

Luisa Paz Rodríguez Suárez
David Pérez Chico (eds.)



El diario como forma de escritura y pensamiento en el mundo contemporáneo

bl

COLECCIÓN ACTAS

do:el:católico":institución:"fernando:el:católico":institución:"fernando:el:católico":1

El diario se ha convertido en un género característico del quehacer intelectual contemporáneo. Podríamos decir que son textos subterráneos ya que, aunque no surgen en primer término de propósitos teóricos, constituyen la base sobre la que se han formado obras de carácter tanto literario como filosófico que han resultado fundamentales para interpretar los fenómenos culturales de nuestro presente. Por sus características formales, los diarios permiten construir imágenes que no se podrían simbolizar por medios habituales de otros géneros. En el último siglo, especialmente en los convulsos periodos de las dos grandes guerras y entreguerras, son varios los escritores y pensadores que han utilizado el diario como forma expresiva. En sus diarios van mucho más allá de una expresión de lo personal, pues lo que buscan es comprender la lógica de una época que es la nuestra. Intentan ofrecer, en suma, una imagen que pueda representar los momentos de un tiempo del que, cada uno a su manera, formaron parte. Así, en la medida en que aspira a representar la verdad, el diario se convierte en obra de arte y pensamiento, y se hace interesante tanto para la filosofía como para los estudios literarios, precisamente porque excede las formas conocidas de literatura y filosofía.

Diseño de cubierta: A. Bretón

Motivo de cubierta: *Paisaje de retentiva*,
de José M.^o Martínez Tendero

**El diario como forma de escritura y pensamiento
en el mundo contemporáneo**

El diario como forma de escritura y pensamiento en el mundo contemporáneo



Editores

Luisa Paz Rodríguez Suárez y David Pérez Chico



INSTITUCIÓN «FERNANDO EL CATÓLICO» (C.S.I.C.)

Excma. Diputación de Zaragoza

ZARAGOZA, 2011

Publicación número 3.040
de la Institución «Fernando el Católico»,
Organismo autónomo de la Excm. Diputación de Zaragoza
Plaza de España, 2 · 50071 Zaragoza (España)
Tels. [34] 976 28 88 78/79 · Fax [34] 976 28 88 69
ifc@dpz.es
www. ifc.dpz.es

© Los autores
© De la presente edición, Institución «Fernando el Católico» y
Universidad de Zaragoza

ISBN: 978-84-9911-108-7
DEPÓSITO LEGAL: Z-940-2011
PREIMPRESIÓN: Fototype, S.L. Zaragoza
IMPRESIÓN: INO, Reproducciones. Zaragoza

IMPRESO EN ESPAÑA. UNIÓN EUROPEA

ÍNDICE

Prólogo	
<i>Luisa Paz Rodríguez Suárez</i>	7
Novela y diario	
<i>Luis Beltrán Almería</i>	9
Entre lo público y lo íntimo: el diario de los dramaturgos	
<i>Claudia Gidi</i>	21
«Express yourself»: los blogs, o el diario en la lógica cultural del capitalismo multinacional	
<i>Vicente Rubio Pueyo</i>	31
El calendario del humorista moderno	
<i>José Antonio Escrig</i>	47
K.: una lectura sintomal de los <i>Diarios</i> de Franz Kafka	
<i>Pablo Lópiz Cantó</i>	57
Los <i>Diarios secretos</i> de Ludwig Wittgenstein. Una lectura perfeccionista	
<i>David Pérez Chico</i>	71
G. Lukács: sobre el Diario amargo de una crisis juvenil	
<i>J. L. Rodríguez García</i>	95
Manuscritos y juguetes. Sobre el <i>Diario de Moscú</i> de Walter Benjamin	
<i>Daniel H. Cabrera</i>	109
Los diarios de E. Jünger como forma del presente	
<i>Luisa Paz Rodríguez Suárez</i>	121
Narrar la interioridad. El diario en la obra de Sergio Pitlor	
<i>Elizabeth Corral</i>	133
Más allá de lo confesional, por los senderos del humor: <i>La letra e</i> de Augusto Monterroso	
<i>Martha Elena Munguía Zatarain</i>	143

Diario personal y poéticas narrativas en Ribeyro <i>Raúl Bueno</i>	153
Un diario heterodoxo: <i>Ex captivitate salus</i> , de Carl Schmitt <i>Fernando Romo Feito</i>	167
Los diarios de José Martí como fragmentos de un todo inabarcable <i>Carlos Javier Morales</i>	175
Espacio comunicativo e identidad subjetiva en los orígenes del diario íntimo en Hispanoamérica: el caso de Soledad Acosta <i>Daniel Mesa Gancedo</i>	187
Apuntes sobre el género de los <i>Diarios de viaje por España</i> de George Ticknor <i>Antonio Martín Ezpeleta</i>	207

PRÓLOGO

El diario se ha convertido en un género característico del quehacer intelectual contemporáneo. Podríamos decir que son textos *subterráneos* ya que, aunque no surgen en primer término de propósitos teóricos, constituyen la base sobre la que se han formado obras de carácter tanto literario como filosófico que han resultado fundamentales para interpretar los fenómenos culturales de nuestro presente.

Analizar cómo y por qué esto es así, fue uno de los objetivos principales del Simposio Internacional *El diario como forma de escritura y pensamiento en el mundo contemporáneo*, un espacio de reflexión organizado por el Grupo de Investigación Consolidado *Riff-Raff: pensamiento, cultura, estética* de la Universidad de Zaragoza, que tuvo lugar en su Facultad de Filosofía y Letras durante los días 22 y 23 de octubre de 2009. Los trabajos recogidos en este volumen tienen su origen en él y permiten dar una idea de la riqueza y productividad teórica del tema abordado.

Por sus características formales, los diarios permiten construir imágenes que no se podrían simbolizar por medios habituales de otros géneros. En el último siglo, especialmente en los convulsos períodos de las dos grandes guerras y entreguerras, son varios los autores y pensadores que han utilizado el diario como forma expresiva. En sus diarios van mucho más allá de una expresión de lo personal, pues lo que buscan es comprender la lógica de una época que es la nuestra. Intentan ofrecer, en suma, una imagen que pueda representar los momentos de un tiempo del que, cada uno a su manera, formaron parte. Así, en la medida en que aspira a representar la verdad, el diario se convierte en obra de arte y pensamiento, y se hace interesante tanto para la filosofía como para los estudios literarios, precisamente porque excede las formas conocidas de literatura y filosofía.

Los editores del presente volumen quieren expresar su agradecimiento a las instituciones que hicieron posible dicho Simposio Internacional y esta publicación, al Vicerrectorado de Investigación de la Universidad de Zaragoza, a la Institución «Fernando el Católico» (C.S.I.C.) y al Ministerio de Ciencia e Innovación (Gobierno de España. Ref. FFI2009-06036-E/FILO).

LUISA PAZ RODRÍGUEZ SUÁREZ

NOVELA Y DIARIO

LUIS BELTRÁN ALMERÍA

UNIVERSIDAD DE ZARAGOZA

Dos interrogantes animan el presente escrito. En primer lugar me parece obligado preguntarse por qué el diario ha pasado a formar parte del universo de la novela en el siglo XX o, quizá, antes. En segundo lugar retomaré un debate abierto hace tres décadas: si puede hablarse de un género novelístico llamado novela-diario (en inglés, *diary novel*). La primera pregunta me parece más trascendente, aunque ha pasado desapercibida para la crítica hasta ahora. La novela ha fagocitado a lo largo de sus veintitantos siglos de existencia muchos géneros del discurso. Se ha supuesto incluso que todo género del discurso tenía ya su lugar en la novela o que, al menos, puede tenerlo. Pero mi opinión es que no es así. Una exploración con un mínimo detenimiento quizá nos depararía géneros orales o culturales que no han arraigado en la novela (el chiste, por ejemplo). El hecho de que sea en la Modernidad cuando el diario cobra carta de naturaleza como género cultural es un primer aspecto de su entrada en el dominio novelístico. Pero quizá no sea suficiente explicación. La segunda pregunta está ya en el horizonte de la teoría literaria desde que Gerald Prince publicara en 1975 un artículo titulado «The diary novel: Notes for the definition of a sub-genre». Este artículo tuvo una continuidad crítica con los libros de Lorna Martens *The Diary Novel* (1985) y Trevor Field *Form & Function in the Diary Novel* (1989). Para la crítica neorretórica la tentación de constituir un sub-género con las novelas-diario era irresistible. Y, en efecto, una serie de novelas modernas tiene por denominador común articularse en torno a un elemento compositivo: el diario, aunque su arquitectura responda a orientaciones o retos distintos. Para valorar la cohesión que puede alcanzar ese conjunto conviene preguntarse en primer lugar qué es lo que la forma diario puede aportar a la novela.

EL DIARIO COMO NOVELA

La forma diario toma cierto auge con la llegada de la cultura humanista al final de la Edad Media. Entre otros, Durero y Colón escribieron diarios. En general, los

primeros diarios están ligados a la experiencia viajera. Durerero cuenta un viaje a Flandes, para recuperar una pensión. Colón cuenta una empresa extraordinaria: la exploración de una nueva e incierta ruta a las Indias orientales. Pero estos diarios eran meros cuadernos de bitácora, como el de Colón, o, más propiamente, cuadernos de viaje. De este hecho podemos deducir que el diario se convierte en un instrumento para registrar cambios rápidos o una acumulación de experiencias impactantes para el observador. Las misiones inciertas y arriesgadas serán el objeto de este género que tardará siglos en salir de la esfera de lo privado. El tránsito de género privado a género cultural comienza con el siglo XVIII, pero no concluye hasta el siglo XX. Se ha dicho que el punto de partida de ese proceso es la publicación del diario de viaje por Italia de Montaigne en 1744, siglo y medio después de componerse.

También la irrupción del diario en la novela se produce en el siglo XVIII. Es tan temprana esa irrupción en la novela que ni siquiera lleva aparejada la utilización del término *diario*. Según H. Porter Abbott, la primera novela diario es *Chant de Schwarzbourg* o *Les aventures du jeune d'Olban* de Ramond de Carbonnière, publicada en 1777 (1982, 13). Antes habían aparecido novelas que contenían diarios o fragmentos de diarios, quizá, como opina H. Porter Abbott, para aumentar el sentido de realidad interior. Así ocurre en *Pamela* o *Robinson Crusoe*. Algo similar acaece también en el *Werther* de Goethe (publicado en 1774) y que inspiró la novela de Ramond de Carbonnière. La mayor parte del texto del *Werther* está compuesto en forma de cartas a Wilhelm, un amigo de Werther. De Wilhelm no sabemos nada, no responde a las cartas. De hecho, estas *cartas* no reclaman réplica. Wilhelm es una mera función del *Werther*, un *narratario*. Su carácter vacío, fantasmal viene a constatar ese carácter funcional. Como no es posible todavía la forma diario pura, porque el diario no es un género de la cultura, Goethe debe recurrir al truco de las falsas cartas. De cartas sólo tienen un elemento: la fecha. Pero esa marca es también la marca del diario. Goethe llama cartas a las intervenciones de Werther. Sin embargo, parece evidente que esto es pura formalidad. De hecho, los signos de la epistolaridad han desaparecido de las intervenciones de Werther. Sólo se conservan las fechas, rasgo común con los diarios. Las alusiones iniciales del tipo «querido Guillermo» y las despedidas, así como la retórica inicial y final de las cartas han desaparecido por completo. La mayoría de las intervenciones constituyen reflexiones o desahogos de Werther. En las reflexiones el papel del interlocutor se reduce al mínimo, incluso llega a desaparecer. En los desahogos y en otras situaciones cumple papeles que van desde activar el diálogo interno de Werther a otros más convencionales para un destinatario. Ese diálogo interior necesita todavía de una apelación formal a la sombra de un personaje (Guillermo), en la medida en que el diario no es todavía un género cultural. Y no lo es porque aún no se dan las condiciones históricas necesarias para que autor y destinatario coincidan.

La conexión carta-diario en el *Werther* nos da la clave del origen del diario en la novela. Ese origen es la novela epistolar. La novela epistolar es una forma en decadencia en la era moderna. Hay novelas epistolares pero no alcanzan el papel que tuvieron en la época anterior. Todavía en el siglo XVIII una de las grandes novelas adopta la forma epistolar: *Les liaisons dangereuses* de Choderlos de Laclos. En España por estas fechas tenemos novelas epistolares como *Cornelia Bororquia*. La primera etapa novelística de Goethe recurre a la epistolaridad. Así lo revelan las *Cartas de Suiza (Briefe aus der Schweiz)* y *Fragmentos de una novela epistolar*. El *Hiperión* de Hölderlin recurre a las cartas como desahogo, dirigidas a Belarmino y Diotima. También Dostoievski empezó explorando en la novela epistolar con *Novela en nueve cartas* pero no volvió a insistir en esa vía. El siglo XX trae consigo la sustitución de la novela epistolar por la novela diario. Y quizá las dos razones que promueven este cambio sean la proximidad entre las dos formas discursivas y la pérdida de sentido de la epistolaridad en un mundo que la percibe como un rasgo en exceso convencional y anticuado.

Un aspecto más de la vinculación de la novela epistolar y la novela diario es la justificación mediante una nota editorial de la publicación del diario o de la colección de cartas. Esa nota editorial era un tópico de la novela epistolar y permanece en la novela diario. Las excusas alegadas suelen ser similares: el descubrimiento ocasional, su propósito didáctico, etc.

Otro aspecto que debemos tener en cuenta es el siguiente: la irrupción del diario en la novela no se produce para relatar un viaje, que es el propósito de los primeros diarios, sino para relatar de la forma más intensa e íntima posible los efectos de una pasión. La conexión con la carta depende de este aspecto. Las novelas epistolares —y la presencia de la carta en la novela— han venido de la mano de un propósito patético-sentimental. Este hecho debe interpretarse de la siguiente manera: la legitimación social del diario como género del discurso público viene dada por su capacidad de registrar los cambios sociales, ya sea geográficos o estamentales, pero la legitimación novelística del diario no tiene ese perfil social sino un perfil introspectivo. Sucede además que la presencia, por completo convencional, del interlocutor (el Wilhelm, amigo de Werther) va diluyéndose en la medida en que se intensifica el proceso de introspección. Este proceso encuentra su culminación en la novela del siglo XX, que ya no precisa justificación alguna de la ausencia de interlocutor.

Un momento especialmente significativo para la consolidación de la novela diario como forma cultural distinta de la novela epistolar tiene lugar en la literatura rusa a mediados del siglo XIX. Turguéniev aborda la escritura de una novela diario a partir de la lectura de *Diario de un loco* de Gógol. El resultado será *Diario de un hombre superfluo*. Esta novela reúne varios proyectos. El primero y más importante es definir la figura del hombre superfluo, que tendrá continuidad

en *Dmitri Rudin*, una novela posterior, en la que radicaliza esta figura para proponer la del hombre inútil. A esta figura del hombre inútil le añade otros dos aspectos esenciales. El primero consiste en presentar al personaje de Chulkaturin agonizando. La tarea de escribir un diario adquiere así un velo trágico. El segundo es el punto débil de esta novela. El diario se convierte en un relato por entregas de una novela sentimental: el fracaso del enamoramiento de Chulkaturin. El mismo Turguéniev parece reconocer ese fracaso. El «31 de marzo», penúltimo del diario, el diarista escribe: «Quería escribir un diario y en lugar de eso ¿qué he hecho? Relaté un episodio de mi vida». En efecto, el diario adopta un perfil más propio de unas memorias. La única referencia diarista es la alusión al tiempo atmosférico (frío, un frío simbólico, agónico). El presente apenas depara unas pinceladas ácidas. Es el pasado lo que cuenta: el fracaso del proyecto existencial del hombre superfluo. Un aspecto novedoso quizá sea que la «Nota del editor» aparece como epílogo y no como prólogo, según suele ser habitual.

Esta es la primera novela de Turguéniev. Por un lado presenta el interés de reunir los grandes aspectos de su estética posterior: el drama idílico-familiar, el biografismo, el sentimentalismo. Pero, al mismo tiempo, es un intento fallido, porque la articulación entre esos aspectos falla. Desde el punto de vista de la forma diario ya vemos que el propio autor parece admitir su fracaso. Se plantea explícitamente escribir un diario. Pero la propia situación en que coloca a su personaje, la agonía impide de hecho construir un diario. Lo que construye es una novela seriada en días. Este fracaso quizá no sea sólo un fracaso del autor, individual, sino una constatación de la inmadurez de la forma diario en la novela decimonónica.

LA PLENITUD DE LA FORMA DIARIO

Puede decirse que ha sido durante el siglo XX cuando la forma novela-diario ha alcanzado su consolidación como forma cultural. Esta legitimación cultural tiene su prueba en la aparición de una literatura teórica referida a la novela-diario, a partir de 1975. Como veremos a continuación, el fenómeno de la narración diarística desborda los límites de la novela. Pero conviene recordar que los límites de un género son siempre resultado de un consenso de una época determinada y están guiados por la necesidad de los estudiosos de establecer un lenguaje común y relativamente fiable sobre el que poder trabajar y dialogar. Vamos a analizar a continuación obras que son consideradas sin ningún género de dudas como novelas (*La náusea* de Sartre, por ejemplo) y otras que difícilmente serían reconocidas como tales, como es el caso del «Diario norteamericano» de Italo Calvino o del *Libro del desasosiego* de Pessoa. Como se verá, el concepto de no-

vela tiene menos relevancia para este problema que otro concepto al que vamos a recurrir para explicar estas obras: el autorretrato.

EL DIARIO DE ANTOINE ROQUENTIN

La náusea es quizá la novela-diario que ha alcanzado mayor relevancia entre las del siglo XX. Se toma tan en serio el papel del diario que presenta lagunas, palabras tachadas, lecturas dudosas... Incluso algunas de sus entradas responden a un criterio horario, lo que muestra una radicalización de la forma diario, que pronto advertimos que expresa el estado de una conciencia alterada por la locura. En esta ocasión la composición en forma de diario parece estar determinada por un propósito didáctico: el eje de esta novela es la exposición de una doctrina que se viene denominando existencialismo. Sin embargo, la forma diario y, sobre todo, la forma interna, la forma novela, no son mero ornamento. Estas formas apuntan una dimensión hermética de la obra: Roquentin se interroga sobre la posibilidad de salvación. La salvación es la posibilidad del pecado de existir, dice. Quiero apuntar aquí algo que merece más detenimiento del que podemos dedicarle en esta ocasión y es que el existencialismo sartreano —y posiblemente el existencialismo a secas— es una forma de hermetismo. Y que la forma diario predominante en el siglo XX está al servicio de la dimensión didáctica de la novela actual. Quizá pueda deducirse también de la lectura de esta novela que Sartre apuesta por una forma literaria que adquiere una relevancia inusitada para su exposición: el autorretrato de un personaje que busca su salvación.

DIARIO NORTEAMERICANO 1959-60

Italo Calvino nos ha legado —nunca mejor dicho lo de legado— un divertido diario. Calvino no lo publicó. Su viuda, Esther Calvino, lo recogió de una carpeta de materiales reunidos para trabajar en la autobiografía de Calvino, y que se ha publicado póstuma con el título de *Ermitaño en París. Páginas autobiográficas*. El «Diario norteamericano» constituye un capítulo de esta recopilación. Esther Calvino lo describe así:

El «Diario norteamericano», en cambio, no es sino una serie de cartas enviadas regularmente a su amigo Daniele Ponchiroli, que trabajaba en la editorial Einaudi, destinadas también a los demás compañeros de trabajo e, incluso, como escribe Calvino, a todos los que tuviesen la curiosidad de conocer y compartir sus experiencias norteamericanas (11).

El mismo Calvino propone en una de las cartas las siguientes «instrucciones de uso»:

Daniele, esto es una especie de periódico para uso de los amigos italianos. Einaudi recibe otra copia privada en casa. Esta copia es pública, salvo los asuntos editoriales que puedes recortar y pasar a Foà; el resto lo guardas todo junto en una carpeta a disposición de todos los colegas y también de los amigos y visitantes que tengan voluntad de leerlo y procura que no se pierda pero que sea leído, de modo que el tesoro de experiencias que acumulo sea un patrimonio de toda la nación (50).¹

Casi nada. Resulta que el destinatario de las cartas es toda la nación. Con todo, hay que tener en cuenta que Calvino no publicó el escrito, ni siquiera mostró intención de hacerlo. Nada sabemos de la forma que le hubiera dado a los materiales que conforman *Ermitaño en París*. Sólo sabemos que pensaba trabajarlos para un proyecto autobiográfico, *El camino de San Giovanni*, que no culminó al sorprenderle la muerte. Este cúmulo de circunstancias y propósitos nos puede permitir replantearnos lo ya dicho sobre el diario y también sobre la novela que lo alberga.

Volviendo a la justificación de Esther Calvino, ella se apoya en la dimensión testimonial del escrito. Tal Diario no tendría valor literario: «Como documento autobiográfico —y no como prueba literaria—, me parece esencial», alega. Y, sin embargo, «como autorretrato [le parece] el más espontáneo y directo» (11). Y ¿acaso un autorretrato no es una obra de arte? En la pintura, ese género no admite discusión. También en la literatura tenemos muestras de autorretratos: Cervantes, sin ir más lejos. Quizá la cuestión sea qué relación se establece entre las formas epistolar y diario, por un lado, y el autorretrato y la novela, de otro.

Pero antes de entrar en esta cuestión merece la pena que dediquemos un tiempo al diario de viaje de Calvino. La versión publicada no ha expurgado las noticias de carácter editorial que Calvino dirige a sus colegas de Einaudi. En verdad, no es posible extraer esos comentarios. Uno de los ejes del viaje es ese: reunir información que sea útil a la editorial. Pero hay otros ejes que dan unidad a la obra. El Diario no es un mero cúmulo de observaciones o noticias, aunque esté formado por una serie de notas, con temas diversos y un orden temporal. Esa unidad la da la perspectiva que adopta el autor ante un mundo nuevo, perspectiva crítica tanto con ese mundo como con la imagen convencional que se viene dando de ese mundo. Esa distancia incluye el humor. Este es su rasgo más notable, que permitiría leerlo como una novela. Y está orientada a la búsqueda de un mundo mejor. Tales elementos, humor y reformismo, definen una conciencia; una conciencia en movimiento. En cierta medida tiene razón, pues, Esther Calvino al decir que se trata de un autorretrato, pues ese estado de conciencia

¹ Calvino utiliza en esas cartas múltiples abreviaturas. Este es un rasgo más propio del diario que de las cartas. Quizá haya que considerar estas abreviaturas como prueba del carácter transversal de esta obra.

queda retratado sobre el escenario del dinamismo de la travesía norteamericana. A propósito del libro en conjunto Esther Calvino concluye:

El sentido de este libro podría ser (...) el de establecer una relación más estrecha entre el lector y el autor a través de estas páginas. Como pensaba Calvino, «... lo que cuenta es lo que somos, es profundizar nuestra propia relación con el mundo y con el prójimo, una relación que puede ser a la vez de amor por lo que existe y de voluntad de transformarlo» (11 y 114).

Las palabras de Calvino corresponden a una entrevista que le hizo Carlo Bo a su regreso a Italia. Constituyen un anticipo de un argumento que Calvino desarrollará posteriormente y que alcanza en *Palomar* su más certera expresión. Concluiremos este epígrafe con dos anotaciones secundarias. No hay intimidad en el Diario aunque contenga secuencias relativas al sexo. El autorretrato no es el retrato de un individuo sino el de una época, vista por un observador de excepción. La segunda observación es formal: el regreso del diario al epistolario, si bien es un epistolario unidireccional y de destinatario universal.

DEL DIARIO AL PUZZLE

Un paso más allá de la forma diario lo encontramos en obras, tenidas con frecuencia por novelas, que combinan el fragmento reflexivo con otros materiales también fragmentarios. Es el caso del *Libro del desasosiego* de Pessoa, de *Advertisements for Myself* de Norman Mailer, de *Diario de 360º* de Luis Goytisolo y de *Diario de un mal año* de John Maxwell Coetzee, entre otras obras.

Este fenómeno es mucho más amplio y desborda los contornos del diario. Por ejemplo, el *Libro de Manuel* de Julio Cortázar introduce en la novela fragmentos periodísticos. En las obras mencionadas el componente de diario es un elemento central. Las caracteriza el ofrecer una constelación de elementos que van desde la intimidad a la pura actualidad, normalmente política, pasando por el ensayo. Esto sucede en *Diario de un mal año* (*Diary of a bad year*, 2007). La parte superior de las páginas de esta obra están ocupadas por ensayos de un tal señor C. Estos ensayos versan sobre temas muy variados: la pedofilia, la universidad, el anarquismo, Zenón... Después vienen el diario íntimo y un relato, el de la reacción que suscita la lectura de los ensayos en Anya, la joven secretaria, y su novio Alan. Este orden cambia en el segundo diario. Los ensayos toman un carácter más personal: las cartas de los admiradores, por ejemplo. El diario íntimo es sustituido por la crónica de Anya y por una carta suya al señor C. Estos últimos elementos constituyen una novela de educación de Anya. Es una novela de educación que reduce sus componentes al mínimo: el educador —el señor C—, el sujeto de la educación —Anya— y el maligno Alan, la figura demoníaca que precisa el *bildungsroman*.

El interés de esta novela radica, pues, en la dimensión didáctica que sustenta y en el producto de esa dimensión: la educación. Esa dimensión se da a dos niveles: el contenido de los ensayos y la actitud frente a las ideas que contienen, que es relativizada por la opinión adversa de la joven pareja que observa y espía, y por las consecuencias que esa actitud tiene sobre el escritor C. El proceso educativo es doble: Anya y el señor C. En un momento dado el escritor toma conciencia de su vacilación esencial ante los grandes temas: «pese a toda una vida de aprendizaje en el escepticismo —dice— todavía parezco creer que la excelencia, *areté*, es indivisible. ¡Qué extraño!» (185). O al confesarse: «(Es interesante constatar cómo el avance del individualismo mercenario lo empuja a uno al rincón del idealismo reaccionario)» así, entre paréntesis, como una fatalidad (136).

El *Libro del desasosiego* participa de esta lógica pero introduce aspectos específicos. Esta obra se sitúa en un plano superior a la educación. O quizá debería decir en el plano superior de la educación: el de las grandes lecciones de la vida. El mismo Pessoa explica que, si sus lecciones son leídas algún día, estaría bien y, si no son leídas, también. Su gran lección consiste en ofrecer una contemplación estética de la vida, dado que no sabe creer en Dios y no puede creer en la Humanidad, mera «suma de animales» (29). Esta actitud comporta un género: el del testimonio de la gran lección de la Humanidad. Este género lo inauguró Hesiodo en *Trabajos y días*. Y lo refundó Dante en *El Convivio*. Este género permite esa combinación de intimidad, ensayo y actualidad que conforma la dimensión superior de este tipo de obras-puzzle.

DIARIO-AUTORRETRATO-NOVELA

El debate en torno a la novela-diario se ha venido moviendo entre dos límites. El primero consiste en valorar la forma externa. Es la propuesta formulada por Gerald Prince. El segundo consiste en considerar el diario como una estrategia «presentacional» que rehúye la autoridad de la retrospectiva narrativa. Esta es la propuesta de H. Porter Abbot. Prince es un narratólogo estructuralista. Abbot es un narratólogo postestructuralista: *narrative is everywhere*, dice. Narración es novela, cine, teatro, poesía, historia, narración de memorias, cómics, ballet, hipertextos, pintura, notas, conversación... Así piensa ahora. En 1982 anunciaba esto con esa definición del diario como estrategia *presentacional*. En el fondo, y esto es lo que quiero mostrar aquí, ambas propuestas son formalistas y pueden ser cuestionadas.

Prince se funda para establecer un subgénero en criterios formales pero también en el papel enunciativo que corresponde a lo que él mismo llamó *narratorio*. H. Porter Abbott, en cambio, pretende lo contrario: no se debe concebir la novela-diario como un género y sería mucho más conveniente tomar el diario

ficcional como una forma narrativa muy flexible, cuyas características no son patrimonio de una obra concreta. Para ello propone tres tipos de criterios funcionales en su consideración del diario como narrativa: funciones temáticas, funciones miméticas y funciones temporales. Estas funciones serían las características de la estructura narrativa del diario. Por funciones miméticas entiende la ilusión de lo real (el «realismo formal», según expresión de Ian Watt). Por funciones temáticas entiende el aislamiento y la autorreflexión (*Self-Reflection*). Y por funciones temporales entiende la inmediatez, el suspense y la atemporalidad (*Timelessness*).

Mi propuesta acerca de esta cuestión viene a decir que, en efecto, la novela-diario no es un género ni un subgénero. Pero tampoco un tipo especial de narración, una modalidad narrativa. En mi opinión, el diario aporta a la novela un eslabón en la evolución de sus formas compositivas. Ese eslabón conecta la colección epistolar con otras formas futuras, quizá más imprecisas y fragmentarias, como hemos visto en las novelas-puzzle. El motor de esta evolución es la pulsión de la novela para absorber y ofrecer nuevas formas de reflexión y nuevos contenidos. Tampoco la novela epistolar es exactamente un género (o subgénero). Lo es la novela patético-sentimental. En esta línea novelística vemos la importancia de las cartas, ya sea como elementos interpolados en la novela, ya sea conformando la novela entera como una colección epistolar.² Lo esencial de esa forma novelística —la patético-sentimental—, que florece en los siglos XVII y XVIII —aunque aparezca antes y continúe después— es la exposición del conflicto entre el ser social y el ser privado (pasional). Ese conflicto llega a su punto más elevado en la sociedad cortesana. De ahí que, una vez superada esa forma social por la sociedad burguesa, tal forma novelística decaiga y se convierta en una forma residual de novela para jovencitas (la novela rosa).

La novela moderna ha tomado diversos caminos. La confesión, las memorias, la rendición de cuentas han ocupado un lugar en el escenario de la novela moderna. Ya los prerrománticos del círculo de Jena (los Schlegel y Novalis) reivindicaron *Las confesiones* de Rousseau como novela. Mainer ha llamado a esta orientación de la novela la *novela del yo*. Parece por completo legítimo ver una esfera de la novela en torno al yo, al *self*, en la era moderna, que tiene uno de sus atributos, si no el primer atributo, en el individualismo. Pero quizá no sea un problema tan simple. Puede decirse que en la Modernidad los géneros de la búsqueda del yo, de la rendición de cuentas se han incorporado a la novela en varias modalidades, desde fórmulas compositivas tales como el monólogo interior y los diarios a nuevas posibilidades novelísticas como el autorretrato. La novela-diario

² Entre las novelas patético-sentimentales las hay enteramente epistolares, como *Las amistades peligrosas*. Pero también hay otras en las que la carta ocupa un papel puntual, aunque relevante. Esto ocurre en *La princesa de Clèves* y otras novelas de Mme. de La Fayette.

se sitúa como un medio más para alcanzar la manifestación de los procesos de conciencia en la novela.

Suele suceder cuando hablamos de géneros literarios que nos manejamos con un abanico de posibilidades muy reducido, el que nos ofrece el consenso alcanzado en nuestra época. En cambio, una investigación en la historia literaria nos proveería de una gama mucho más amplia de géneros. En esa gama encontraríamos el autorretrato. El autorretrato es un género importante en pintura. Muchas veces no se justifica por un simple narcisismo del artista. También hay autorretratos literarios. Son bien conocidos los de Cervantes y Antonio Machado. A veces el autorretrato adopta formas más complejas. Y entre esas formas está la de la novela-diario. Quizá no todas las novelas-diario sean autorretratos, pero sí lo son algunos. Entre *Diario de un hombre superfluo* y «Diario americano» hay una diferencia que no es formal, en el sentido habitual de esta palabra. La novela de Turguénev es la novela sentimental de un hombre inútil. La obra de Calvino sería una novela de viajes (dejaremos de momento la cuestión de por qué este escrito es una novela). Pero a esta diferencia se le puede confrontar una similitud. Y esa similitud es su carácter de autorretratos. El personaje de Turguénev se autorretrata como un hombre inútil. Calvino se autorretrata como una conciencia en movimiento.

Hace aproximadamente un siglo Ortega hablaba en estos términos de «las verdaderas categorías estéticas: ciertos temas radicales irreductibles entre sí» (196). A esta definición habría que añadirle que esos temas radicales no pueden establecerse por un procedimiento analítico simple, esto es, con una lógica elemental. Precisan de otro tipo de análisis, un análisis histórico o, mejor dicho, un análisis filosófico histórico. Si echamos mano de esa concepción histórico-filosófica, comprenderemos que el yo, el individuo, sólo aparece como sujeto del universo en la era moderna, luego no puede ser uno de esos temas radicales. La novela del yo sería un producto moderno. Así lo concibe Mainer. Este planteamiento tiene una importante dosis de razón: el diario como forma novelística es un fenómeno moderno, como venimos diciendo. Sin embargo, no es un tema radical. Es sólo una forma externa, compositiva. Un tema radical es el viaje, un símbolo de gran trayectoria en la literatura universal. «Diario americano» es, ante todo, un diario de viaje. Otro tema radical es el patetismo sentimental. *Diario de un hombre superfluo* es, sobre todo, aunque no únicamente, una novela sentimental. Ciertamente estas «verdaderas formas estéticas» se entrecruzan en la era moderna y pocas veces las encontramos aisladas, puras. Lo normal es encontrarlas entrecruzadas en la novela moderna.

Pero, aun dentro de esta diversidad, el diario como forma novelística nos permite apuntar una característica que recorre las novelas mencionadas: el didactismo. Y, dentro del didactismo, la exploración de la relación del sujeto con el mundo. Volviendo nuevamente a Mainer, este gran filólogo ha apuntado que la

filosofía es el gran argumento de la novela del siglo XX.³ En esta ocasión vengo a coincidir con esta opinión aunque le dé otra formulación, no sé si más o menos acertada. El didactismo es la primera y gran orientación de la novela del siglo XX. Ese didactismo lo hemos visto en todas las novelas o cuasinovelas mencionadas. Ha adoptado posiciones aparentemente diversas, desde la investigación de la autoconciencia al simbolismo humorista o hermético. Y digo aparentemente porque una mirada de mayor calado nos mostraría que, más allá de las posibilidades planteadas, las diferencias no son tan grandes como pudiera parecer. El didactismo del siglo XX no ha sido el didactismo de la formación sino un didactismo de la salvación ante el torbellino de las fuerzas centrífugas o centrípetas que amenazan el proyecto de la humanidad.

BIBLIOGRAFÍA

Obras literarias:

CALVINO, Italo, *Ermitaño en París. Páginas autobiográficas* (trad. Ángel Sánchez-Gijón), Madrid, Siruela, 2003.

COETZEE, John Maxwell, *Diario de un mal año* (trad. J. Fibla), Barcelona, Debolsillo, 2007.

PESSOA, Fernando, *Libro del desasosiego* (trad. Ángel Crespo Madrid), Seix Barral, 1984.
TURGUÉNIEV, Iván, *Diario de un hombre superfluo* (trad. A. Orzeszek), Oviedo, KRK.

Estudios:

ABBOT, H. Porter (1982), «Diary Fiction», *Orbis litterarum*, 37 (1), pp. 12-13.

FIELD, Trevor (1989), *Form & Function in the Diary Novel*, Londres, MacMillan Press.

MAINER, José-Carlos (2005), *Tramas, libros, nombres. Para entender la literatura española, 1944-2000*, Barcelona, Anagrama, pp. 200-226.

MARTENS, Lorna (1985), *The Diary Novel*, Cambridge, Cambridge UP.

ORTEGA Y GASSET, José (1912), «La agonía de la novela», en *Meditaciones sobre la literatura y el arte (La manera española de ver las cosas)* (ed. E. INMAN FOX), Madrid, Castalia, 1987, pp. 195-235.

PRINCE, Gerald (1975), «The Diary Novel: Notes for the Definition of a Sub-genre», *Neophilologus*, 59, 4, oct. 1975, pp. 477-481.

³ Me refiero al estudio «Ensayos, dietarios, relatos en el telar: la novela a noticia», cuya tesis básica es que, así como en el siglo XIX la novela se relaciona con las ciencias sociales y en el siglo XX con la filosofía (incluyendo los límites del lenguaje), en el siglo XXI podría estar muy influenciada por la sociedad de la información, por la actualidad, y lo ejemplifica hablando de novelas españolas recientes que parten y tratan de noticias actuales (*Cielo raso* de Pombo, sobre los conflictos en El Salvador, por ejemplo), o son «advertencias morales» sobre lo que sucede a nuestro alrededor (*Plenilunio* de Muñoz Molina; *Raval. Del amor a los niños*, de Arcadi Espada, sobre la pederastía), o se basan en «noticias» de otro tiempo (*Soldados de Salamina*).

ENTRE LO PÚBLICO Y LO ÍNTIMO: EL DIARIO DE LOS DRAMATURGOS

CLAUDIA GIDI

UNIVERSIDAD VERACRUZANA

Desde hace algunos años me he dedicado al estudio del texto dramático, de modo que al recibir la invitación para participar en un simposio sobre el diario como forma de escritura y pensamiento, me entusiasmó la posibilidad de indagar sobre las relaciones que podrían existir entre el ejercicio de una escritura volcada hacia la interioridad y otra que, por el contrario, conduce a lo público y lo espectacular. Nunca antes, leyendo al azar diarios de dramaturgos, me había preguntado si habría alguna relación entre ambas prácticas. Ahora, gracias a este simposio, pude plantearme con toda claridad el problema y tuve ocasión para volver a algunos de los diarios que me habían parecido, por diversas razones, memorables; diarios como los de Joe Orton, Bertolt Brecht, Eugène Ionesco, Arthur Miller, Rodolfo Usigli... y debo reconocer que no pude dar con un rasgo general que los identificara en conjunto. Por el contrario, y quizá como hubiera debido esperar desde un principio, lo que hallé fue una diversidad de formas de escritura, de asuntos, tonos y preocupaciones propios del género diario. Y es que tal como señala Alain Girard, cada diario se parece sólo a sí mismo, aunque al final, dejando atrás las particularidades de cada uno, se pueda observar el parentesco que tienen entre todos (1996, 34).

Antes de empezar, y sin detenerme demasiado en ello, quisiera mencionar un tipo de escritura en especial, cercano y a la vez distante del diario, pero ante todo inscrito por completo en la esfera de lo teatral: me refiero a las bitácoras de trabajo, género muy practicado sobre todo en los últimos años. Las bitácoras dan cuenta del proceso de creación de las puestas en escena —ese fenómeno tan evanescente como misterioso—, mediante el recuento cotidiano de los ensayos. Responden al interés, cada vez más extendido, por el espectáculo teatral como forma artística autónoma e independiente del texto dramático, que en las últimas décadas ha buscado, quizá en exceso, separar lo literario de lo espectacular. Las bitácoras, pues, instrumento de trabajo que aspira a posibilitar ulteriores investigaciones sobre el fenómeno teatral, constituyen un testimonio que, en el mejor

de los casos, deja constancia del arte poética, no ya del dramaturgo sino del director de escena. Sin embargo, no voy a abocarme ahora al estudio de este género porque dista mucho del interés central del simposio, toda vez que la bitácora no da lugar a las reflexiones privadas del yo; por el contrario, son textos que más bien tienden a desdibujar el yo que escribe, y que las más de las veces no son redactados por el director de escena sino por algún testigo privilegiado del proceso de creación.

Un diario importante, vasto y trascendente desde el punto de vista de la literatura, del drama y la política, es el del famoso dramaturgo alemán Bertolt Brecht. Aunque en rigor, al hablar del autor de *Madre coraje*, habría que hablar de dos tipos distintos de diarios. Por una parte están los más íntimos, de juventud, que van de 1920 a 1922; y por otra, los famosos Diarios de trabajo, que abarcan de 1938 a 1955.

En los primeros —escritos en letra cursiva y en cuadernillos probablemente confeccionados por el propio autor, según señalan los editores alemanes—, Brecht recoge ante todo sus vivencias personales, aunque también aparecen algunos versos suyos, notas sobre las obras teatrales que estaba escribiendo y algunas reflexiones sobre arte y política.

Por el contrario, en los Diarios de trabajo, mecanografiados en hojas sueltas que después iba pegando sobre las páginas de un cuaderno, la vida íntima se relega a un último plano. En los extraños momentos en que llegan a filtrarse sucesos de su vida privada aparecen descritos siempre de manera sobria y escueta, sin adjetivación alguna. En la entrada del 21 de marzo de 1941, Brecht explica que los asuntos de índole privada no solo tienen muy poco interés para él, sino que, además, no ha dado con una forma de exponerlos que lo satisfaga (1977, 271).

En absoluta coherencia con su propuesta de un arte ligado de manera indisoluble a lo social y a lo político, Brecht se ocupa fundamentalmente de su quehacer creativo y de los extraordinarios acontecimientos que marcaron la historia de las primeras décadas del siglo XX: la llegada de Hitler al poder, la Segunda Guerra Mundial, el macartismo en los Estados Unidos, etcétera. En este sentido, el Diario de trabajo de Brecht pareciera ilustrar lo que afirma Alan Pauls sobre los diarios del siglo XX: se ocupan, si no de los derrumbes personales (alcoholismo, locura, impotencia), de las catástrofes históricas (guerras, holocaustos) (Pauls, *ápod* Giordano, 2006, 86).

Ahora bien, es posible observar una transformación significativa en estos Diarios de trabajo. Las entradas que van de mediados de 1938 al inicio de la Segunda Guerra están centradas en su trabajo artístico; en ellas plantea y comenta problemas relacionados con su obra creativa, reflexiona sobre sus lecturas, registra conversaciones con amigos e intelectuales. Un año después, no solo registra también los acontecimientos políticos, sino que comienza a insertar en el Diario,

a manera de collage, fotografías, recortes de periódico, mapas, caricaturas, a veces sin relación directa con las notas que acompañan. Esta forma de armar su Diario evoca, sin duda, un rasgo importante de la propuesta teatral de Brecht, que consiste en incorporar a la escena elementos visuales y sonoros tales como canciones, grandes carteles, proyecciones cinematográficas, para establecer un contrapunto con la acción dramática y suscitar así un efecto distanciador.

Importa este Diario para la historia del teatro toda vez que, como señala Pauls, constituye un «fenomenal laboratorio experimental donde el escritor, mientras huye de la Alemania nazi, monta y desmonta la máquina de su pensamiento y de su práctica» teatral (1996, 109). En él, Brecht vertió muchas de las ideas que iban a ser fundamentales para el desarrollo de su propuesta dramática, la cual buscaba construir imágenes de la vida social con la intención no de subyugar al espectador sino de invitarlo a adoptar una actitud crítica frente a dicho fenómeno social, para estar por fin en condiciones de transformar el estado de cosas. El diario, entonces, con su buena dosis de reflexión política, puede funcionar como vía de entrada a su obra dramática y como pista para seguir las huellas del desarrollo de su pensamiento teórico.

Quisiera que pensáramos ahora en los diarios de Eugène Ionesco, otro gran autor dramático, que como Brecht, revolucionó la escena teatral en Occidente, rompiendo los paradigmas de la tradición clásica aristotélica. Se trata de un creador que también vivió los años convulsos de la Segunda Guerra Mundial y que nos dejó unos diarios sumamente atractivos tanto desde el punto de vista del género al que pertenecen, como por las relaciones acentuales que pueden reconocerse entre ellos y su obra dramática.

Tuve a mi alcance la versión castellana de los diarios de Ionesco, publicados en vida de su autor: *Journal en miettes* (1967) y *Présent passé, passé présent* (1968); ambos editados por Guadarrama, en versión de Marcelo Arroita-Jáuregui, bajo los títulos genéricos de *Diario* y *Diario II*. En ellos, Ionesco pone a prueba la flexibilidad de un género ya de suyo maleable. Borra aspectos que han sido considerados esenciales. Llama la atención, por ejemplo, la ausencia casi total de marcas temporales, característica considerada por muchos autores como *sine qua non* del diario. En el primer volumen prácticamente no hay fechas que ubiquen los textos. En el segundo, aparecen algunas más, no muchas, que indican un año, no días ni meses. Además, las entradas no están ordenadas de manera cronológica; rompiendo así con otra de las grandes convenciones del género, que es la narración lineal de la vida interna o externa de un ser humano. Ionesco salta con gran libertad de su infancia al presente, para de inmediato volver la mirada a otro punto, de difícil ubicación en el tiempo.

Como sabemos, puede resultar problemático trazar las fronteras entre los géneros del yo o autobiográficos. Y en estos diarios queda patente esta dificultad: en ellos el pasado tiene un espacio mucho mayor que el presente. La escritura

de Ionesco parece incluso que tiende a desdibujar el presente de la enunciación, supuesto que está en la raíz del género diario y, en cambio, se detiene mucho más en recuerdos de su infancia, en la recreación de su mundo onírico, así como en reflexiones filosófico-existenciales, en las que la idea de la muerte ocupa un lugar central. Sin embargo, los Diarios de Ionesco no son la crónica del siglo XX, sino el testimonio de una conciencia dividida entre el impulso estético y la tensión moral. Se trata de una escritura fluida e intensa en la que lo estrictamente biográfico apenas desborda los confines de la infancia.

La recuperación de su propia historia se expresa, a veces, en reconstrucciones «simples» de momentos, sensaciones o imágenes: jirones de su pasado: «Busco en mi recuerdo las primeras imágenes de mi padre. Veo colores oscuros. Yo tenía dos años, me parece. Mi madre está junto a mí, lleva un gran moño. Mi padre frente a mí, cerca de la ventanilla. No veo su rostro, veo sus hombros, veo una chaqueta. De repente, el túnel. Lanzo un grito» (Ionesco, 1969, 9). Otro tanto ocurre con su mundo onírico, aunque en diversas ocasiones va más allá del mero retrato de los sueños para buscar en ellos sentidos que expliquen su existencia. En todo caso, buscarse a sí mismo parece ser el impulso que lo mueve: «Recordarse, buscar en el caos. Hago excavaciones en una tierra dura para hallar allí los restos de mi prehistoria» (Ionesco, 1969, 36).

Sin embargo, es la muerte la idea que atraviesa de principio a fin tanto su vida como las páginas de sus Diarios. «... a los cuatro o cinco años me di cuenta de que me haría cada vez más viejo, de que me moriría» (Ionesco, 1968, 15). A partir de ahí la muerte, y el paso inexorable del tiempo que conduce a la muerte, estará siempre presente desde la reconstrucción memorística del adulto que escribe. Elijo, casi al azar, algunos fragmentos que lo ilustran: «no se puede saber nada salvo que la muerte está ahí, acechando a mi madre, a mi familia, a mí...» (Ionesco, 1968, 32), afirma. «Estamos en la vida para morir», dice en otra parte (Ionesco, 1968, 41). En una de las últimas entradas del primer Diario anota: «Para mí la tierra no es nutricia, es lodo, es la descomposición, es la muerte que me espanta. Las bodegas, los interiores de las casas, son para los demás nidos, refugios; para mí, son tumbas» (Ionesco, 1968, 229).

La certeza de la muerte, la conciencia de que un día, inexorable, su madre fallecería, le dio existencia a la idea del tiempo (Ionesco, 1968, 37). Y me parece que es justamente la permanencia de la muerte la que nos puede dar la clave para explicar la ausencia casi total de fechas, la falta de precisión cronológica que caracteriza este diario *sui generis*. En las primeras páginas, Ionesco anota:

¿Cuándo me di cuenta por primera vez de que el tiempo «pasaba»? El sentimiento del tiempo no estuvo inmediatamente ligado a la idea de la muerte. Por supuesto, a los cuatro o cinco años me di cuenta de que me haría cada vez más viejo, de que me moriría. Hacia los siete u ocho años me decía que mi madre se iba a morir un día y me trastornaba ese pensamiento (Ionesco, 1968, 15).

¿Qué pueden significar, pues, los días, ante este fluir constante e irremediable de la vida hacia la muerte? ¿A qué consignar fechas si el tiempo no es más que un continuo deslizarse hacia la muerte? Cuando a Ionesco lo abandonó la infancia, perdió el presente, y la vida se convirtió en un pasado precipitándose en el futuro, es decir, en el abismo (1968, 34).

Además, a lo largo de estos diarios es frecuente encontrar, en el movimiento de un alma que busca dar salida a su sufrimiento, rasgos que evocan, si no la confesión misma, al menos la queja; antecedente —para María Zambrano— de la escritura confesional. En los diarios de Ionesco campean la contradicción y la paradoja. El ser humano se percibe fragmentado, escindido entre un yo que se reconoce y un yo que aparece como extraño:

Casi tengo la impresión de que en mí se desarrollan acontecimientos, de que en mí unas cosas, unas pasiones, se agitan, se oponen; de que me miro y que veo el combate de esas fuerzas contrarias y que, unas veces una, otras veces otra, toma la delantera; una pelea, un campo mental de batallas, y de que el yo verdadero es ese «yo» que mira al «yo» de los acontecimientos y de los conflictos. Yo no soy esas pasiones, parece; soy el que ve, mira, comenta, considera. Soy también el que, ardientemente, desea otro yo (Ionesco, 1968, 52).

Si siente la necesidad de dar voz a una experiencia esencialmente humana, compartida por todos, de decir «en voz alta lo que los demás se dicen a sí mismos o murmuran», ello no lo previene de la inutilidad del esfuerzo; ya que concibe la literatura como esa conciencia inútil, y al mismo tiempo inevitable, de la desgracia de la vida (Ionesco, 1968, 34).

Sin embargo, no obstante que el dolor, el espanto ante la muerte y el sentido son las constantes que dan el tono a estos diarios, en el movimiento paradójico que implica la huida de sí mismo en espera de hallarse, en la toma de conciencia de la «inadmisible» condición humana, asoma también algo parecido a la esperanza. «Si pudiese pensar que lo que confieso no es una confesión universal, sino la expresión de un caso particular, lo confesaría de todos modos, con la esperanza de ser curado o aliviado», afirma (Ionesco, 1968, 34).

Si en ocasiones llega a considerar impúdica su escritura diarística, justifica el intento señalando su deseo de encontrarse a sí mismo, de dar salida a sus sufrimientos, y señalando su necesidad de rescatarse del olvido, de dar batalla a la muerte. «¡Es curioso que los recuerdos se ensombrezcan igual que los cuadros!» (Ionesco, 1969, 14), anota al principio del segundo volumen. Más adelante, en una de las pocas entradas fechadas, afirma: «1967: Olvido, cada vez más. ¿Voy a perder por completo la memoria? ¿Es eso morir?» (Ionesco, 1969, 38). Sin embargo, preservar la memoria se convierte en una lucha casi perdida, su historia se le desvanece a tal punto que lo único que le queda son los recuerdos de los recuerdos:

Releo las páginas que he escrito sobre los recuerdos lejanos. Ya no me quedaba mucho, por aquel entonces, del mundo de la infancia, restos del mundo y ruinas.

Algunos trozos de un espejo empañado. Todavía podía contemplar en él mi cara. Ahora ya no me queda más que el recuerdo de los recuerdos, el recuerdo de esos pocos recuerdos (Ionesco, 1969, 36).

Ahora bien, es importante establecer el nexo que existe entre sus preocupaciones existenciales, relacionadas en particular con la muerte, y la creación del teatro del absurdo. Un teatro que no solo rompió con un paradigma, al polemizar con el realismo mimético, sino que construyó un mundo sin Dios, sin héroes, vacío e irracional. Sin embargo, es preciso reconocer que si en la escritura de su Diario, Ionesco vertió sus angustias existenciales en tonos más bien sombríos, en su práctica teatral, en cambio, logró introducir un acento lúdico, dándole espacio al juego, a la risa, a la parodia de la tradición clásica y del propio teatro realista, lo cual nos hace pensar que al mantener dos modos de escritura paralelos Ionesco busca satisfacer dos impulsos vitales diferentes.

No obstante la casi total ausencia de registros de la vida cotidiana en estos diarios, es posible encontrar diversas huellas del presente de la enunciación. No todo es reflexión intemporal, o ejercicio de la memoria, o ficción literaria. Algunos pasajes, en los que el autor se sitúa en presente, nos permiten trazar, así sea de manera difusa, ciertas relaciones temporales entre distintas épocas o instantes de la escritura. «Va a hacer un año que, prácticamente, interrumpí este diario y esta búsqueda, esta exploración, en el bosque espinoso de mí mismo» (Ionesco, 1968, 198), afirma en cierto momento. Además, en algunas ocasiones el presente se evidencia cuando Ionesco inserta comentarios críticos a propósito de escritos anteriores; es decir, que en ciertas entradas incorpora, entre paréntesis, alguna nota posterior con sus nuevas consideraciones, con lo cual queda constancia de al menos dos tiempos claramente diferenciados: el de la escritura original y el de una lectura posterior, que a su vez da lugar a una nueva escritura.

El diálogo que establece consigo mismo, en dos tiempos distintos, tan frecuente en este tipo de escritura, se desarrolla a tal punto en los diarios de Ionesco que logra, con cabal lucidez y mediante su voluntad creadora, verse a sí mismo como otro. Es decir, que en el desdoblamiento de la persona entre el yo que escribe y el yo recreado, Ionesco se configura a sí mismo como personaje. En este sentido vienen muy a cuento las ideas de Bajtín a propósito de la creación artística:

La creación estética no se explica ni cobra sentido de un modo inmanente a una sola conciencia, un acontecimiento estético no puede tener un solo participante único, que al mismo tiempo experimente la vida y exprese su vivencia mediante una forma artísticamente significativa: el sujeto de la vida y el de una actividad estética que le dé forma a esta vida no pueden coincidir (2000, 99).

Así, Ionesco no solo construye un *otro* en una forma literaria tan íntima, sino que también toma en cuenta al *otro* que leerá en última instancia estos Diarios. Además, si se atiende a la forma como está organizado el material, se observa que hay un orden diferente del que daría naturalmente el registro cotidiano de los

hechos. Hacia la mitad del segundo volumen, por ejemplo, aparece un texto ubicado «Alrededor de 1940»; la entrada siguiente está fechada entre «1967 o 1966», es decir, veintiséis o veintisiete años después. Y en esta última, Ionesco explica que ha sentido la necesidad de «emparejar» estas notas, distantes entre sí por tantos años (1969, 91). Atrae también la presencia intermitente de pequeñas narraciones, alejadas de una estética realista, en el primer Diario, y de cuentos «para niños de menos de tres años», en el segundo; en ambos casos, al menos en la edición española, las narraciones intercaladas aparecen siempre resaltadas en letras cursivas, y al parecer no guardan ninguna relación con los asuntos que se registran en los diarios.

Sin embargo, pese a su gran fuerza reflexiva, a lo largo de las más de quinientas páginas que conforman sus dos primeros diarios, Ionesco apenas si recapacita sobre su propia obra literaria; reserva sólo unas cuantas páginas a una posible poética que nos diera luces sobre su teatro; aunque ofrece algunas pistas que vale la pena señalar.

En las notas del primer volumen pueden observarse, por ejemplo, puentes que vinculan su escritura dramática y la idea de la muerte. En una de las entradas, Ionesco apunta que un gran poeta tradujo, estando muy enfermo, *El rey se muere*, obra que tiene por tema la vejez y la muerte. Cuenta que poco después de terminar la traducción el poeta muere, y Ionesco se pregunta qué pudo haber significado su obra dramática para aquel poeta (1968, 149). Afirma que escribió *El rey se muere* como un ejercicio espiritual, como una lección para aprender a morir. Sin embargo, aunque su obra no consiguió en él mismo el efecto deseado, cuánto hubiera querido que ayudara a otros a morir:

¡Si pudiese saber si el texto pudo aportarle algo, y qué es lo que pudo aportarle, si pudiese saberlo! Si aquello pudo ayudar a alguien a disminuir su angustia, a aceptar su destino, sería para mí una alegría, un descanso, una justificación. Si aquello pudo ser una lección para los demás, quizá me animara a pensar que pudiera ser que yo sacara provecho de mi propia lección (Ionesco, 1968, 150).

Más adelante, en el segundo volumen, el propio Ionesco se sorprende al descubrir que algunas de sus preocupaciones, plasmadas en sus diarios, cristalizaron años después en su teatro. Alrededor de 1940 escribe: «He asistido a mutaciones. He visto a la gente transformarse, casi delante de mis ojos» (1969, 165). Y narra cómo algunas personas se han vuelto extrañas a sí mismas. Describe cómo algunos colegas dejaron de resistirse a los embates del racismo, del absolutismo o de los delirios colectivos; cómo poco a poco sucumbían, dejaban de combatir, se rendían ante sus propios miedos y se integraban a lo que Ionesco llamó «el engranaje de la maquinaria infernal» (Ionesco, 1969, 167).

Al lado de esta breve descripción, Ionesco inserta una nota, a todas luces posterior, aunque sin fechar, en la que muestra asombro por la similitud que encuentra entre las ideas antes expuestas y *El rinoceronte*, una de sus obra dra-

máticas más importantes, escrita en 1959. En esta nota Ionesco deja constancia, además, de la enorme sorpresa que le causó recordar, al repasar antiguas páginas de su diario, que había llamado «rinocerontes» a «aquellos fanáticos imbecilizados». No olvidemos que su obra *El rinoceronte* parte de una experiencia de vida: en Bucarest, Ionesco.

Había visto, al correr de los años 37 y 38, cómo parientes y amigos, en número creciente, se adherían al movimiento fascista de la Guardia de Hierro. Al parecer atacados por un virus, unos tras otros adoptaban de pronto los puntos de vista, las actitudes, el estilo o proyectos, de acuerdo con la ideología en alza, lo cual les metamorfoseaba sin que lo supieran, haciendo que en lo sucesivo les fuera imposible toda comunicación con los escasos testigos de dicha transformación, a quienes el virus había perdonado (Serreau, 1967, 56).

Lo mismo ocurre en la obra teatral, en la que todos los personajes se van transformando poco a poco en rinocerontes, hasta que sólo queda un ser humano. Por lo demás, Ionesco afirma que esta pieza no se refiere tan sólo a la *nazificación*, sino a todo proceso totalitario, tanto de derecha como de izquierda, ya que, para el fundador del teatro del absurdo, la utopía del nazismo no es menos inhumana que el marxismo malogrado por la tradición autoritaria rusa.

Por último quisiera señalar que las preocupaciones que se manifiestan en los Diarios de Brecht y de Ionesco no son extrañas a sus prácticas literarias y teatrales. Por el contrario, es posible observar que ambas escrituras, dramática e íntima, están ligadas a una misma visión artística. En el caso de Ionesco, teñida de angustia existencial, del dolor inherente al ser humano, de la vivencia del absurdo, que trasciende cualquier sistema de Estado. Y en el de Brecht de una conciencia política, ligada a la ética, que lucha por transformar la vida del hombre, mostrando las reglas sociales en su dimensión histórica, provisionarias e imperfectas, y por lo tanto susceptibles de ser modificadas.

BIBLIOGRAFÍA

- BAJTÍN, Mijaíl M. (2000), *Yo también soy (Fragmentos sobre el otro)* (selección, traducción y comentarios, prólogo de Tatiana Bubnova), México, Taurus.
- BRECHT, Bertolt (1980), *Diarios 1920-1922. Notas autobiográficas 1920-1954* (trad. Juan J. del Solar B.), Barcelona, Crítica.
- (1977), *Diario de trabajo I. 1938/1941* (trad. Nélica Mendilaharsu de Machain), Buenos Aires, Nueva Visión.
- GIORDANO, Alberto (2006), *Una posibilidad de vida: escrituras íntimas*, Rosario, Argentina, Beatriz Viterbo Editora.

- GIRARD, Alain (1996), «El diario como género literario» (versión abreviada de la introducción a *Le journal intime*), *Revista de Occidente*, julio-agosto 1996, núms. 182-183. pp. 31-38.
- IONESCO, Eugène (1968), *Diario* (trad. Marcelo Arroita-Jáuregui), Madrid, Guadarrama.
- (1969), *Diario II* (trad. Marcelo Arroita-Jáuregui), Madrid, Guadarrama.
- PAULS, Alan (1996), *Cómo se escribe el diario íntimo*, Buenos Aires, El Ateneo.
- SERREAU, Geneviève (1967), *Historia del «nouveau théâtre»* (trad. Manuel de la Escalera), México, Siglo XXI.

«EXPRESS YOURSELF»: LOS BLOGS, O EL DIARIO EN LA LÓGICA CULTURAL DEL CAPITALISMO MULTINACIONAL

VICENTE RUBIO PUEYO

STATE UNIVERSITY OF NEW YORK AT STONY BROOK (EE.UU.)

El primer día del año 1660, Samuel Pepys, administrador naval y miembro del Parlamento inglés, se decidía a comenzar un meticuloso proyecto de escritura: tratar de recoger, en una serie de cuadernos, el conjunto de sus rutinas, costumbres y pensamientos cotidianos. Ese proyecto se alargaría hasta 1669, dando lugar a una de las obras fundamentales de la tradición diarística. En aquellos cuadernos, Pepys se dedicó a consignar la variedad de asuntos, públicos y privados, que ocupaban su vida: desde los problemas con su esposa hasta sus opiniones sobre las discusiones y resoluciones del parlamento. Esa mezcla de asuntos de estado y problemas conyugales, entre otras muchas cuestiones, es patente desde la primera entrada de Pepys:

Sunday 1 January 1659/60

Blessed be God, at the end of the last year I was in very good health, without any sense of my old pain, but upon taking of cold. I lived in Axe Yard having my wife, and servant Jane, and no more in family than us three. My wife ... gave me hopes of her being with child, but on the last day of the year ... [the hope was belied.] The condition of the State was thus; viz. the Rump, after being disturbed by my Lord Lambert, was lately returned to sit again. (Pepys: <http://www.pepysdiary.com/archive/1660/01/01/>).

En 2003, Phil Gyford, un periodista y diseñador londinense, tuvo eso que se suele denominar como una brillante idea: ¿por qué no *actualizar* esa obra fundamental de la literatura inglesa? Esa actualización no consistía, sin embargo, en hacer una nueva edición del texto, o una selección, podando aquí y allá aquellos elementos en Pepys más *alejados* del lector contemporáneo, sino en utilizar un formato radicalmente actual: el blog. Así, desde 2003, día a día, se han venido publicando íntegramente los diarios de Pepys. El blog, indudablemente, ofrece unas posibilidades extraordinarias para cumplir ese cometido. A través del uso de hipervínculos, por ejemplo, unas entradas pueden enviar a otras sin problemas, agilizándose así enormemente el aparato crítico y de notas. Por otra parte, la

cantidad de información disponible en Internet permite al blog diseñado por Gyford vincular los textos con una amplia variedad de fuentes y recursos. En el margen derecho del blog, junto a la entrada del día, podemos encontrar un enlace al archivo de la Casa de los Comunes, donde pueden leerse las actas correspondientes al día de la entrada escrita por Pepys. De esta forma, el blog de Gyford reproduce, de la forma más directa y gráfica posible, esa convivencia de lo público y lo privado en los diarios del parlamentario inglés. Otros gestos típicos de las formas diarísticas, como las referencias al clima, perviven en el blog a través de recursos (de una humorística exactitud) como una estimación diaria (forzosamente aproximada) de la temperatura que hacía en Londres aquel mismo día cuya entrada estamos leyendo.

La idea de Gyford es desde luego admirable por su sencillez, y por la accesibilidad (en un sentido literal, físico) que otorga a la obra. Y es una idea que invita a pensar en posibilidades análogas en el campo hispánico. Pensemos en Larra, por ejemplo, ese autor en constante búsqueda, a lo largo de su vida, de un público: ¿qué resonancias adquirirían títulos como «¿Quién es el público y dónde se le encuentra?» al ser suspendidos en la virtualidad ofrecida por un espacio como Internet? El caso de Gyford, no obstante, con todas las novedades y virtudes prácticas que aporta el formato del blog, no deja de constituir un ejemplo contemporáneo de toda una concepción tradicional de la divulgación y recuperación de textos literarios. Pero, ¿qué hay detrás de esa recuperación? ¿Qué mecanismos y concepciones de la lectura dan lugar a su posibilidad?

Como toda adaptación literaria con fines divulgativos, la de Gyford se fundamenta en toda una idea acerca de la accesibilidad del texto literario, entendida ésta ahora no solo como la accesibilidad física al texto que referíamos más arriba, sino también ideológica. Como el erudito que proclama la perpetua actualidad de su saber, lo que la versión electrónica de Gyford viene a decirnos es que el diario de Pepys es un blog, *sólo que* en el siglo XVII. La historia queda pues comprimida en ese «sólo que», para que se abra paso, a través (o más allá) de ella la posibilidad de una comunicación permanente, limpia, sin obstáculos, entre dos sujetos (el autor y el lector). Esta comunicación, por supuesto, será difícilmente perfecta, pero el objetivo del crítico, del adaptador, consiste en allanar en lo posible el camino del lector, para que este pueda comprender el texto, si no completamente, al menos en lo *esencial*. Lo que está actuando en esta operación crítica es la tradicional separación entre Forma y Contenido: un texto literario *expresa* una serie de contenidos a través de una forma dada. Una vez operada esta división, el gesto crítico de la adaptación se hace posible: basta con volcar el mismo contenido (la expresión vertida por el sujeto Pepys en sus Diarios) a una nueva forma acorde a las herramientas comunicativas a las que el lector actual está acostumbrado (el blog). De esta manera, se accede por fin al que sería, de acuerdo con esta concepción, el objetivo último de la literatura: la comuni-

cación entre dos sujetos separados por la historia. Una vez lograda la actualización del texto, sólo queda comunicarse libremente, de sujeto a sujeto, de autor a lector, con el diarista Pepys, transformado ahora, eso sí, en el bloguero Pepys.¹

Esta transformación, en todo caso, constituye un buen ejemplo de la continuidad existente entre diario y blog. Lo que queremos destacar, no obstante, es el hecho de que esa continuidad, no es uniforme, ni directa. Esa es la ilusión de la adaptación, que opera según la lógica de trasvase de contenidos a formatos nuevos que acabamos de describir. Una lógica, por otra parte, basada en la concepción histórica e ideológica de la literatura predominante en los últimos doscientos años: la escritura como expresión individual, comunicación intersubjetiva entre autor y lector, etc. Una ideología burguesa de la literatura, en suma.²

La problematización de la comunicación literaria que acabamos de enunciar constituye una de las bases del modelo teórico desde el que realizaremos nuestros posteriores análisis. No obstante, al tratarse los blogs de un objeto de estudio extremadamente amplio, multiforme y todavía en constante transformación, este trabajo tratará de concentrarse en unas pocas cuestiones, apenas unos puntos de partida para una investigación sujeta a una larga elaboración posterior. Nuestra intención es doble: por un lado, tratar de ubicar el fenómeno contemporáneo de los blogs en relación con las más antiguas formas diarísticas. Por otro, trataremos de disponer algunos elementos para un análisis sintomático de algunos discursos en torno a los blogs (y otros formatos de reciente aparición, como Facebook o Twitter). Nuestro modelo teórico se preocupa principalmente por el estudio de los *mecanismos ideológicos* que dan lugar a una serie de *producciones culturales o estéticas*. Es necesario aclarar que utilizamos el concepto de ideología en según la teorización del mismo llevada a cabo por Althusser. Según el filósofo de la Rue d'Ulm, el concepto de ideología no alude exclusivamente a un programa o sistema de ideas y creencias partidistas que compite con otras en un determinado escenario político (la acepción del término más extendida hoy en día), sino como la matriz desde la que se constituyen los sujetos sociales, y sus correspondientes

¹ Seguimos en esta cuestión a Juan Carlos Rodríguez, quien en su *Teoría e historia de la producción ideológica* (1974) hacía algunas consideraciones en torno a la cuestión de las ediciones adaptadas, de los criterios que determinan qué sería legible y qué no para el lector moderno de una obra clásica. Lo legible es la 'naturalidad humana', común a ambos. Lo no legible sería la interferencia histórica, la escoria factual de las 'circunstancias', el 'contexto'.

² Como el propio Rodríguez señala en su texto, la historización de esta concepción burguesa de la literatura no supone condenarla, ni menospreciar sus logros y realizaciones. En concreto, el campo de las adaptaciones literarias resulta imprescindible en la enseñanza de la literatura, y cumple una labor encomiable. De lo que se trata es de señalar únicamente su carácter histórico, esto es, no natural, y de estudiar científicamente los mecanismos ideológicos que hacen posible tanto tales adaptaciones como nuestras actuales concepciones de la lectura.

valores y percepciones sobre la realidad social, y sobre el lugar que ocupan en ella:

Ideology performs an ubiquitous social function, one that must be fulfilled in every society, including a socialist society, since in all societies men and women must be formed, transformed, and equipped to respond to their conditions of existence. This process of socialization requires a system of ideas, beliefs, and values by which men and women experience their world and find their place within it as subjects. (Resch, 1992, 206).

Este sistema de «ideas, creencias y valores» no es para Althusser, conviene recordar, un mero reflejo superestructural de las relaciones económicas. Tal concepción, propia del marxismo hegeliano, resulta indudablemente determinista. La clásica oposición base/superestructura de la tradición hegeliana es sustituida, en el marxismo estructural althusseriano, por la más compleja noción de *causalidad estructural*, por la que, si bien la economía continúa siendo determinante «en última instancia», los niveles político e ideológico de la formación social conservan una «autonomía relativa». La ideología, según Althusser, será pues *segregada* de las relaciones sociales, y actuando de forma «ubicua» a través de diferentes aparatos, se extenderá por toda la formación social, cumpliendo así un papel activo (y no el de un reflejo pasivo) en la reproducción de esta. Ese carácter ubicuo no equivale, por otra parte, a un monolitismo: de ser así, no cabría la posibilidad de pensar en el menor cambio social. Althusser, por el contrario, insiste en el «desarrollo inestable» que propulsa la historia de las formaciones sociales en sus diferentes niveles. Los desajustes provocados por ese desarrollo inestable introducen contradicciones, pugnas y mutaciones en el campo ideológico.

Si pensamos en el diario como un género privilegiado de la ideología burguesa clásica, como la más pura y libre expresión de un *sujeto individual* (la noción de individuo libre es precisamente la clave de bóveda de todo aquel sistema ideológico), lo que pretendemos comenzar aquí es un estudio de los blogs como síntoma de una particular reconfiguración posmoderna de ese mismo sistema ideológico. Al carácter posmoderno de tal reconfiguración responde el guiño en el título a Jameson y su *El posmodernismo, o la lógica cultural del capitalismo tardío*.³ Adelantemos ahora dos de las cuestiones que trataremos. En primer lugar, la articulación de esa nueva escritura democratizada en torno a la necesidad de la expresión personal. De ahí el eslogan «Express yourself» que recogemos en el título: un lema —sintomáticamente— extendido hoy en día, y

³ Sustituimos la calificación de 'tardío' tomada por Jameson, como es sabido, de Mandel, por 'multinacional', lo que supone otro guiño en nuestro título, esta vez al ensayo de Slavoj Žižek (homenaje a su vez a Jameson) «El multiculturalismo, o la lógica cultural del capitalismo multinacional». Consideramos que el término de Mandel, por otra parte, está cargado de un sentido teleológico, característico de cierto trotskismo, que no compartimos.

aplicado a los productos y campos más diversos. En nuestro caso, es el eslogan utilizado hasta hace poco por wordpress.com, una de las plataformas de blogs más utilizadas, y que aparece situado en el encabezado de la página principal de la empresa. ¿Qué significa ese imperativo «expresate a ti mismo»? ¿Qué debemos «expresar» exactamente? ¿En qué consiste esa «expresión»? En segundo lugar, discutiremos algunos aspectos relacionados con la supuesta ‘democratización’ de la escritura a la que los blogs han dado lugar. Apuntaremos más adelante con qué alcance, y de acuerdo a qué características, se ha producido esa democratización.

Un objeto radicalmente nuevo, como los blogs, supone desde luego un cierto desafío a la labor teórica. Por esta razón, un último objetivo —a largo plazo— que esta investigación se propone es el estudio de los diversos discursos teóricos, escasos todavía, que se han ocupado del fenómeno de Internet en general, y de los blogs en particular. Otros modelos teóricos, anteriores a la aparición de Internet, han sido también recuperados, debido a los instrumentos de análisis que proponían para la reflexión en torno al impacto cultural de los desarrollos tecnológicos. Examinaremos brevemente algunos de estos discursos teóricos en una de las secciones finales del presente trabajo.

DEL DIARIO A LOS BLOGS

El caso de Pepys nos acercaba a algunas posibilidades de continuidad entre diario y blog. Tratemos ahora las rupturas o diferencias entre ambos. Existen, por supuesto, muchos usos de los blogs. En relación con el diario, pretendemos reflexionar en torno a uno de esos usos, el de aquellos blogs más próximos al objetivo de la «expresión personal»⁴ y el vínculo existente entre el formato del blog y la emergencia de nuevos desarrollos, vivencias y discursos de la subjetividad.

Podemos considerar el diario como la reelaboración moderna de los géneros didácticos confesionales, autobiográficos. Estos, como señala Luis Beltrán (2003, 166), se caracterizan por una especial actitud del yo hacia sí mismo. En este tipo de textos, el sujeto de la escritura se auto-observa desde la perspectiva de una conciencia avanzada, poniendo en marcha el proceso de la auto-objetivación. Esa actitud, en los textos confesionales premodernos, precisa además de la presencia de Dios, el Otro, observador último del desarrollo de la conciencia. En obras

⁴ Dejamos a un lado, por tanto, usos periodísticos, profesionales, políticos o de otro tipo. En todos estos casos puede encontrarse una concepción instrumental del blog: éste se considera principalmente como una herramienta nueva, con sustanciales ventajas prácticas —facilidad de publicación, capacidad de llegar a mayor número de potenciales lectores, etc.— para cumplir fines más o menos similares a los habituales antes de su aparición.

posteriores, modernas, la conciencia avanzada sigue actuando, pero el Otro es el propio sujeto, solitario, embarcado en un proceso de auto-conocimiento, lector ahora de su propia vida desde otro tiempo.

¿Qué novedades presentan los blogs respecto a esta tradición de los géneros confesionales y del diario? La más evidente es la aceleración del tiempo. En los blogs encontramos una aceleración máxima del proceso de la auto-objetivación. Dicha aceleración modifica, por otra parte, la finalidad del propio texto. Según Beltrán, estos géneros, tanto en sus muestras premodernas como burguesas, encuentran su motor de impulso en la utopía de la recuperación de la unidad del sujeto, el establecimiento de una identidad estable. Así, la confesión se estructuraba en torno a las épocas decisivas de una vida, a través de una serie de cortes traumáticos, significativos, que terminaban por conformar, unidos todos ellos en una serie de episodios, una teleología de la propia existencia (el encuentro final con Dios, con la Verdad). El diario, a su vez, se estructura obviamente a partir de entradas diarias, con el fin de dejar ver el transcurso cotidiano de la vida, y los desarrollos que ésta va arrojando en una existencia individual en constante proceso de autoexamen.

El blog posibilita en principio el establecimiento de una narración más *inmediata*, dispuesta en jornadas como el diario, pero en muchos casos pueden ser horas (muchos blogs se estructuran en torno a varias entradas diarias). Esta lógica se ha acelerado todavía más en formatos como Facebook y Twitter, que permiten una escritura *en tiempo real*, en permanente actualización y que, en el contexto de nuestro trabajo, quizá podríamos llegar a denominar ‘micro-diarios’. En esta línea podemos observar, por tanto, una progresiva disolución en un presente eterno: la vida propia se escribe, se muestra, y se contempla al instante.

Una diferencia radical entre el blog y el diario parte de llevar el primero ya inscrita en su propio formato la posibilidad de publicación. Si el diario no tiene por qué ver la luz necesariamente, la escritura de los blogs, en su inmensa mayoría, se concibe *para* ser publicada y, a ser posible, cuanto antes. Así se comprime extremadamente el proceso y el alcance de la propia auto-objetivación que la escritura diarística perseguía. El carácter de proceso de la escritura (y el *trabajo* que ese mismo proceso implica), en la que el sujeto puede contemplarse a sí mismo, *usar* la escritura para un autoanálisis, es borrado o significativamente reducido. En su lugar aparece un producto ya terminado, concluido, y dispuesto por tanto para ponerse en circulación. La facilidad de publicación que los blogs permiten implica una presión en ese sentido: un blog es necesariamente público (cuestión diferente es, por supuesto, el alcance que ese blog llegue a tener).⁵ Los actos de escritura y

⁵ Existen, por supuesto, blogs privados, a los que sólo se puede tener acceso mediante claves. Pero se trata, en todo caso, de sitios de publicación dirigidos a comunidades muy específicas. Sigue siendo, aunque reducido, un público. Esto nos lleva, por otra parte, a una discusión mayor, que ahora nos limita-

publicación se solapan: el sentido del mantenimiento de un blog es la publicación, la necesidad de *ofrecer* algo a los lectores. Es por esa razón que resulta difícil concebir la idea de un blog íntimo, un texto secreto, escrito para no ser leído, como sí ocurría, por el contrario, en las formas más popularizadas del diario.

¿Qué impacto sufre la escritura característica del diario en este nuevo contexto? Podemos señalar dos posibles desarrollos. La publicación inmediata y el borrado del proceso de escritura-lectura por parte del autor apuntan a la distinción básica trazada por Marx en su análisis de la mercancía: la conversión del valor de uso en valor de cambio. La escritura deja de ser un trabajo, con la consiguiente posibilidad de un autoconocimiento, para convertirse en un objeto ya cerrado, dispuesto para el intercambio. A consecuencia de esta transformación, se produce una segunda mutación, la que conduce desde la auto-objetivación característica de los géneros que estamos estudiando, hacia lo que podríamos considerar una «auto-cosificación», en la que la escritura de la propia vida se inserta a toda velocidad en un circuito de intercambio compulsivo, siempre a la espera de la próxima actualización. La publicación inmediata, centrada en el sujeto pero sin pretender una reflexión sobre el mismo sino, por el contrario, una auto-asignación constantemente renovada de aquello que puede hacerle atractivo a su público, termina por potenciar una identificación del sujeto con el producto de su escritura. Al mismo tiempo, la respuesta que se espera del lector-consumidor tiende a evitar, por lo general, *valoraciones* de tipo crítico o negativo. La única respuesta socialmente aceptable es la afirmativa, la confirmación del acuerdo con lo expresado por el autor.⁶ Por otra parte, la posibilidad de comentar, una de las características más distintivas e interesantes del formato blog, queda en muchas ocasiones neutralizada debido precisamente a la abundancia de autores, y la escasez de lectores.

Vistas estas posibles transformaciones, resta discutir los cambios que escritura como la propiciada por los blogs puede operar en el proyecto utópico de la escritura confesional. Si, siguiendo de nuevo a Beltrán, los géneros confesionales se caracterizaban por el intento de establecer una identidad, ¿cuál es la identidad que los blogs proporcionan? Aquella necesidad de constante auto-invencción a la que hemos aludido es precisamente la utopía personal que la ideología contemporánea nos ofrece. Se trata de lo que podríamos denominar un pseudo-perfeccionismo moral, similar al presente en tantos libros de auto-ayuda. La mistificación ideológica que lo compone no consiste, por supuesto, en que no se

mos a señalar: las reconfiguraciones de la clásica oposición burguesa entre lo público y lo privado en la contemporaneidad, y la progresiva estratificación de esos polos que podría estar dándose.

⁶ La última modificación importante (2009) de algunas características del *website* social Facebook incluía cambios en este sentido. La opción «Like/Don't like», disponible en las versiones anteriores para que los usuarios manifestaran su acuerdo o desacuerdo con los posts de otros usuarios, fue sustituida por un simple «Like».

alcance ese momento de perfección. El proceso o el camino, si se prefiere, del conocimiento suele basarse precisamente en la conciencia de que todo lo que sabemos es provisional, es perfectible. El problema surge con la promesa (imposible de cumplir, y por eso insaciable, perversa) de la consecución efectiva de esa perfección que nunca llegará.

El ámbito virtual que Internet ofrece permite una auto-invencción mucho más 'libre'. Así, el rango de posibilidades abarca desde la mostración de aspectos de la personalidad individual, gustos, opiniones —que hablan de nosotros, que nos *expresan*, y que podemos compartir con nuestros amigos y conocidos desde nuestro perfil de Facebook—, hasta la creación, en ocasiones, de toda una identidad ficticia, dispuesta para ser mostrada en el escaparate de la virtualidad. Es en este sentido en el que el capitalismo contemporáneo ha dado la razón —perversamente— a Foucault. Si éste, en sus escritos sobre ética, hablaba de una estética de la existencia, de ser artistas de la vida propia, la ideología contemporánea parece haber establecido como norma la necesidad de una auto-invencción constante. Una idea que ha tenido amplio predicamento en muchos terrenos. Como el ámbito laboral, por ejemplo: ahí, esa auto-invencción se impone como exigencia de «flexibilidad» al trabajador, impelido a actualizarse continuamente.

'VOZ Y VOTO': EN TORNO A LAS DIMENSIONES POLÍTICAS DE LA EXPRESIÓN

La posibilidad del diario, como tal género moderno, se articula sobre una de las oposiciones fundamentales de la ideología burguesa: la existente entre las esferas pública y privada de la vida social. La reformulación posmoderna del diario que venimos discutiendo aquí a través de los blogs introduce significativas transformaciones en esa oposición. En la sección anterior hemos discutido algunas cuestiones referentes al carácter de los blogs como vehículo de una cierta ideología de la auto-expresión. En términos generales, podemos pensar en esa auto-expresión como aspecto vinculado a la tradicional esfera privada burguesa. Una última cuestión nos llevará ahora al otro polo de aquella oposición, a través de una consideración de Internet, y de la denominada 'blogosfera', como nuevo espacio público, o nueva esfera pública, en el sentido descrito por Habermas.

Mencionábamos al comienzo de nuestro trabajo la emergencia de una democratización de la escritura, y de la publicación de la misma, producida a través del blog. En efecto, el formato del blog hace accesible la publicación de textos a un mayor número de personas, toda vez que ese grupo se constituye ya desde un principio de acuerdo a otras selecciones sociales, que no por evidentes deben darse por hechas sin más: ese grupo estará compuesto por aquellas personas capaces de leer y escribir, poseedoras de un ordenador, con acceso a Internet. Esta democratización abriría, en cualquier caso, la esfera pública tradicional a más suje-

tos, a más voces. El espacio público se convierte ahora, según muchos autores, en una estructura descentrada, fluctuante, antijerárquica.⁷

Recojamos algunos términos de esta visión de los blogs. Para los editores del volumen *Uses of Blogs*, un repertorio de artículos sobre la cuestión, los blogs constituyen un «signo de los tiempos». Representan, en el ámbito de los medios de comunicación, una transformación análoga a la operada en otros campos de la actividad industrial y económica: el paso de una comunicación de masas, unidireccional, vertical, con unos roles definidos de productor y consumidor (esto es, el paradigma fordista, basado en la producción), a una comunicación individualizada, horizontal. En este nuevo escenario comunicativo intervienen figuras como el *Prod-user* (productor + usuario, con una significativa similitud fonética con *producer*), un «usuario activo» en el que los roles de productor, distribuidor y consumidor, claramente establecidos en el orden fordista, se mezclan y redefinen. A este «usuario activo» se le opone, como era de esperar, la contrafigura del anticuado «consumidor pasivo», individuo renuente a unirse, parece ser, a la fiesta de la producción.⁸

Hablábamos de las voces que entraban en la nueva «esfera pública» de Internet. James Bohman, un habermasiano que ha estudiado esta posibilidad, señala dos limitaciones de Internet para poder considerarlo «esfera pública»: su falta de unidad, por un lado, y su carencia, por el momento, de un referente concreto a nivel social, institucional y político. Estas fallas no han sido vistas como impedimentos, sin embargo, por algunos, como John Perry Barlow, quien en 1996 proclamaba una «Declaración de Independencia del Ciberespacio»:

Gobiernos del Mundo Industrial, cansados gigantes de carne y acero, vengo del Ciberespacio, el nuevo hogar de la Mente. En nombre del futuro, os pido (...) que nos dejéis en paz. No sois bienvenidos entre nosotros. No ejercéis ninguna soberanía sobre el lugar donde nos reunimos (...).

Vuestros conceptos legales sobre propiedad, expresión, identidad, movimiento y contexto no se aplican a nosotros. Se basan en la materia. Aquí no hay materia.

Nuestras identidades no tienen cuerpo, así que, a diferencia de vosotros, no podemos obtener orden por coacción física. Creemos que nuestra autoridad emanará de la moral, de un progresista interés propio, y del bien común. Nuestras identidades pueden distribuirse a través de muchas jurisdicciones. La única ley que todas nuestras culturas reconocerían es la Regla Dorada. Esperamos poder construir

⁷ La discusión que sigue está basada en la argumentación general expuesta por Luc Boltanski y Eve Chiapello en su libro *The New Spirit of Capitalism*, en el que los sociólogos franceses llevan a cabo una muy útil descripción de los cambios registrados en la retórica empresarial de las últimas tres décadas. Dichos cambios estarían basados principalmente en un giro de valores jerárquicos, verticales, a discursos de tipo horizontal, participativo (provenientes de la herencia del 68).

⁸ Un apunte: el término «prod-user», a su vez, ha sustituido a un anterior «prosumer» (producer + consumer), como consecuencia de la propia sustitución, generalizada en la nueva retórica empresarial y publicitaria, del «consumidor» por el más amable y proactivo «usuario».

nuestras soluciones particulares sobre esa base. Pero no podemos aceptar las soluciones que estáis tratando de imponer.

Crearemos una civilización de la Mente en el Ciberespacio. Que sea más humana y hermosa que el mundo que vuestros gobiernos han creado antes (Barlow, 1996).

Herman y Sloop (2000, 81), de donde hemos tomado la cita de Barlow, describían la misma y otros ejemplos de este tipo de discursos propiciados por el ciberespacio, como una «elaboration of an utopian rhetoric wherein cyberspace is conjured as a mythic space of ludic possibilities of disembodied travel, identity transformation, and virtual communities». Se trata efectivamente de un discurso utópico, que ha quedado por lo demás rápidamente anticuado a medida que Internet se ha introducido de forma real en la vida cotidiana, operando de esta manera transformaciones menos evidentes, pero mucho más profundas a largo plazo, que las vaticinadas por Barlow.⁹

Sin embargo, esta «Declaración» de Barlow resulta significativa como ejemplo (exagerado) de un problema muy presente en la ideología contemporánea. Como correlato a la necesidad de la auto-expresión, la primacía de la voz: «deja oír tu voz», «comúnícate», «habla» (campanas de telefonía móvil, por ejemplo) son otros eslóganes relacionados directamente con el «Express yourself» que hemos tratado de explicar con anterioridad.

Todos conocemos la fórmula «con voz y voto». Tal fórmula, trasladada al espacio político contemporáneo, parecería haber empezado a disociarse. Esta insistencia en la voz que venimos describiendo resulta sintomática precisamente por lo que tiene de negación de la política, en el sentido que ha explicado Jacques Rancière. Para el filósofo francés, la política es una relación paradójica, el espacio mismo del disenso. Lo político irrumpe como ruptura del *arkhé*, el principio rector de una sociedad, introduciendo así la posibilidad de la contradicción, y con ella —añadiríamos— de la historia. Es la novena de las tesis sobre la política de Rancière:

La tarea esencial de la política es la configuración de su propio espacio, lograr que el mundo de sus sujetos y sus operaciones resulten visibles. La esencia de la polí-

⁹ Permítanos hacer un breve apunte acerca de la trayectoria de John Perry Barlow, a modo de ejemplo sintomático, a escala individual, de la transformación del capitalismo de los últimos 40 años. Le trista de Grateful Dead en los años sesenta, pasó a ser consultor de empresas de comunicación en los noventa. Un caso cercano al de ese nuevo tipo de empresariado surgido a lo largo de las últimas dos décadas, el denominado «BoBo» (Bohemian Bourgeois), que ha tenido en Bill Gates su icono, y en la cadena multinacional de cafeterías Starbucks su modelo empresarial y publicitario. La lectura, en 1996, de esta «Declaración de Independencia del Ciberespacio» no fue realizada, por otra parte, en esa limpia, pura y libre virtualidad, sino, irónicamente, en una localidad suiza que poco después empezaría a hacerse famosa por los encuentros anuales de gigantes materiales, muy materiales: Davos, sede de los encuentros anuales del World Economic Forum.

tica es la manifestación del disenso, en tanto presencia de dos mundos en uno. (Rancière, 2001).

El establecimiento de una voz sería únicamente un primer paso para la configuración del espacio, de la posibilidad, de la política. Para Rancière, en otras palabras, no se trataría de alcanzar unas políticas de la voz, o de las voces sino, quizás, la voz de la política. Por el contrario, la insistencia contemporánea en la expresión parece apuntar a una concepción de ésta como fin en sí misma. Parece ser que ahora sólo es posible tener voz: un elemento inmaterial, flotante en el viento. Un espíritu, en suma, desgarrado de su cuerpo físico: el voto. Esto es, la forma básica —no la única, pero sí la más accesible— de la acción política. Una voz satisfecha con su mera existencia, desligada de referentes, e incapaz, por tanto, de producir efectos. Exprésate, opina, di lo que quieras: nada cambiará. En su definición de esfera pública, Habermas incluía la capacidad de ésta para albergar «discursos de segundo orden», es decir, aquellos que cuestionan el propio marco del discurso. Internet, hoy por hoy, no parece facilitar, de momento, esos discursos. Cabe preguntarse si en la esfera política tradicional, democrática, y si desde ella y a partir de ella, siguen siendo aquellos posibles.

Althusser ejemplificaba el proceso de la interpelación ideológica a través del conocido grito del policía al transeúnte para solicitar su identificación: «¡Eh! ¡Usted, ahí!». El imperativo «exprésate» aparece ahora como reformulación posmoderna de la interpelación. Esa interpelación se dirige a nosotros, los carentes de capital económico, como compensación de nuestro estado a través de un remedo de capital simbólico. Son precisamente aquellos que no existen, que no *cuentan*, quienes necesitan expresarse. Al final de esa necesidad de auto-expresarse, de decirse a uno mismo que uno existe, que uno *cuenta*, que uno es de una manera o de otra, espera una pregunta: ¿de qué —íntimo y público— descontento surge aquella necesidad?

La interpelación ideológica, la constitución de los sujetos como tales desde la matriz ideológica, se produce, según Althusser, a través de los Aparatos Ideológicos de Estado (la Familia, la Escuela, etc.). El auge de un capitalismo multinacional, o transnacional, que desborda las estructuras estatales parece señalar como parcialmente insuficiente la teorización de Althusser. Aquí es preciso hacer un par de consideraciones. La primera en relación con el rol del Estado que, denostado por el neoliberalismo, está lejos de haber disminuido: han sido precisamente las políticas neoliberales las que, en muchas ocasiones, lo han reforzado (e instrumentalizado para determinados objetivos de clase) (Harvey, 2005, 70-81). La segunda es un reconocimiento, no obstante, de las transformaciones operadas en el capitalismo a lo largo de las últimas décadas y que, en efecto, han producido la aparición de espacios transnacionales. Tales espacios obligan indudablemente a una reelaboración del concepto de Aparato Ideológico de Estado tal y como Althusser los concibió. En realidad, ese concepto sigue plenamente vigente en el

presente contexto interestatal. Lo que precisamos ahora, sin embargo, es un concepto similar, pero capaz por su parte de explicar la existencia de aparatos ideológicos transnacionales.

El concepto de Aparato Ideológico, conviene recordar, no es cerrado o mecánico. Althusser reconoce la posibilidad de luchas, de contradicciones, en el seno de dichos aparatos. No hacerlo equivaldría a caer en un fatalismo o determinismo históricos que casan mal con un proyecto político marxista. La aparición de Internet ha abierto la posibilidad de un espacio ideológico transnacional. Así ha comenzado a ser interpretado desde posiciones habermasianas (v. Bohman, 2004) tratando de considerar sus cualidades como posible esfera pública transnacional. Lo que tratamos de señalar aquí es la necesidad de una discusión de ese concepto de esfera pública. Una reproducción a nivel global, de la crítica que el marxismo estructural de Althusser realizaba de la esfera pública habermasiana a escala estatal.

En el capitalismo clásico, la esfera pública burguesa se constituye como libre mercado de opiniones (Eagleton, 2005, 25-26). Se inicia así la lógica, apuntada más arriba, de la conversión del valor de uso (de la opinión) en el valor de cambio. El capitalismo posmoderno, en ese sentido, no ha hecho sino profundizar en esa misma lógica, hasta llegar a un fetichismo de la opinión, por el que la importancia recae en la auto-expresión abandonada a sí misma, en el propio hecho de expresarse, y no en la finalidad de aquella, ni en el proceso de la discusión, esto es, la posibilidad de modificar las posiciones a través del uso público de la palabra. El acto inicial, el más básico, de la libertad, la expresión de una opinión, es elevado a finalidad máxima de aquella, un acto tautológico por el cual se demuestra la existencia de la libertad, pero se la desvincula de sus posibles efectos. Expresarse, dejar constancia de la existencia de uno, es lo principal. Y nada más.

Otro efecto de la asimilación de los blogs en el régimen discursivo actual ha sido su integración en el periodismo. Internet supone desde luego un reto a los medios de comunicación tradicionales, centralizados, como atestigua el notable descenso de ventas de periódicos (que ha llevado a muchas cabeceras al cierre, o a afrontar serios problemas económicos). Al mismo tiempo, el blog ha posibilitado una aparente ampliación del espacio público de opinión y comentario. Pero esta ampliación, conviene señalar, no carece de problemas: la mera proliferación de espacios, por sí misma, no implica necesariamente mayor libertad. Simplemente consiste en que ahora *hay más gente diciendo lo mismo*. El comentario de noticias, en efecto, se ha ampliado. Pero la producción de los objetos, los hechos que posibilitan tal comentario, así como de los discursos principales que los presentan (o distorsionan), sigue estando concentrada en los grandes medios. De esa manera, la cuestión crucial de la confección de noticias (selección de información básica, enfoques generales de la noticia), que determinará des-

pués las posibilidades de discusión y comentario de las mismas, continúa estando centralizada.

Es esta cuestión la que convierte Internet en un campo abonado para la reproducción ideológica. Y es en ese sentido en el que podemos hablar de la red como aparato ideológico transnacional. Un aparato aparentemente menos centralizado, una estructura etérea, inmaterial, por la que son los sujetos mismos, sin aparente mediación institucional,¹⁰ los encargados de la reproducción ideológica. Por supuesto, siempre son los sujetos los responsables de tal reproducción, esta se produce a través de ellos (en el seno de la familia, en el proceso educativo, etc.). La novedad que representa Internet —así se constituye una cierta ilusión ideológica— es la de ofrecer un espacio aparentemente libre, donde no parece haber un poder concreto, o unas directrices establecidas.

PARA UNA CONCLUSIÓN PROVISIONAL: DISCURSOS TEÓRICOS EN TORNO A LOS BLOGS

Esta discusión nos devuelve, para terminar, a la ya mencionada necesidad de revisión de algunos discursos teóricos en torno a Internet. Umberto Eco describía en su clásico ensayo *Apocalípticos e integrados* (1964) dos actitudes básicas que no han dejado de reproducirse con ocasión de cada innovación técnica de importancia. Las nuevas tecnologías tienden a convocar en torno suyo, indefectiblemente, todo tipo de proyecciones ideológicas, conformando un campo abierto para una constante toma de posiciones unilaterales, un intercambio de argumentos polarizados.

Ya hemos tratado ciertos discursos utópicos en nuestro comentario de la «Declaración» de Barlow. Existen, por supuesto, otras narraciones distópicas igualmente improductivas, así como la tendencia, muy extendida, a la consideración de toda novedad como una mera reencarnación de lo mismo. Se trata de fenómeno similar al que intentábamos ilustrar a través del caso de los diarios de Pepsys. Los blogs, por tanto, no son una simple continuación del diario por otros medios, o bajo otra *forma*, sino que instituyen a su vez sus propias posibilidades específicas de desarrollo. Pero, al mismo tiempo, dichas posibilidades no son separables del contexto social, de las relaciones sociales, políticas y económicas de las que una nueva tecnología, Internet, y este nuevo artefacto comunicativo, el blog, han surgido. Si muy a menudo se ha acusado a posiciones materialistas

¹⁰ Sin embargo, algunas señales apuntan a una fuerte ofensiva de privatización de Internet. Es una tendencia que señalan Bohman (2004) y McChesney (2000) y patente, por mencionar un ejemplo reciente y cercano, en la polémica, a finales de 2009, en torno a la Ley de Economía Sostenible propuesta por el gobierno de España, fuertemente criticada por destacados 'blogueros' y colectivos de internautas. El reciente caso Wikileaks es otro ejemplo del tipo de conflictos que Internet ha abierto entre el poder estatal y el establecimiento de un espacio público global.

de caer en un 'determinismo' (de tipo económico, principalmente), pretender aislar estos fenómenos supondría deslizarse hacia otro tipo de determinismo, igualmente estéril, de tipo tecnológico. Es precisamente ese determinismo tecnológico, como ha señalado McChesney (2000, 6-7), el que está en el origen de ese tipo de discursos que acabamos de señalar, tanto en su vertiente utópica como luddita o apocalíptica.

No resulta extraño, por otra parte, que la posición habermasiana que hemos comentado en la sección precedente, haya conocido una aplicación en este nuevo campo de estudio. Desde sus orígenes, la teoría de la acción comunicativa de Habermas se encuentra estrechamente ligada, en su aparato conceptual, a modelos teóricos de procedencia funcionalista-parsoniana basados, como ha explicado Rodríguez (2001, 61-78) en una concepción no problematizada (no historizada) del sujeto, y de la relación de este con el sistema en que se inserta y actúa.

La alternativa desde la izquierda podría estar representada por la vía abierta por Raymond Williams en su ensayo «Means of Communication as Means of Production» (1980). Allí describía Williams el cambio efectuado por los cambios tecnológicos en las relaciones de producción existentes en ciertas áreas industriales (impresión, editoriales), una tendencia que indudablemente pudiera ser potenciada por la aparición de los blogs y otros formatos de publicación. El problema que encontramos aquí, sin embargo, es la posición voluntarista a la que Williams está obligado por una concepción del sujeto que, detrás de las diferencias políticas que sin duda separan al pensador británico de Habermas y el funcionalismo, continúa siendo sustancialmente la misma. Así, los cambios tecnológicos pueden, muy ciertamente, facilitar a los sujetos el acceso a los circuitos culturales y, eventualmente, la modificación o al menos, el establecimiento de una lucha en el seno de estos. Sin embargo, lo que Williams no parece contemplar en su ensayo es la posibilidad de que sean los propios sujetos los propios reproductores de la ideología. Williams no podía evidentemente vaticinar, a comienzos de los ochenta, momento en que su escrito se publica, cuál sería el desarrollo del capitalismo a lo largo de las últimas décadas. En cualquier caso, su obra contiene el mérito, por otra parte, de anunciar los desarrollos que tiempo después han llevado a cabo autores postmarxistas como los italianos Franco Berardi y Paolo Virno, o Yann Moulier Boutang y su «capitalismo cognitivo», a partir del concepto de 'general intellect', expuestos por Marx en el célebre «fragmento de las máquinas» de sus *Grundrisse*.

Estas líneas de investigación serán abordadas en otro momento. El presente trabajo no pretendía sino intentar comprender el fenómeno de los blogs en el contexto de la tradición diarística. Y hacerlo de acuerdo con una posición materialista, radicalmente histórica. De ahí que, debido a ese mismo modelo, nos resulte teóricamente impracticable abogar por una *valoración*, sea esta positiva o negativa, de los blogs. Ese tipo de *juicios* tienden a estar lastrados por un esencialismo —ajeno a la perspectiva científica que intentábamos adoptar— carente de toda idea de

contradicción y en consecuencia, de la posibilidad de un pensamiento acerca del cambio histórico. Nuestro objetivo era tratar de situar los blogs como un producto específico de la formación social contemporánea, la característica de las sociedades occidentales (aunque cada vez más extendida, como consecuencia del proceso globalizador). Un formato y un espacio, los del *blog*, determinados a su vez por las relaciones sociales, políticas y económicas en las que vivimos. Sostener eso no equivale, sin embargo, a decir que los desarrollos tecnológicos no puedan a su vez tener una influencia en esas mismas relaciones sociales, e introducir incluso significativas modificaciones en ellas. Lo que intentábamos, en suma, era comprender con la mayor profundidad histórica posible, un proceso todavía abierto y en constante movimiento.

En ese sentido, la caracterización de los blogs que realizábamos en relación con los discursos de la auto-expresión no pretende ser una valoración negativa de la misma, sino una descripción que nos permita comprender mejor el momento histórico en que estamos situados, y las potencialidades, las tendencias hacia el futuro que comienzan a abrirse en nuestro presente. Hemos intentado, modestamente, atemperar, matizar y explicar algunos de los tropos característicos de los discursos que se han ocupado de la denominada 'blogosfera'. Esa posición no impide, aun siendo conscientes de las limitaciones en que los blogs como instrumento se encuentran inmersos, tratar de ver su potencial como herramienta para una redefinición del espacio público, al ofrecer en estas posibilidades de escritura y publicación una nueva vía para la intervención política colectiva, hoy más necesaria que nunca. Esta intervención, de hecho, y por volver a nuestro ámbito de estudio, bien pudiera traer consigo un profundo replanteamiento de la labor literaria. Un pionero de la investigación en torno a los medios de comunicación de masas señaló esta relación inseparable entre técnicas y mensajes, formas y contenidos, y la profunda ligazón de ambas dimensiones a la historia, y a las luchas políticas que se despliegan en ella. Nos referimos a Walter Benjamin. Este breve texto suyo, con el que se abre su libro *Dirección única*, y con el que quisiéramos ahora concluir por el momento, quizá sirva como anticipada definición de los blogs, y de un uso posible de los blogs:

Bajo estas circunstancias, una verdadera actividad literaria no puede pretender desarrollarse dentro del marco reservado a la literatura: esto es más bien la expresión habitual de su infructuosidad. Para ser significativa, la eficacia literaria sólo puede surgir del riguroso intercambio entre acción y escritura; ha de plasmar, a través de octavillas, folletos, artículos de revista y carteles publicitarios, las modestas formas que se corresponden mejor con su influencia en el seno de las comunidades activas que el pretencioso gesto universal del libro. Sólo este lenguaje rápido y directo revela una eficacia operativa adecuada al momento actual. Las opiniones son al gigantesco aparato de la vida social lo que el aceite es a las máquinas. Nadie se coloca frente a una turbina y la inunda de lubricante. Se echan unas cuantas gotas en roblones y juntas que es preciso conocer (Benjamin, 2002, 7).

BIBLIOGRAFÍA

- BARLOW, John Perry (1996), «Declaración de Independencia del Ciberespacio» (trad. Española en <http://www.versvs.net/archivos/docs/declaracion-independencia-ciberespacio.html>).
- BENJAMIN, Walter (2002), *Dirección única*, Madrid, Alfaguara.
- BOHMAN, James (2004), «Expanding Dialogue: The Internet, the public sphere and prospects for transnational democracy», en *After Habermas: New Perspectives on the Public Sphere* (eds. Nick CROSSLEY y John Michael ROBERTS), Oxford, Blackwell Publishing/the Sociological Review.
- BOLTANSKI, Luc, y Eve CHIAPPELLO (2006), *The New Spirit of Capitalism*, Londres, Verso Books.
- BRUNS, Axel, y Joanne JACOBS (2006), *Uses of Blogs*, New York, Bern, Berlin, Bruxelles, Frankfurt am Main, Oxford, Wien, Peter Lang.
- EAGLETON, Terry (2005), *The Function of Criticism*, Londres, Verso Books.
- HARVEY, David (2006), *The Limits to Capital*, Londres, Verso Books.
- HERMAN, Andrew, y John H. SLOOP (2000), «Red Alert! Rhetorics of the World Wide Web and 'Friction Free' Capitalism», en *The World Wide Web and Contemporary Cultural Theory* (eds. Andrew HERMAN y Thomas SWISS), Londres, Routledge, pp. 77-98.
- MCCHESNEY, Robert (2000), «So Much for the Magic of the Technology and the Free Market. The World Wide Web and the Corporate Media System», en *The World Wide Web and Contemporary Cultural Theory* (eds. Andrew HERMAN y Thomas SWISS), Londres, Routledge, pp. 5-35.
- PEPYS, Samuel (2003-), *The Diary of Samuel Pepys* (ed. Phil GYFORD), <http://www.pepysdiary.com/>.
- RANCIÈRE, Jacques (2001), *Once tesis sobre la política* (trad. en español en <http://caosmosis.acracia.net/?p=819>).
- RESCH, Robert Paul (1992), *Althusser and the Renewal of Marxist Social Theory*, Berkeley, California University Press.
- RODRÍGUEZ, Juan Carlos (1990), *Teoría e historia de la reproducción ideológica. Las primeras literaturas burguesas*, Madrid, Akal.
- (2001), *La norma literaria*, Madrid, Debate.
- WILLIAMS, Raymond (2005), «Means of Communication as Means of Production», en *Culture and Materialism*, Londres, Verso Books, pp. 50-67.

EL CALENDARIO DEL HUMORISTA MODERNO

JOSÉ ANTONIO ESCRIG

Trabajos muy largos e imposibles producen melancolía
(Popular)

Mejor que empezar por preguntarnos qué es un diario será empezar por preguntarnos cómo es la risa moderna. Es mucho más difícil. El hombre moderno, por lo general, no comprende la risa. Carece de una seriedad lo suficientemente seria como para medirla y de una alegría lo suficientemente entusiasta como para abordarla. Está demasiado solo. Y esta soledad le lleva a mezclar la risa con el llanto indistintamente, como sin pulso, sin demasiada vida. Tan común ha llegado a ser la confusión, que nuestro tiempo ha mostrado dificultades para reconocer a algunos de sus mejores humoristas. Y la risa de algunos de ellos ha resultado ser grave, muy seria. La propia manera de afrontar el estudio teórico de la risa ha tenido que flotar sobre esta indefinición, y el convivir con una risa seria, solitaria, ha llevado a olvidar los orígenes de esta, achatando su historia y, con ello, su comprensión. Para comprender la risa moderna hay que situarla en un horizonte más amplio, hay que sacarla de sus límites contemporáneos y enfrentarla a una historia mayor, desde sus orígenes. Si fuera posible, habría que anticipar incluso, en alguna medida, su porvenir. Erik Satie, uno de los humoristas de los que hablaremos en breve, resumía esta idea con mucha soltura. Decía: «Hay que aprender a ver a lo lejos. A lo lejísimos».

De momento nos conformaremos con recordar que la historia de la risa es uno de los ejes de ascensión de la imaginación humana a lo largo de su historia y que la risa moderna (la risa tal como la entiende el humano moderno) es sólo uno de sus momentos: el más difuso y el más serio. Repasemos dos de las principales aportaciones teóricas que nos han dejado los humoristas modernos. La primera es brillante en su concepción y profunda en sus aspiraciones. Hablamos de la teoría romántica, formulada por los jóvenes del círculo de Jena y llevada a cabo en su máxima esencia por el escritor alemán Jean Paul. La risa es, para los ro-

mánticos, por decirlo en cuatro palabras, «lo sublime al revés». El humorista romántico aspirará a reírse de todo, incluido él mismo, y a reírse de la idea de belleza infinita, motor desencadenante del sentimiento. Es un principio antipatético el que mueve la idea romántica de la risa, un principio que concibe el humor como dimensión que afecta a lo más íntimo de la existencia («el ser y no ser»), y cuya esencia es la reflexión. De este mismo punto, exactamente de este mismo punto, parte la segunda teoría de la que pretendemos hablar y que podríamos denominar como *teoría específicamente moderna y seria de la risa*. Su más notable representante, tanto en lo teórico como en lo práctico, acaso sea Luigi Pirandello. Para Pirandello la risa procede de la reflexión, actividad especial que en el curso del proceso creativo desencadena lo que él llama un «sentimiento de lo contrario», fenómeno que ensancha el proceso de comprensión del mundo (a diferencia de la mera burla) y que origina una risa seria, al aniquilar el sentimiento originario. La risa moderna, tal como ya anunciaba Jean Paul, inspira seriedad. En el caso de Pirandello esa seriedad es el eco de una desvelación terrible, la certificación de que detrás de cada mueca de risa hay una mueca previa de espanto. «Cada sí en un no» podría ser el mote que resume esta concepción. A lo que añade el humorista italiano «un no que asume al final el valor del sí». Trataré de explicar estas últimas ideas, que he presentado de forma algo sumaria. Con ello ganaremos tiempo para lo que habrá de venir después. Pirandello habla de la reflexión como de un baño de agua helada para el sentimiento, que es «llama encendida». Del choque de ambos momentos de la actividad estética (uno activo: el sentimiento, otro negativo: la reflexión) brota la risa. Conviene entender la distinción que Pirandello establece entre una advertencia de lo contrario (a lo que denominará «cómico» —la risa como burla—) y un sentimiento del contrario (que considerará específicamente «humorístico», una risa mayor, más profunda y más moderna). Para ello podemos servirnos de uno de los ejemplos que ofrece el propio Pirandello y que tiene que ver, de manera indirecta, con algunas de las cosas que vamos a tratar cuando hablemos de los diarios. Dice así:

—«¡Señor, señor! ¡Oh señor!, acaso usted, como los demás, considere *ridículo* todo esto; quizás le aburra contándole estos estúpidos y miserables detalles de mi vida doméstica, pero para mí no es *ridículo*, porque yo *siento* todo esto...».

De este modo grita Marmeladof en la taberna, en *Crimen y castigo* de Dostoyevski, a Raskolnikof entre las risotadas de los parroquianos borrachos. Y este grito es justamente la protesta dolorosa y desesperada de un personaje humorístico ante quien se detiene en una primera impresión superficial, y no logra ver nada más que su comicidad (Pirandello, 2007, 73-75).

Marmeladof es, en palabras de Pirandello, un personaje que tiene una impresión cómica de sí mismo, de su situación patética. Sin embargo, Dostoyevski, haciendo gala de su capacidad para la risa (una de las más profundas que ha conocido el mundo moderno) lo convierte en un personaje humorístico. ¿Por

qué? Porque a la impresión inicial, ridícula, que despierta Marmeladof entre los personajes de la taberna y para sí mismo (y esto sería la «advertencia de lo contrario», la ruptura de un orden de apariencias serio) se superpone un sentimiento contrario que despierta compasión y traslada la anécdota a un horizonte mayor, un horizonte en el que se juega la razón de ser del personaje y, por extensión, la representación del mundo y la vida que ofrece el humorista y acoge el lector, esto es, en opinión de Pirandello, el verdadero humorismo, la verdadera risa moderna, propiciada tras un acto de reflexión creativa.

Ejemplos significativos de esto mismo serían la lectura que Pirandello ofrece de Don Quijote, o de Hamlet. Es curioso cómo esta risa moderna, al enfrentarse a ambos héroes, los incorpora a su dinámica, serificando la risa presente en el hidalgo cervantino e incorporando al príncipe de Dinamarca a la lista de personajes humorísticos; es más, convirtiéndolo en un referente de la nueva risa seria. (Recuérdese lo que había dejado dicho Schlegel, que «la risa tiene que ver con el ser y no ser», y que Pirandello extremará en su teoría y obra hasta sus últimas consecuencias psicológicas).

De manera que nos encontramos ante un concepto del humor según el cual la reflexión ínsita en el proceso creativo (y decimos *ínsita* porque Pirandello así lo recalcará numerosas veces, en agria y lúcida polémica con Benedetto Croce), opera como un resorte. Este resorte transforma el sentimiento inicial (un sentimiento que produciría mera burla, propio de una risa menor, sancionadora) y, dando la vuelta a dicho sentimiento, congela la emotividad originaria (destruye el patetismo) ofreciendo un panorama nuevo, paradójico. Los aspectos negativos, a nuestro entender, de este concepto de la risa pirandelliana son dos, fundamentalmente: por un lado, el espíritu dialéctico presente en esta idea del «sentimiento de lo contrario» queda reducido en ocasiones a una lógica mecánica, conforme a la cual se origina un pensamiento cerrado y escéptico. El humorista entra en una dinámica de espejos (un sí que es no, pero que en cualquier momento puede ser sí por ser no, etc.) que anula cualquier esperanza en el poder regenerador de la risa y ofrece un panorama desolador, un cosmos regido por la angustia. Por otra parte, el antídoto contra el sentimiento esgrimido por Pirandello, la reflexión como agua heladora, congela no solo el sentimiento sino el propio gesto de la risa, que queda resumido en una mueca seria. La reflexión solitaria del creador moderno serifica la semilla alegre y festiva de la risa. ¿Tiene algún punto positivo, a nuestros ojos, esta teoría de la risa pirandelliana, esta risa cortada, se diría, a la medida de las carencias del individualismo moderno? Muchas, y muy hondas. Tan es así que ponen en quiebra el propio orden del individualismo, razón que la hace merecedora de las mayores atenciones. Veamos en qué sentido.

La concepción de la risa desarrollada por Pirandello tiene un importante corolario psicologista que nos interesa particularmente hoy, día en que tratamos de humoristas en el aposento y diván de sus diarios. Y si bien esta lectura psicoló-

gista no ayuda a ensanchar el horizonte de la risa en su conjunto (más bien lo comprime más, reduciéndolo a los límites estéticos del presente) sí resulta reveladora de un proceso paralelo, un proceso que nos va a explicar qué ley mantiene en orden el cosmos de sentimientos opuestos que configura la imaginación del humorista en los tiempos del individualismo). A esta ley la podríamos llamar (Pirandello no lo dice) *tensión humorística, o perplejidad, o desasosiego*. Por utilizar una imagen recurrente en los estudios académicos diremos que el humorista moderno (el hombre moderno, por extensión) es como un Jano. En una cara se ríe de lo que en la otra le produce espanto. Es la reflexión creadora (catalizador del humorismo) la que mantiene unidas ambas caras. Y esta fuerza de unión es, a un tiempo, su fuerza de cohesión y su futuro detonante. El humorista moderno, el hombre solitario, es una bomba de relojería del modo de las que representan los protagonistas de las obras teatrales de Chéjov, otro gran humorista moderno. Bombas de relojería, individuos en permanente tensión, mecanismos a punto de estallar y desintegrarse. Aquí tenemos la clave de por qué la risa moderna es tan tensa y tan afilada: porque su propio funcionamiento la pone en trance de saltar por los aires. El individuo moderno, en su soledad absoluta, dispone un humor penetrante, la reflexión (producto de un yo rico, robustecido) le proporciona un mecanismo desenmascarador, un mecanismo que le permite presentar el envés de las cosas, de las personas, de los sentimientos (sobre todo de los sentimientos), un mecanismo desenmascarador, al cabo, de las apariencias. Este logro de la imaginación creadora (que agudiza su comprensión del mundo), esta mecánica implacable de la risa seria, presentará una contraprestación («un triste privilegio» —dirá Pirandello—): «Nos vemos vivir». A nosotros mismos, *nos vemos vivir*. (Y no solo eso, añadiremos un día como hoy: a mayor abundamiento, *escribimos nuestros propios diarios*). Si el «sentimiento de lo contrario», quintaesencia y logro del humor moderno se aplica a uno mismo, ¿cómo podrá uno mismo tenerse respeto? Y extremando el análisis, ¿cómo podrá respetar la miseria —trágica y divertida, que vendrá a ser lo mismo para él— del orden del cosmos? Es aquí donde surge el Pirandello psicologista, el Pirandello disolvente, que si bien nos aparta del sentido profundo de la filosofía de la risa, se nos convierte en guía óptimo de la risa actual, en representante máximo de esta y en brújula para adentrarnos en el yo de sus compañeros de profesión, para entenderlos en sus obras y descubrirlos en la intimidad de sus diarios. Pirandello, escéptico y pesimista, hereda la idea moderna del yo como «inventor de sombras», del individuo condenado a una visión ilusoria y empobrecida de la realidad. (El yo romántico ha quedado en poca cosa, en pingajo ridículo, al pasar por el tamiz de la reflexión). Frente a este límite, el humorista moderno dispone de un arma: su risa seria, que desenmascara su propia limitación y con ello, en cierto sentido, se trasciende. Pero este salir afuera, este abandonar las limitaciones del yo, va a acarrear un pago terrible, en opinión de Pirandello: rendida la fuerza de cohe-

sión, suspendido el balance de afectos y reflexiones, el individuo va a atomizarse, el yo va a quedar hecho añicos, multitud de yoes fragmentarios van a verse sumergidos en un universo deprimente, sin apelación a la seriedad ni a la risa, que estarán confundidos ya para siempre. No es un Prometeo el humorista moderno. Para Pirandello, el humorista moderno es un yo que en la mecánica dentro-fuera, máscara-contramáscara queda solo y expuesto, enfrentado al sinsentido. En la óptica pirandelliana (una óptica de telescopio que gusta de mirar por uno y otro lado de la lente) el «flujo de vida» —así lo llama él— puja por desasirse de la formas estáticas que lo encierran. En la puja, el humorista desnuda su última protección y se aboca a una vida triste e informe, enferma. Se comprenderá ahora, espero, por qué la importancia de desenmarañar la madeja de la risa sería moderna expuesta por Pirandello. Ello nos permite reflexionar ahora sobre un escenario óptimo: el humorista en su diario. Recordemos la cita de *Crimen y castigo* con la que empezamos una de las ramas de esta digresión: Marmeladof se sentía ridículo en sus menudencias cotidianas. ¿Qué le sucederá al humorista moderno cuando abra la tapa de su diario, cuando se vea vivir? Me gustaría recordar en este punto dos pasajes extensos de dos diarios de imponentes humoristas modernos. El primero está fechado un 12 de enero de 1911 y es de Franz Kafka. Dice así:

Durante estos días he dejado sin escribir muchas cosas sobre mí, en parte por pereza (ahora duermo mucho de día y muy profundamente, cuando estoy dormido peso más), pero en parte también por miedo a revelar lo que estoy aprendiendo sobre mí mismo. Es un miedo justificado, pues el conocimiento de uno mismo sólo debe fijarse definitivamente por escrito si se puede hacer de la manera más completa y con todas sus consecuencias secundarias, así como con total veracidad. Pero si eso no es así —y por lo menos yo soy incapaz de ello—, lo que uno sentía de manera meramente general se ve sustituido por lo que ha escrito con toda la intención, y además con la superioridad de la palabra fijada, con el único resultado de que el verdadero sentimiento desaparece, y la inanidad de lo anotado se reconoce demasiado tarde (Kafka, 2006, 63).

Puede parecer que lo que nos interesaría aquí, como lectores indiscretos, es el asunto del sentimiento y su escritura, pero algo induce a sospechar que las palabras que desencadenan una anotación como esta (las palabras que sientan a Franz Kafka el día 12 de enero ante su escritorio de madera) son otras, aquellas que dicen «cuando estoy dormido peso más». Palabras de un humorista, y Kafka lo era. La mecánica dentro-fuera, la energía centrífuga (para luego convertirse en centrípeta) marca la obra al completo de Kafka, y es omnipresente en sus copiosos diarios. Es la misma energía cohesiva-disgregadora, la misma tensión humorística, desasosiego, perplejidad, etc. que recordábamos antes a propósito de Pirandello y que le lleva a escribir, en días y años diferentes, cosas como estas:

Siempre que me he interrogado realmente a mí mismo he respondido, siempre hubo algo que sacar de mí (Kafka, 2006, 30).

He estado en compañía de Blei, su mujer y su hijo, a ratos me he oído a mí mismo desde mi propio interior, en ocasiones como si fuera el maullido de un gatito, pero qué se le va a hacer (2006, 32).

Él [refiriéndose por supuesto a sí mismo, en 3.^a persona] ha encontrado el punto de Arquímedes, pero lo ha utilizado contra sí mismo, es evidente que sólo con esa condición le ha sido permitido encontrarlo (2006, 519).

Kafka se definía a sí mismo como un hombre dichoso y muy desdichado, y no se me ocurre mejor definición que esta para un humorista moderno en boca de un humorista moderno. Por desgracia, los límites de sus contemporáneos a la hora de comprender la risa no siempre nos han permitido valorarlo así.

El segundo ejemplo nos lleva a los dominios de un luso. No existen diarios más aburridos que los de Fernando Pessoa. De una sosería adormecedora (como las mejores piezas de Satie, del que hablaremos a continuación) contienen, al mismo tiempo, las mayores dosis de risa moderna que puedan caber en unas páginas. Su lectura debería ser obligatoria, al menos en los parques de atracciones. Pessoa no fechaba sistemáticamente sus diarios (como tampoco ordenó nunca las páginas de ese otro diario admirable que es su *Libro del desasosiego*), pero en algún momento de 1913, en uno de esos pocos días en los que no se limitaba a enumerar en descacharrante monotonía su ir y venir de despacho en despacho, sus mismas cartas de todas las mañanas, sus mismas tertulias de las mismas noches (una tarde, anota, alguien le derramó un vaso de agua sobre su chaqueta), anotó lo siguiente:

Pertenezco a una generación que aún está por venir, cuya alma realmente ya no conoce la sinceridad y los sentimientos sociales. Por eso no comprendo cómo queda un ser descalificado ni cómo lo percibe ese ser. Está vacío de contenido, todo lo que se refiere a las conveniencias sociales. No siento lo que es el honor, la vergüenza, la dignidad. Para mí son, como para todos los de mi elevado nivel nervioso, palabras de una lengua extranjera, como un simple sonido anónimo.

Al decir que me descalifican yo sólo comprendo que están hablando de mí, pero el sentido de la frase se me escapa. Asisto a lo que sucede en la distancia, sonriendo ligeramente ante las cosas que suceden en la vida. Hoy día no hay nadie que sienta esto, pero algún día alguien lo podrá comprender.

Nunca tuve ideas sobre cualquier asunto sin que inmediatamente quisiera tener otras.

Siempre me pareció hermosa la contradicción, al igual que el creador de anarquías me pareció siempre un papel digno para el intelectual, puesto que la inteligencia desintegra y el análisis atrofia.

Siempre procuré ser un espectador de la vida sin involucrarme en ella. De este modo, asisto a esto que está sucediéndome, como un extraño, con la salvedad de que extraigo de los vulgares hechos que me rodean una voluptuosidad amarga.

No guardo ningún rencor a quien provocó esto. No tengo rencores ni odios. Esos sentimientos pertenecen a quienes tienen una opinión, o una profesión, o un objetivo en la vida. Yo no tengo nada de eso. Tengo, en esta vida, el interés de un descifrador de locuras. Me detengo, la descifro, y sigo adelante. No pongo en ello ningún sentimiento. Pero no tengo principios. Hoy definiendo una cosa, mañana la contraría. Pero no creo en lo que definiendo hoy, ni tendré fe mañana en lo que esté diciendo. Jugar con las ideas y los sentimientos siempre me ha parecido más altamente hermoso. Trato de hacerlo en la medida en la que soy capaz.

Nunca me había sentido descalificado. ¡Cuánto le agradezco que me haya suministrado ese placer! Es una voluptuosidad suave, como algo lejano...

No nos entienden, lo sé demasiado bien... (Pessoa, 2009, 91-92).

Tampoco conozco mejor definición de un humorista moderno que esta. Pessoa lo era (acaso uno de los mayores), si bien no ha corrido la voz. Por ser, podríamos hablar de él, incluso, como uno de los mejores personajes humorísticos (en singular y en plural) salidos de la pluma de Pirandello.

La *soledad expansiva*, queda claro, es el cosmos del diarista moderno (el cosmos y su energía). Soledad de seres sin rostro, casi espectrales. Seres solos y muy serios («nunca me río de nada» solía decir un imponente Svevo, otro ilustre miembro de esta familia). Es curiosa la afición del humorista moderno a presentarse y ser presentado como un enfermo. Es curiosa, de hecho, la costumbre de presentar obras humorísticas modernas como obras propias de enfermos, con la mejor o peor intención. Como obras serias, en todo caso. Sin una idea de la seriedad de la risa moderna esto sería de locos. De locos, sí. El signo del humorista moderno aparece de continuo en la casa de la Soledad, de la Locura, de la Enfermedad, o de la Extravagancia. Y esto es así de forma consecuente con el individualismo, que ha tendido a ver el presente como un horizonte cerrado, angustioso, y que desde sus propios inicios, en sus novelas, fragua el tipo del hombre del subsuelo, el humillado, el ser ridículo. No puede sorprender que los diarios modernos (aposento, dijimos, de la obsesión) abunden en esta línea cuando las propias novelas, desde las que asumieron tempranamente la forma diarística, relataron el proceso de una enfermedad, o de un ostracismo (son los casos del *Werther*, el *Diario de un loco* de Gógol, el *Diario de un hombre superfluo* de Turguéniev, o, entre nosotros, y como de costumbre puntualmente más tarde, del *Diario de un enfermo* de Azorín). Llegados al siglo XX, nuestros humoristas nos dejan diarios extraños y amorfos, escombros donde campa una risa profunda y aterradora. No cabía esperar otra cosa de un tiempo donde, no es que guste el fragmento, como suele decirse de una manera superficial, sino que reina una risa disgregadora, reflexiva y seria. Nuestro tiempo ha alcanzado un grado de sofisticación humorística (acunado en un tiempo de indefinición de lo grave y lo cómico) que ha permitido escribir las piezas más serias de humor (si no, que se lo pregunten a Strindberg). O de articular un memorialismo humorístico tan desco-

munal como el de Arno Schmidt. Ha llegado, incluso, a la maravilla de poder filmar menipeas donde ya no cabe la risa, gracias a imaginaciones tan poderosas como la de Andrei Tarkovski. De ahí que un género destinado en principio a la causa didáctica, en un género dedicado a crear y a recordarse una conciencia (como es el diario y, en general, las memorias) haya entrado la risa moderna, reflexiva ella, y haya arrasado con todo. *Todo* es cualquier convencionalismo formal (muchos de los diarios de los que estamos tratando ni siquiera parecen diarios) y es, fundamentalmente, la esencia misma que mantiene la unidad de la escritura diarística: una conciencia sostenida en el tiempo. Sostenía Blaise Pascal, allá por los comienzos del mundo moderno, que no existe hombre alguno que difiera más de otro hombre de cuanto difiere en relación consigo mismo en la sucesión temporal. Esta certidumbre alcanzada por el hombre moderno se basa en último término en un concepto de la conciencia como verdad interior encerrada en un cuerpo —así nos lo dejó explicado Norbert Elias—. Pues bien, este mecanismo dentro-fuera, verdad-representación anunciaba un conflicto ya desde sus inicios, por lo menos desde el tiempo de Descartes. Y quienes quieran comprobar cómo eran los diarios de los hermanos mayores de nuestros humoristas modernos (cuando la conciencia se tiene a sí sola frente al mundo, y bombea) no tiene más que echar un vistazo a los diarios de artistas como Torquato Tasso y Jacopo Pontormo, tomados durante siglos como prueba de excentricidad y locura. El género memorialístico-confesivo necesita de un apoyo, de una valoración exterior que sostenga la escritura. En el caso de un diario, en principio, no hay otra apoyatura que la valoración propia (luego llegamos nosotros, lectores indiscretos, y completamos el círculo estético). Ya vimos de qué tipo puede ser esa apoyatura en un ser reflexivo, abocado al sentimiento de lo contrario, como es el humorista moderno: la apoyatura de una o varias palmas de mano que accionan el detonador: la diáspora. Y lo maravilloso de estos diarios (dignos de leer todos) es que la fuerza expansiva de la detonación, ese saltar todo por los aires, es lo que, en último término, rescata el equilibrio precario de esta risa tensa, su condición y atisbo de regeneración (aquello que nos permite leerlas como obras esperanzadoras y profundas, a pesar de todo). Los yoes desplazados observan el punto de origen del desplazamiento y ofrecen con ello una imagen más completa del concepto de individuo.

Tendremos, pues, diarios como los de Svevo, bonito ejemplo de risa moderna. Su prometida le regala un calendario, siguiendo la costumbre burguesa de la época, para que anote el día a día de su amor y este, en las antípodas del patetismo, compone una voz corrosiva, pareja a la de sus héroes en *La conciencia de Zeno* y *Senilidad*. Una voz, una conciencia que congela el sentimentalismo, ridiculiza las convenciones del género (eludiendo esos «mocos sentimentales» de los que hablaba otro humorista, Julio Cortázar, en su *Diario de Andrés Fava*, ese «hablar en *journalèse*», o cayendo conscientemente en ellos, irritando las leyes de la cursilería) y plaga el texto de obsesiones (la obsesión, fundamental en los dia-

rios del siglo de Freud). Svevo anota en su diario «impuesto» cosas como estas: «Hoy sí es 9 de enero» «Tengo que escribir prieto, muy prieto, con el fin de tener un poco de espacio para mañana» «¡Cuánto reposo puede haber en la escritura!» «Qué desgracia que mi nerviosismo me haga ver tan brutal el presente y tan terrible el futuro», y sobre todo: «Mi indiferencia por la vida está siempre presente», «Además, la indiferencia por la vida es la esencia de mi vida intelectual», para acabar gritando un 14 de enero «¡Fumad! Fumad y no améis». Svevo escribió en este calendario hasta poco después de casarse con Livia, su prometida, y murió sin poder dejar de fumar nunca.

El asunto de las obsesiones en los diarios modernos daría mucho que hablar. Ya hemos apuntado que está en la base de diarios que se presentan conscientemente como cuadernos de enfermedad (es el caso de *Opio*, de Jean Cocteau, de las confesiones de otro gran humorista como Thomas de Quincey, en el género memorialístico, o, más recientemente, del divertido *Diario de un loco* de Carlos Edmundo de Ory, donde las páginas de una obra de ficción se intercalan libremente entre las páginas de los cuadernos íntimos. Algo parecido ocurre con los llamemos *textos públicos y privados* de humoristas tan valiosos como Erik Satie o Robert Walser (incluiremos aquí, nuevamente, a Fernando Pessoa), que nos han legado auténticas bibliotecas de papelititos ocultos, escritos en el día a día de la más alta risa contemporánea. Del normando, entre sus papeles más conocidos (*Memoorias de un amnésico*, *Cuadernos de un mamífero*) sobresalen afirmaciones tan significativas en lo que viene dicho hasta aquí como «Todo el mundo les dirá que no soy músico. Es verdad» o «Me llamo Erik Satie, como todo el mundo». Su rara lucidez le permitía presentarse como alguien que «ha llegado muy joven al mundo en un tiempo muy viejo», frase que hace justicia a la particular naturaleza de su risa. Sobresale en Satie su completa destrucción del patetismo (partiendo de una risa romántica, en perfecta consonancia con Jean Paul) y una particularidad que lo convierte en terriblemente moderno: le gustaba el aburrimiento, componía obras muy serias y destruía cualquier atisbo de individualidad con una risa universal, muy viva. Los diarios de Pessoa son muy parecidos a la música de Satie.

No quisiera terminar sin hablar de un gran humorista español y moderno: Ramón Gómez de la Serna. Pasa con su *Diario Póstumo* (y conste que esta vez el título no lo puso él) y con su novela *El hombre perdido* lo que pasaba con los diarios de Pessoa y su *Libro del desasosiego*, que se iluminan ofreciendo una imagen muy completa de lo que es un humorista contemporáneo. Ramón, que lo era (y superdotado), intercala en él materiales de trabajo (un poco a la manera de Chéjov, que convierte sus cuadernos en espacios de reflexión humorística continua) con breves episodios cotidianos (nimios casi siempre, cuanto más nimios, mejor). Así, leemos en él cosas como las que siguen:

Nunca se sabe de dónde es una sardina.

«¡A comer, RAMÓN!» —me grita... y tengo que dejar la cacería.

Otra vez tinta roja.
Unamuno, Unamuno...
23 agosto 1956: Era rica, pero tenía cara de hambre. ¡Ojo!
Ya estoy en la Plaza Mayor. ¿Y ahora?
Esto último debió de escribirlo en Buenos Aires —a juzgar por la fecha—.
Y con ello damos por terminado este escrito de hoy.

BIBLIOGRAFÍA

- CHÉJOV, Anton (2008), *Cuaderno de notas*, Buenos Aires, La Compañía de Los Libros.
- CORTÁZAR, Julio (1983), *Los autonautas de la cosmopista* [diario de un viaje atemporal con Carol Dunlop], Barcelona, Muchnik.
- (1995), *Diario de Andrés Fava*, Madrid, Alfaguara.
- FERNÁNDEZ, Macedonio (1990), *Cuadernos de todo y nada*, Buenos Aires, Corregidor.
- (2010), *Papeles de Recienvenido y continuación de la nada*, Madrid, Barataria.
- GÓGOL, Nicolái (1998), «Diario de un loco», en *Historias de San Petersburgo*, Madrid, Alianza.
- GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón (2003), *Diario Póstumo y El hombre perdido*, en *Obras Completas*, XIV, Barcelona, Círculo de Lectores.
- KAFKA, Franz (2006), *Diarios*, Barcelona, Random House Mondadori.
- LANDOLFI, Tommaso (1998), *Rien va*, Milán, Adelphi.
- (1999), *La biere du pecheur*, Milán, Adelphi.
- ORY, Carlos Edmundo de (2004), *Diario 1944-2000*, Cádiz, Diputación Provincial de Cádiz.
- PESSOA, Fernando (2009), *Diarios*, Madrid, Gadir.
- (2008), *Libro del desasosiego*, Barcelona, Seix Barral.
- PIRANDELLO, Luigi (1968), «Cuadernos», en *Ensayos*, Madrid, Guadarrama.
- (2007), *El humorismo*, Madrid, Langre.
- SATIE, Erik (1999), *Cuadernos de un mamífero*, Barcelona, El Acantilado.
- (2005), *Memorias de un amnésico y otros escritos*, Madrid, Árdora.
- SVEVO, Italo (2007), *Diario para la prometida*, Madrid, Editorial Funambulista.
- TURGUÉNEV, Iván (2005), *Diario de un hombre superfluo*, Oviedo, KRK.
- WALSER, Robert (2007), *Jakob von Gunten. (Un diario)*, Madrid, Siruela.
- *Microgramas (I, II y III)*, Madrid, Siruela.

K.: UNA LECTURA SINTOMAL DE LOS *DIARIOS* DE FRANZ KAFKA

PABLO LÓPIZ CANTÓ

UNIVERSIDAD DE ZARAGOZA

Abordar los *Diarios* de F. Kafka, tal vez o en principio como ocurre con cualquiera de los otros dispositivos textuales de este judío cosmopolita e incrédulo, enfrenta a una sorpresa y a un extrañamiento respecto del género mismo al que dicen pertenecer: como aquella figura que avanza, inquieta, móvil, impulsada, veloz hasta la transparencia, hasta dejar de ser figura y confundirse con el viento, hasta deshacerse contra el viento y transformarse en animal, en crin o fluctuación, en paso a lo imperceptible; como aquel deseo de ser piel roja que acabase fundiéndose con el caballo hasta borrar el caballo y ser ya sólo la transición aérea; los *Diarios* de Kafka se disponen según una forma rara, según una multiplicidad de formas que tienden a borrarse, a confundirse con su funcionamiento: no con su función, que permanece no especificada, sino con el flujo mismo, magmático, cortado de continuo y vuelto a retomar, de la escritura. En primer lugar, los *Diarios*, y se excluyen aquí los diarios de viajes, que acaso ya sean otra cosa, sigan otra lógica, sitúen en otro lado; los *Diarios* no pasan, como pudiera esperarse, por la autobiografía ni la contemplación introspectiva. No al menos en lo fundamental. Kafka se encarga de anotar su «odio a la observación activa de sí mismo. A interpretaciones psíquicas del tipo: Ayer estuve así por tal motivo, hoy estoy así por tal otro...» (Kafka, 2000, 463).

Es cierto que hay bloques, y bien se pueden detectar, de autobiografía: anotaciones de acontecimientos que se acoplan de un modo u otro a ese elemento imaginario que se designa bajo el ideograma «yo», y que señalan, desde el interior mismo del texto, las posiciones en que pudiera localizarse, intermitentemente, al autor. Ahí están las variadas descripciones de sueños, que se sitúan un escalón por debajo de la conciencia del que habla, algo así como al lado del escritor; pero también las glosas de recuerdos, e incluso reflexiones que giran en torno al yo como alrededor de un efigie mágica, como en torno de una máquina de escritura depurada de toda subjetividad, según una estructura célibe al modo de la tercera persona flaubertiana. Hay bloques de autobiografía, pero estos no conforman la corriente central de los *Diarios*. Hasta el punto de que no puede detec-

tarse nada semejante a algo que pueda definirse como corriente central. Los *Diarios* de Kafka siguen una lógica perversa, diabólica, en cuanto que, como el endemoniado geraseno, es múltiple, diversa de sí, en constante transformación, imprevisible aunque compacta. Probablemente provenga como aquel de un fondo subterráneo de grillos rotos. En primer lugar, los *Diarios* se presentan como una acumulación de fragmentos textuales, de unidades solo parcialmente coherentes de escritura. Organizados en doce cuadernos y algunos legajos dispersos que abarcan desde 1910 hasta junio de 1923, trece años de apostillas que se suceden según ritmos de interrupción variables. Entrar en ellos obliga a asumir la constancia con que la propia textualidad rechaza una lectura que pretenda agotarse en la imposición de un sentido unívoco o de un formalismo de código. Sin embargo, eso no quiere decir que toda lectura sea imposible o necesariamente deficitaria. Se pueden, al fin, detectar ciertas recurrencias, trazas algo más gruesas, mecanismos que se repiten y que, sin llegar a clausurar la apertura esencial en la que persiste lo dicho, dejan, si no entrar, sí al menos observar desde este lado de la puerta y, así, describir lo percibido. Los *Diarios* forman un laberinto en el que todos los pasadizos conducen afuera, que constantemente te expulsa. En palabras de Felix Guattari, Kafka, renunciando a hacer pasar sus puntos de sinsentido bajo el yugo de una hermenéutica cualquiera, los dejará proliferar, amplificarse, para engendrar otras formaciones imaginarias, otras ideas, otros personajes, otras coordenadas mentales, sin ningún tipo de sobrecodificación estructural» (Guattari, 2009, 19).

I. MUCHOS K.

No hay hermenéutica posible de la textualidad kafkiana, porque no hay ley que rija su escritura. El 6 de septiembre de 1921 el propio Kafka abordaba la cuestión por el lado de la metáfora.

Las metáforas —anota en su último cuaderno— son una de las muchas cosas que me hacen desesperar de la escritura. La falta de autonomía de la escritura, su dependencia de la criada que enciende la calefacción, del gato que se calienta junto a la estufa, incluso del pobre viejo que también se calienta. Todas esas son operaciones autónomas, que se rigen por su propia ley, solo la escritura está desamparada, no habita en sí misma, es broma y desesperación (Kafka, 2000, 657).

De algún modo, la escritura para Kafka parece siempre desplegarse fuera de sí, según órdenes ajenos, en una intemperie que necesariamente la lleva a conectarse con la exterioridad siguiendo modalidades concretas —la estufa, la criada, el gato, el viejo, etc.—. A partir de estas y otras consideraciones se pueden comenzar a discernir diversos procedimientos, segmentos textuales, formaciones

fantasmáticas, etc., que aproximan al funcionamiento de la obra kafkiana, y, por supuesto, en concreto a sus *Diarios*, pues, de hecho, la mencionada irreductibilidad a toda interpretación que caracteriza la escritura de Kafka aparece de manera eminente en las anotaciones que conforman esta componente llamada *Diarios*. Al lado de esas otras componentes de la escritura kafkiana que son las novelas, las cartas y los relatos, los *Diarios* constituyen el lugar por excelencia para el despeje de los procedimientos de producción textual y del funcionamiento general de la obra —si es que en Kafka se puede hablar de tal cosa como *una* obra.

Los *Diarios* son esa componente que es ya en sí misma plural y disforme, pues engloba una pluralidad de dispositivos literarios muy diferentes los unos de los otros, heterogéneos entre sí y difícilmente reducibles a una presunta unidad de conjunto: integra la mecánica del relato, la sentencia o la imagen brevísima, la exposición de estados afectivos, la descripción o el retrato, la figuración de movimientos, el recuerdo de lecturas, etc., etc., etc. Así, los *Diarios* rechazan desde su inicio mismo toda pretensión sistematizadora. Pero quizá se pueda, a pesar de todo, escribir sobre ellos. En primer lugar, al menos, como un flujo intermitente de anotaciones sin intención clara: el 27 de junio de 1919 Kafka retoma la escritura del diario, de su último cuaderno, tras más de un año y medio de interrupción. Entonces escribe: «Nuevo diario, en realidad sólo porque he estado leyendo el antiguo. Imposible ya averiguar ahora, a las doce menos cuarto, algunas razones e intenciones» (Kafka, 2000, 636). El sentido que gobierna la escritura permanece en todo caso difuso, desde el principio. Queda en entredicho toda pretendida intencionalidad sobre la cual se asentase la construcción discursiva. El acto de escritura no es, en Kafka, acto intencional.

Si para Brentano, y más tarde para Husserl, la intencionalidad es aquello que precisamente caracteriza todo estado de conciencia, la emergencia de lo que Kafka, en los *Diarios*, escribe no puede ser remitida a una actividad de la conciencia ni, por tanto, tampoco a un sujeto previo; sino que se daría como mera aparición sobre el vacío de su propio acontecer, sin objeto. La redacción de los *Diarios* comienza con un fragmento breve en el que puede leerse: «Los espectadores se ponen rígidos cuando pasa el tren» (Kafka, 2000, 41) —sentencia por lo demás descriptiva, aunque su significado permanezca sin especificar, por cuanto no se determina ni de qué tren se trata ni por qué los espectadores reaccionan a su paso—. La anotación es abandonada en su asignificancia. En octubre de 1913, se anota otra reflexión bastante precisa acerca del carácter de los fragmentos en que se encuentra repartida la redacción de los *Diarios*:

Ni siquiera tengo ganas de llevar un diario —dice Kafka—, quizá porque en él empiezan a faltar demasiadas cosas, quizá porque continuamente tuve que describir en él

acciones incompletas, por lo que parecen necesariamente incompletas, quizá porque el hecho mismo de escribir contribuye a mi tristeza (Kafka, 2000, 448).

Las anotaciones parecen en todo caso adolecer de una debilidad que les es consustancial. Esta debilidad, el hecho de que aparecen siempre como incompletas, no detiene, sin embargo, la redacción. Tampoco la sospecha de que el propio ejercicio de escritura esté en el origen de la afección de tristeza que Kafka sufre. El flujo de palabras continúa según muy variados registros, siempre de manera intermitente, como tarea abandonada y vuelta a retomar de continuo. Hasta el punto de que el interés de los *Diarios* parece reducirse a su carácter experimental. La escritura aparece en ellos como ensayo. Siguiendo la definición que diese Deleuze, la escritura de los *Diarios* parece responder a una experimentación inmanente que decanta los elementos polívocos en ausencia de todo criterio trascendente. Los *Diarios* como laboratorio cuyo significado no llega en ningún caso a coagular de modo definitivo. 29 del IX de 1911: «Alguien que no lleva diario no es capaz de valorar un diario correctamente», apunta Kafka, para a renglón seguido describir los particulares estados subjetivos por los que pasa Goethe en la jornada del 11 de enero de 1797: serenidad, visión sistemática, ideas excitadas... (cf. Kafka, 2000, 64-65).

La escritura de los *Diarios* siempre avanza. Sin destino, pero avanza. A pesar de las muchas contrariedades y de las dificultades terribles que ella misma se encarga de consignar. Insomnio, dolores de cabeza, enfermedad. Como proceso antagónico al orden de las significaciones dominantes y, muy especialmente como técnica antagónica a la conformación de una subjetividad fija, el despliegue textual se desarrolla según modalidades que, permitiendo enriquecimientos indefinidos, también encuentran numerosos obstáculos. La última anotación, de agosto de 1923, cifra adecuadamente la mecánica a la cual Kafka se ha abandonado durante los últimos trece años:

Cada vez más angustiado cuando escribo. En comprensible. Cada palabra, volteada en la mano de los espíritus —ese giro de su mano es el movimiento característico de ellos— se convierte en lanza dirigida contra el que habla. Muy especialmente una observación como esta. Y así hasta el infinito. El único consuelo sería: ocurre, quieras o no ocurre... (Kafka, 2000, 639).

La siembra sucesiva de palabras posee el efecto de retornar sobre aquel que las escribe abriendo al sujeto de la enunciación, muy a menudo indistinguible en los *Diarios* del sujeto del enunciado, a la disgregación, a la borradura. Las palabras retornan como lanzas dirigidas contra aquel que habla. Así, la elaboración de la escritura de los *Diarios* se teje con la vida. Teje un acoplamiento con el afuera mediante la apertura a la mutación subjetiva. Como se ha apuntado, la escritura se encuentra necesariamente ensamblada a elementos que le son exteriores. Al trabajo y a la institución matrimonial, pero también a imágenes y figuras de muy diverso tipo. Si el flujo a ratos desbocado de las cartas, especialmente de

las que se encuentran dirigidas a mujeres, se encuentra siempre acoplado a un personaje exterior, Felice, Grette o Milena, el flujo de los *Diarios* no parece encontrar más acoplamiento que el que los propios textos generan. Sin duda, encontramos esos mismos nombres y otros muchos, pero el diario no demuestra dirigirse a nada, ni aun siquiera a sostenerse a sí mismo, como acaso ocurre con la práctica epistolar kafkiana. Abandonado a su inevitable dispersión tanto temática como formal, al procedimiento que avanza hacia ninguna parte, que se acumula siguiendo líneas de variación imprevisibles, el diario se erige como mero artefacto literario, depurado de toda referencia significativa. «Ando a la caza de construcciones —anota Kafka—. Entro en un cuarto y las encuentro revolviéndose, blanquecinas, en un rincón» (Kafka, 2000, 455).

2. EL PEQUEÑO K.

¿Cómo funciona, entonces, lo que se escribe? Los retratos descriptivos de personajes o situaciones, de ciertas posturas, de elementos de la vestimenta, que, por otro lado, tienen una amplia presencia a lo largo de los *Diarios*, permiten una primera aproximación a la relación que la escritura sostiene con su exterioridad. Estos retratos, que en principio pudieran funcionar como medios para la codificación de los afectos o como procedimientos para la clausura del flujo asignificante en tanto que, parece, la escritura podría quedar capturada en su relación con la realidad, a través de la imagen, sin embargo, en su proliferación y en su fragmentación no hacen sino deshidratar la representación hasta que su contenido queda reducido a y transformado en vehículo expresivo, procedimiento estrictamente literario.

En este sentido, los personajes que atraviesan los *Diarios* resultan en cierta medida ejemplares. Se ha hablado mucho acerca de la presunta distinción que Kafka produciría entre formas especificadas de mujer: las hermanas, las criadas, las novias, las prostitutas. Parecería así que se desarrollan ciertos arquetipos femeninos con funciones diversas en el interior de los textos y en relación con el movimiento del resto de los personajes, especialmente de K. Sin embargo, los *Diarios* hacen estallar semejante clausura del segmento femenino. Las figuras femeninas se multiplican sin cesar. Dos jóvenes que K. se cruza por la calle, una rubia y otra morena. Una campesina junto a su marido, algo encorvada, etc. Todas estas figuras introducen cargas eróticas que operan en el interior mismo de la propia máquina de escritura, conectándola con el afuera. Hay un acoplamiento de la escritura, de los *Diarios*, a esa exterioridad que se describe diferente sin cesar y que aparece como multitud dispersa, como un conjunto abierto de singularidades de entre las cuales, por momentos, algunas adquieren una relevancia extraordinaria pero nunca definitiva. Por otro lado, la carga erótica no deja de encontrarse a lo largo de los *Diarios* también presente en relación con los personajes masculinos. Como dicen Deleuze

y Guattari, hay en Kafka una efusión homosexual (cf. Deleuze y Guattari, 1978, 101) que, en el caso de los *Diarios*, atraviesa las descripciones de los compañeros y de los amigos, de un círculo que es sobre todo circulación, pasaje, contemplación instantánea detenida. Su presencia también funciona. He ahí la compañía durante el paseo, el tomar café con, cruzar unas palabras. Pero más especialmente la relación con los desconocidos, que son tratados con idéntica minuciosidad que cualquiera de las mujeres. Y del mismo modo los objetos. Todo. Hay un erotismo kafkiano que acaso no pase por la cuestión de los sexos y ni siquiera por la de las personas, sino que se desarrolla como intensidad descriptiva, dentro de la multiplicidad inabarcable de retratos y conforme a cotas de mayor o menor agrado, mayor o menor repulsión. Algo así como un fetichismo sin fetiche especificado, fluctuante. Este erotismo dependería exclusivamente de la expresividad y de las variaciones en el procedimiento, en el despliegue de la escritura.

Desde esta perspectiva, podría hablarse de un cierto autoerotismo de la escritura de los *Diarios*, de un goce perverso que moviliza la escritura hacia delante sin llegar nunca a especificar un objeto o un sentido. Dejando de lado el supuesto aspecto representativo de la escritura, esta aparece como avatar de una pulsión erótica, como expresión de una potencia o de un deseo. Tomando la cuestión por este lado, habría un devenir-escritura de la pulsión, una pulsión que ha de ser leída como función dinámica, algo así como un vector, una moción a la cual le corresponde un fin exclusivo, su proliferación. En ese mismo sentido, se puede decir que la escritura transporta una demanda, una exigencia: abordada en sí misma, se puede decir que los *Diarios* de Kafka transportan una pulsión que no cesa, una demanda pura respecto de la cual ya no se podría decidir a qué o a quién se dirige. Si, en principio, el escribir está inicialmente inserto en la estructura de un deseo del objeto (escribir determinada cosa), en los *Diarios* parece haber surgido una quiebra de semejante lógica. El objeto ha devenido secundario respecto del ejercicio mismo de escribir. En ese sentido, la escritura es profundamente autoerótica, su movimiento es el de un vector que se cierra sobre sí mismo al acoplarse a objetos considerados siempre y solo en tanto que objetos cualesquiera. Como apunta R. Barthes, «cuando el objeto se borra o se atenúa en beneficio de la Tendencia (Escribir), hay una indiferencia creciente en distinguir los objetos del Escribir, es decir, los 'géneros' de la literatura» (Barthes, 2005, 201). De la caída de la relevancia del objeto se deriva, por la vía erótica, la dispersión de la redacción de los *Diarios* en una multitud de disposiciones textuales, la ruptura respecto de todo posible formalismo de código. Y es que, en el límite, la escritura kafkiana encuentra en sí misma su propio objeto. Hasta el punto de que la figura de Kafka alcanza a presentarse como prototípica de eso que ha dado en llamarse el perverso polimorfo: como aquel que pone en marcha un aparato de satisfacción cerrado sobre sí mismo, una búsqueda de satisfacción que no difiere en nada de la propia acumulación de las piezas que conforman el mecanismo. El perverso polimorfo es el dispositivo pul-

sional en tanto que referido a una especie de objeto interno o, para hablar con rigor, a un nobjeto. Este nobjeto no es en ningún caso suprimido como tal, sino que figura como el hueco y el cierre imposible en el vector pulsional, y puede encarnarse en diferentes objetos que han de ser designados como objetos de la escritura. Así, es necesario distinguir entre el nobjeto de la imposible satisfacción interna, que necesariamente falta a su lugar y, por tanto, aparece como punto de fuga propicio para la proliferación de la escritura; y la batería de objetos de la escritura, los cuales no se definen sino por el lugar que ocupan, por situarse en el lugar vacío de la insatisfacción. La cuestión es, así, una cuestión estrictamente topológica. El nobjeto de la escritura es un *topoi*, un lugar mediante el cual la escritura (no) se cierra sobre sí misma. O, visto desde la otra perspectiva, el lugar de la satisfacción es precisamente un no-lugar, *átopos*, espacio de tránsito por el cual pueden pasar los diversos objetos de la escritura, desde el cual la escritura crece sin cesar y se encuentra abierta a constantes enriquecimientos. Así, no hay satisfacción sino en la indefinida proliferación de la escritura sin objeto especificado ni destino. En todo caso, lo que caracteriza a la escritura de los *Diarios* es que para ella no hay un Otro sobre el cual clausurar su sentido, sino solo una multiplicidad siempre ampliable de pequeños objetos que no agotan el impulso. Sólo hay deseo de escribir *algo*.

La pregunta por el deseo de escribir no es otra que aquella por el motivo que moviliza la escritura. ¿Por qué escribe Kafka sus *Diarios*? Las razones que pueden despertar un tan peculiar deseo como es el de escribir podrían ser varias. Sin embargo, para un caso como el de los *Diarios* de Kafka todas aparecen más bien como simples excusas, justificaciones ad hoc, simples coartadas. Por ejemplo, la pretensión de un cierto ascenso en el estatus social del autor, por cuanto lo escrito no funciona en absoluto en ese orden mientras persista sin distribución, mientras no circule. En cualquier caso, no parece poderse dar razón de la escritura de los *Diarios* en relación con una Causa, con una finalidad social o moral. El origen del deseo es, entonces, ilocalizable. Se puede, con todo, apuntar a una cierta voluptuosidad, cierta erotización del ejercicio mismo de escribir. Barthes ha hablado del placer de escribir (cf. Barthes, 2008); sin embargo, hablar de placer rechina sin duda a quien contempla los *Diarios* de Kafka, abarrotados como están por las indicaciones de la angustia de escribir, los dolores de cabeza: lo que Freud designara como *displacer*, *Unlust*, y como síntoma.

3. EL GOCE DE LA ESCRITURA

Si, como se ha dicho, la pulsión es una función dinámica, algo así como un vector; desde el punto de vista analítico a esta moción le corresponde un fin exclusivo, la satisfacción imposible. Desde la perspectiva clínica, se pueden dife-

renciar al menos dos vías en función del tipo de objeto de la pulsión que vaya a ocupar el espacio vacío del cierre. La distinción se establece entre un curso asintomático de la pulsión, cuando el objeto es objeto de placer, y un curso sintomático, que hace surgir un elemento sustitutivo, un *Ersatz*, que no es otra cosa que el síntoma. El síntoma aparece como ofreciendo a la pulsión, como en un desvío respecto del objeto de placer, otra satisfacción. Una satisfacción que se presenta como *Unlust*, como displacer. Esta es la paradoja a la que enfrenta el síntoma: el síntoma es una satisfacción que se presenta como displacer. Aquí no se plantea qué quiere decir el síntoma, sino cómo trabaja la pulsión. El síntoma sería un modo de funcionamiento de la pulsión. La cuestión se desplaza desde el ámbito de la significación y el sentido, desde la hermenéutica del síntoma, hacia un cierto funcionalismo. La pregunta ahora es ¿cómo funciona la pulsión y qué satisface el síntoma?

A partir de la aprehensión del síntoma como satisfacción pulsional displacentera surge, en las lecturas lacanianas, eso que se ha dado en llamar el goce. La noción de goce permite saltar sobre la oposición placer-displacer para abordar la existencia de una satisfacción inconsciente, una satisfacción que se desconoce a sí misma y que se presenta al sujeto bajo la forma de displacer. Así, el curso sintomático de la pulsión mostraría un vector pulsional desviado respecto del objeto de placer. Es lo que Freud denomina degradación del curso de la satisfacción en síntoma, *Erniedrigung*. Pero, además de esta desviación, con la emergencia del síntoma se produciría un desplazamiento por sustitución: sustitución del objeto de placer por el síntoma. El síntoma vendría a sustituir al objeto, y el displacer al placer, manteniéndose, sin embargo, la mecánica de búsqueda de una satisfacción imposible.

Desde la perspectiva del goce, lo que para el sujeto aparece como *Unlust* en el síntoma, como displacer, como sufrimiento, en realidad es un *Lust*, una satisfacción inconsciente. De ahí que sea perfectamente posible, e incluso habitual, gozar del síntoma o encontrar la satisfacción precisamente allí donde se sufre. Porque la exigencia pulsional en tanto tal constituye una infracción al principio de placer, en la medida en que lo que a su través se exige no es una satisfacción a través del placer, sino un plus-de-gozar. La pulsión responde a una dinámica de satisfacción inconsciente y, por lo tanto, funciona más acá de la oposición placer-displacer, según la mecánica del goce, del plus-de-gozar (cf. Lacan, 1958).

La dinámica inconsciente del goce se distingue de la lógica subjetiva de búsqueda del placer. Más acá del principio de placer hay un resto, una parte de goce que no se puede anular, que mantiene su exigencia, que sostiene la demanda: eso que Lacan llama objeto *a* minúscula y que constituye el núcleo del síntoma, de su repetición y su persistencia, y que, como se ha apuntado, no es desechable, en cuanto que él mismo es un desecho, un noobjeto, lo real que todo objeto ocupa pero que ninguno agota ni suprime. Todo objeto de placer falta al goce. De ahí que la desviación de la dinámica pulsional respecto de los objetos de placer no sea un acontecimiento contingente, que el síntoma no sea un acci-

dente, sino que responda al orden de la necesidad. Hay un retorno del goce, de la falta de goce, bajo la forma del síntoma. El curso de la pulsión conduce a la producción sintomática. Desde ahí, podría afirmarse que la pulsión no es otra cosa que producción de goce, con independencia de si este goce es percibido por el sujeto como placer o como displacer. A lo que apunta la dinámica pulsional es, entonces, a la producción de intensidades afectivas no especificadas.

Así, en realidad la distinción entre dos cursos diferenciados para la pulsión desaparece. Todo objeto de la pulsión, ya sea de placer o de displacer, es, en todo caso, objeto de goce. No existe tal cosa como una degradación de la satisfacción pulsional. Todo lo más que hay es producción de goce. Y es más, situada la ruptura tanto respecto de la percepción del sujeto-conciencia como respecto de la oposición placer-displacer, es necesario dar aún un paso más allá de la percepción freudiana, por cuanto el goce se produce, *se siente*, pero no se satisface. La pulsión es una moción que no se cierra con el objeto de placer ni con el síntoma, sino que goza de ellos. A partir de la consideración de la pulsión como dinámica de goce la cuestión del objeto se desplaza a un segundo plano haciendo aparecer a la propia pulsión como una potencia afirmativa y productiva. La pulsión produce a su propio objeto en tanto que síntoma. La pulsión goza de sí. Ya no hay degradación de la satisfacción pulsional, sino sólo producciones variables de intensidades afectivas.

4. EL CUERPO DE K.

La escritura de los *Diarios* no conoce sino su propio autoerotismo polimorfo, independiente del principio de placer, de la distinción placer-displacer, y concentrado en la producción de intensidades afectivas gozosas según una multiplicidad indefinida de objetos. Ahí parece residir el principio del pacto diabólico que Kafka contrae con la escritura. Lo relevante no es un deseo de escribir asociado a un Otro, sino la proliferación de la dinámica de producción textual sin objeto especificado. Por ello, la escritura en los *Diarios* de K. aparece, antes que nada, como el establecimiento de un contrato anti-conyugal. Es cierto que las mujeres, o más concretamente Felice, y a partir de la relación con ella la crisis que culmina en 1914, determinan un punto importante en el desarrollo de la escritura de los *Diarios* de Kafka —hasta el punto de que a partir de F. se hacen algo más legibles las sucesivas relaciones que Kafka mantenga con otras muchachas, pero también la relación que mantiene con el trabajo, con la familia, e incluso, se podría afirmar, con la generalidad de los objetos. Con el Padre, pero, sobre todo, con la Oficina. La Oficina aparece como la forma acabada del tiempo perdido para la escritura, la imagen perfecta de todo lo obligatorio que, en la medida en que ata a una actividad mundana, impide la dedicación a ese objeto absoluto del deseo que es la Escritura, su proliferación indefinida.

Kafka evalúa los puntos que pueda haber a favor y en contra del matrimonio.

Delante de mis hermanas —anota K. en sexto lugar— he sido, sobre todo antes, un hombre completamente distinto a como soy delante del resto de la gente. Temerario, franco, poderoso, sorprendente, emotivo como sólo lo soy cuando escribo. ¡Si pudiera ser así delante de todos, por mediación de mi mujer! Pero ¿no sería entonces a costa de escribir? ¡Eso no, eso sí que no! (Kafka, 2000, 436-437).

El pacto diabólico con la escritura pasa por firmar un pacto anti-conyugal. Por permanecer soltero. Célibe. En el esbozo de Carta al Padre de Felice (y tras leer a Kierkegaard) escribe Kafka:

Mi empleo me resulta insoportable porque contradice mi único anhelo y mi única vocación, que es la literatura. Dado que yo no soy nada más que literatura y no puedo ni quiero ser nada más que eso, mi empleo no podrá atraerme nunca, aunque sí puede destrozar me completamente. No estoy muy lejos de eso. Soy presa de incesantes alteraciones nerviosas, y este año de preocupaciones y torturas por mi futuro y el de su hija ha puesto de manifiesto mi completa falta de resistencia.... Y ahora compáreme usted con su hija... conmigo, hasta donde yo puedo verlo, será desdichada. Y no solo por mis circunstancias externas, sino todavía más por mi propia naturaleza; yo soy un hombre encerrado en mí mismo, taciturno, nada sociable, insatisfecho, aunque no pueda calificar todo eso de desdicha para mí, pues es únicamente el reflejo de mi meta... vivo como un desconocido entre desconocidos... La razón es sencillamente que no tengo la menor cosa que decirles. Todo lo que no es literatura me aburre y lo odio, pues me molesta o me estorba, aunque sólo sea en mi imaginación. De ahí que carezca de todo sentido de la vida familiar, como no sea el de la observación... Un matrimonio no podría cambiarme, de igual forma que mi empleo no puede cambiarme (Kafka, 2000, 444).

Kafka deviene, a través del pacto, máquina de escribir, mecanismo de escritura, pero mecanismo célibe, de inspiración patafísica,¹ como aquel que apareciese al final del relato *En la Colonia Penitenciaria*. El concepto de máquina célibe lo utiliza Michel Carrouges en 1954 para designar toda una serie de aparatos fantásticos presentes en la literatura y el arte. Mecanismo de tipo duchampiano, la máquina célibe remite a una antigua máquina paranoica: remite a un sistema mecánico de suplicio que funciona conforme a una Ley cuyo fundamento permanece oculto, conforme a un sistema de soberanía obsesivo, dislocado en su precisión y efectividad. La máquina paranoica que Kafka presenta a través de la descripción del oficial de la colonia funciona inscribiendo en la piel del reo, no el delito, sino la letra de la ley que se ha infringido. El movimiento de la rastra se repite hasta que el condenado es capaz de leer lo que se escribe, momento que coincide con una metamorfosis en su rostro como efecto de la aceptación de la pena.

¹ La patafísica acostumbra a definirse como la ciencia de las soluciones imaginarias.

Frente a la máquina paranoica que inscribe la Ley sobre el cuerpo del reo y, en esa misma medida, sobre el cuerpo social, frente a esa máquina de suplicio que liga en un solo mecanismo móvil Ley, Escritura y Cuerpo; la máquina célibe se erige contra la Ley, liberando la relación cuerpo-escritura de toda especificación trascendente fundada sobre un Otro y, en ello, de todo sentido. El giro del relato kafkiano sobre la máquina de la colonia penitenciaria es conocido: los habitantes de la colonia han perdido todo interés por la máquina y el oficial a cargo de la misma permanece solitario como su último valedor. La relación entre el oficial y la máquina está fuertemente erotizada. La metamorfosis que transforma a la máquina paranoica ya anticuada en máquina célibe se produce en el momento en que el oficial encargado decide someterse al aparato de suplicio. Entonces el dispositivo cambia su funcionamiento. La máquina deja de trabajar basándose en la Ley y lo que escribe se despliega sobre el cuerpo más acá o al margen de todo sentido: «La rastra ya no escribía, sólo pinchaba, y la cama no hacía girar el cuerpo, sino que se limitaba a elevarlo, vibrando para incrustarlo en las agujas».

La máquina célibe se levanta contra el Padre, contra la Familia, contra la Oficina, fuera de la Ley, y libera la relación cuerpo-escritura de toda captura respecto de un referente externo instituyendo la lógica de un autoerotismo que conduce a la producción de «cantidades intensivas» (Deleuze), a la producción de gradientes de goce, de efectos corporales desubjetivados y de intensidades afectivas. Y es de este modo como parecen operar los *Diarios*: como vibraciones y como pinchazos. La escritura de los *Diarios* permanece en los márgenes de la Ley, sin llegar nunca a ingresar en ella —véase la *Carta al padre*, pero también las observaciones en torno a los daños infligidos por la educación: «Pensándolo bien, he de decir que mi educación me ha hecho mucho daño en no pocos sentidos...» (Kafka, 2000, 46-54)— y se inscribe sobre el cuerpo. Se escribe en el propio cuerpo. No hay otra superficie de inscripción que no sea el cuerpo, el cuerpo como espacio de inscripción. Hasta la muerte. Sin embargo, para no morir. A las consideraciones y las lecturas que observan en la pragmática de los *Diarios*, y por ende del resto de la textualidad kafkiana, una profecía apocalíptica, en la que la muerte se inserta de manera natural como conclusión ya prevista y acaso incluso buscada, se opone una lectura de la escritura como máquina de intensificación de los afectos. El permanecer célibe de Kafka es también un devenir escritura: el ya citado «yo no soy nada más que literatura y no puedo ni quiero ser nada más que eso». Kafka no deja de anotar los afectos estrictamente físicos en relación con su pacto con la escritura. El pacto con el diablo, que se opone al pacto conyugal, pero también al pacto con la vida tal y como lo dicta la Ley:

¿qué es en sí el estado literario? —se pregunta en carta dirigida a Max Brod y fechada el 5 de julio de 1922—. La creación es una recompensa dulce y maravi-

llosa, pero ¿por qué? Esta noche lo he visto claramente, con la nitidez de una lección infantil, que se trata de un salario por haber servido al diablo.

El pacto con la escritura que se establece a través de los *Diarios* es legible como un pacto masoquista, no tanto en lo que tiene de destructor cuanto en lo que puede hacer por intensificar los afectos, los efectos corporales: más acá de la distinción placer-displacer, introduce una amplificación en los gradientes de goce. Del dolor, sin duda. Pero también de los momentos de exaltación: «La firmeza que me proporciona escribir lo más mínimo es, sin embargo, indudable y maravillosa» (Kafka, 2000, 459).

5. LA HISTERIA DE K.

Los *Diarios* hacen aparecer el cuerpo de K. como efecto él mismo de una productividad histórica dinámica, organizada según ritmos orgánicos y pulsaciones concretas, pero también interferida de continuo, cortocircuitada por ruidos inarmónicos que invocan a nuevas formaciones, otras figuras. Si desde el punto de vista clínico la histeria es la capacidad de somatizar modos de habla, desde el punto de vista aquí desarrollado cada notación de los *Diarios* aparecería, al contrario, como una modulación de la corporalidad de K. Cada palabra es legible, así, en función de un impulso autoerótico, masoquista, célibe y polimorfo. Y la escritura de K. no sería sino una producción histórica. El cuerpo de K. es, desde esta perspectiva, el campo de inscripción y expresión de toda una serie de experimentos literarios, de hablas diversas e impersonales. En el fondo, no se trata tanto de somatizaciones como de la emergencia del cuerpo de K. como un plano de escritura sin autor, materia textual en constante metamorfosis, descomponiéndose y recomponiéndose sin cesar, enriqueciéndose constantemente con elementos asignificantes inesperados según una poética gozosa.

Las sensaciones de mareo, los dolores y angustias, el miedo y la enfermedad, pero también estados más o menos cercanos al éxtasis o aproximaciones a la tranquilidad, son aquí creaciones patafísicas de una subjetividad afectiva permeable, advenida ella misma a partir de una miríada de agentes materiales primitivos que escapan a las determinaciones significantes. Se escribe con el cuerpo. Y nada de lo que le ocurre al cuerpo, nada de lo que cuenta el cuerpo, su plástica, es otra cosa que transcripción de ese deseo múltiple y sin nombre de escribir, de ese pacto diabólico con la escritura que hace de esta el lugar privilegiado para la producción de gradientes siempre mayores de goce, para la exaltación de cantidades sensitivas expresas. La escritura de los *Diarios* no tiene, al fin, en Kafka, nada que ver con la autobiografía y sí, en cambio, con la intensificación de la afectividad. Es decir, de la vida.

BIBLIOGRAFÍA

- BARTHES, Roland (2005), *La preparación de la novela*, Buenos Aires, Siglo XXI.
- (2008), *El placer del texto*, Buenos Aires, Siglo XXI.
- DELEUZE, Gilles, y Felix GUATTARI (1978), *Kafka, Por una literatura menor*, Era.
- GUATTARI, Felix (2009), *Sesenta y cinco sueños de Franz Kafka*, Buenos Aires, Nueva visión.
- KAFKA, Franz (2000), *Diarios, Obras Completas II*, Barcelona, Galaxia Gutemberg.
- LACAN, Jaques (1985), *Aún. El seminario de Jacques Lacan, 1972-1973*, Buenos Aires, Paidós.

LOS *DIARIOS SECRETOS* DE LUDWIG WITTGENSTEIN. UNA LECTURA PERFECCIONISTA¹

DAVID PÉREZ CHICO

UNIVERSIDAD DE ZARAGOZA

«Cómo puedo llegar a ser un lógico sin llegar a ser antes un hombre.
Antes que cualquier otra cosa, debo aclararme conmigo mismo»²

No cuesta mucho esfuerzo encontrar ejemplos en los que la vida y la obra de algunos pensadores de primer nivel se entrecruzan en sus escritos. Pense-

.....

¹ El presente trabajo es una versión ampliada y sustancialmente modificada de la que presenté en el Simposio Internacional *El diario como forma de escritura y pensamiento en el mundo contemporáneo* celebrado los días 22 y 23 de octubre de 2009 en la Universidad de Zaragoza. El trabajo cobra sentido, por lo tanto, dentro de este contexto en el que, de manera general, se trataba de poner de relieve la importancia de los diarios más allá de la esfera estrictamente personal de sus autores: en unos casos lo que se destacaba era su calidad literaria, en otros los datos que permiten conocer mejor a su autor, o la influencia que su publicación habría ejercido sobre terceros. En mi caso el objetivo era doble, por un lado, me proponía poner en valor los *Diarios secretos* por sí mismos y a partir de las circunstancias que rodearon su publicación. Por otro lado, pretendía ofrecer una aproximación a la cuestión de la importancia que tienen estos diarios en relación con el resto de la obra de Wittgenstein a partir de una lectura en clave perfeccionista de ambos. En la presente versión lo primero ha cedido gran parte de su protagonismo a lo segundo.

Dentro de una ingente bibliografía secundaria sobre la obra y el pensamiento de Wittgenstein, la dedicada a reivindicar la importancia de los aspectos personales y su relación con los estrictamente filosóficos es cada vez mayor. Y nuestro país, que es donde los *Diarios secretos* fueron publicados por primera vez en 1985 en la revista *Saber*, ha ocupado un lugar destacado dentro de esta labor reivindicadora. Son muchos los autores que podría citar aquí, pero me limitaré a mencionar al profesor Reguera y a su clarificador epílogo —Cuadernos de guerra— a la edición de los *Diarios secretos* publicados por Alianza editorial en 1991 (aquí me referiré a la reimpresión del año 2000). Lo que diré al respecto no mejorará lo dicho por el profesor Reguera. Si acaso, la novedad que va más allá de los objetivos del simposio mencionado con anterioridad en esta misma nota, es el esbozo de una lectura en clave perfeccionista de los *Diarios secretos*. Dicho esbozo forma parte de una lectura más completa (una que abarca toda la obra publicada de Wittgenstein) y más sistemática que a su vez se inserta en un repaso y comentario a cuestiones principalmente metafilosóficas cercanas a nuestro autor (cf. PÉREZ CHICO, D. [en preparación], *Filosofía sin lágrimas. Cavell, Wittgenstein y la recuperación filosófica del mundo ordinario*, Zaragoza, Eclipsados).

² Carta de Wittgenstein a Bertrand Russell la Navidad de 1914, en WITTGENSTEIN, L. (1979), *Cartas a Russell, Keynes y Moore*, Madrid, Taurus.

mos, por ejemplo, en René Descartes que en las *Meditaciones metafísicas* nos describe la situación en la que se dispone a llevar a cabo sus reflexiones filosóficas, acaso para que aceptemos que el alcance de las conclusiones obtenidas llega más allá del plano estrictamente teórico. O en David Hume como ejemplo perfecto de lo contrario, pues el escocés busca en la taberna la grata compañía de sus paisanos como remedio que le permita superar el vértigo causado por la profundidad de las conclusiones a las que ha llegado en su estudio. O en Henry D. Thoreau sentado en la puerta de la cabaña que construyó con sus propias manos en la laguna de Walden registrando dos años, dos meses y dos días de su vida. Agustín de Hipona, Leibniz, Santayana, Russell y algunos otros ampliarían la nómina de autores con una vida trufada de situaciones reseñables. Obviamente no se trata, en el caso de los filósofos, de un fenómeno generalizable (llegados a este punto suelen recordarse los casos de Kant o de Quine) —mucho menos desde que la filosofía se ha convertido en una profesión para la mayoría de los filósofos—, ni tampoco está del todo claro que el mero hecho de que un determinado autor tenga a bien compartir algunas de sus experiencias vitales deba significar necesariamente que estas ejerzan alguna influencia decisiva en su pensamiento.

El caso de Ludwig Wittgenstein plantea un formidable reto a los comentaristas y exegetas de su obra. Por un lado, pensaba que «la enfermedad de los problemas filosóficos únicamente se cura por medio de un cambio de modo de pensar y de vivir» (Wittgenstein, 1978, parte II, § 23); pero también se preguntaba «¿Qué bien hace la filosofía si no me hace un ser humano mejor?» (Sass, 2001, 98).

Hasta principios de los años 90, la recepción oficial del pensamiento de Wittgenstein siguió el criterio editorial impuesto por sus albaceas literarios (G.H. von Wright, E. Anscombe y R. Rhees). Una actitud excesivamente protectora y exageradamente mezquina por parte de estos —una actitud patética, pero im-perdonable, en palabras de Isidoro Reguera (2000, 163)—³ mantuvo ocultos algunos de los escritos personales de Wittgenstein a los investigadores y público en general, y contribuyó a fomentar una imagen monolítica de nuestro filósofo vinculada, en lo filosófico, exclusivamente a la tradición analítica iniciada por autores como Gotlob Frege y Bertrand Russell y continuada por los positivistas lógicos. Una imagen que, según se ha ido viendo con posterioridad, dista mucho de ser completa, cuando no exacta. La aparición continuada de escritos de toda índole (manuscritos, cartas, diarios, etc.) gracias, por así decir, al propio peso del *Nachlass* wittgensteiniano, pero también a la tenacidad de muchos estudiosos de la obra de Wittgenstein que, pese a todas las dificultades con las que se encontraron, nunca cesaron en el empeño de sacar a la luz los aspectos que la recep-

³ Wilhem Baum, por su parte, y a pesar de su demoledora crítica a la actitud de los albaceas y de algunos de sus acólitos, entiende que los primeros se vieran «a sí mismos como celadores y depositarios de la 'verdad' de Wittgenstein, tanto en lo referente a su obra como en lo referente a su vida» (Baum, 2000, 10).

ción oficial se había cuidado de mantener ocultos e incluso, en ocasiones, de censurar, ha contribuido para que la imagen que tenemos hoy en día de Wittgenstein sea una imagen más completa que la sesgada y trasnochada imagen oficial.⁴

* * *

Lo que bien podría denominarse «el caso los *Diarios secretos*» es un buen ejemplo del secretismo y la parcialidad con la que durante mucho tiempo administraron sus albaceas el legado literario de Wittgenstein.⁵ En 1961 Anscombe y von Wright publicaron el tomo I de los escritos de Wittgenstein editado por Surkamp y que aquí en España publicó Ariel en 1982 con el título *Diarios 1914-1916*. En la introducción, los editores explicaban que, del contenido original de los *Diarios*, habían dejado sin publicar muy poca cosa, y añadían que las omisiones afectaban únicamente a esbozos de simbolismos que no habían sido capaces de interpretar o que carecían de interés por otros motivos, aunque no dicen cuáles son dichos motivos. Dado que por aquel entonces nadie más tenía acceso a los escritos inéditos de Wittgenstein la cosa quedó ahí.

Sin embargo, poco después del fallecimiento de Wittgenstein, Friedrich A. von Hayek, premio Nobel de Economía en 1974 y pariente lejano de aquél, se propuso escribir una biografía de nuestro filósofo. Con ese motivo se puso en contacto con dos de las personas que mejor habían conocido a Wittgenstein antes y durante la Primera Guerra Mundial, Bertrand Russell y Paul Engelmann respectivamente. El primero se encargó de que con Hayek recibiera sin tardanza las cartas que Wittgenstein le había enviado a lo largo de sus años de colaboración. En el transcurso de su investigación, von Hayek llegó a muchas conclusiones incómodas para la imagen de Wittgenstein que los albaceas de su obra estaban imponiendo a través de la selección de los textos que daban a conocer. Tanto fue así que, cuando von Hayek casi había puesto el punto y final a su trabajo, von Wright, Anscombe y Rhees decidieron prohibirle la utilización de las cartas que de forma desinteresada le había cedido Russell. Además, le pusieron tal cantidad de «mezquinas dificultades», que en 1954 von Hayek optó por guardar lo que había escrito en un cajón. Tal y como lamenta Baum, el trabajo

⁴ La nueva imagen es una según la cual la filosofía de Wittgenstein no es de interés exclusivo para la filosofía analítica, y se acepta que el pensador austriaco «entiende la filosofía y la vida como una y la misma coherencia personal» (Reguera, 2000, 163). O que, como observa otro destacado estudioso de la obra de Wittgenstein, admite que en este caso se da «una estricta coherencia entre el contenido de su filosofía y su modo de vivir la filosofía [y en una época en la que esta se practica cada vez más como una profesión, es con esta lucha por la coherencia con la que Wittgenstein nos da un ejemplo de heroísmo [...]» (Sanfélix, 2009, 59).

⁵ En este apartado introductorio me limito a seguir muy de cerca los comentarios de Wilhem Baum, artífice de la primera edición de los *Diarios secretos*, en su introducción a Wittgenstein (2000). En realidad, el propio Baum es el que emplea la expresión «caso de los *Diarios secretos*» para referirse a los sucesos que relatamos en el texto principal.

de von Hayek en aras de ordenar el pensamiento y el legado wittgensteiniano nunca obtuvo el reconocimiento de la corriente oficial (Baum, 2000, 13).

Varios años más tarde fue Wilhem Baum el que de alguna manera retomó el trabajo de Hayek. A Baum le interesó la parte que se había quedado fuera de la publicación de los diarios del joven Wittgenstein. En especial después de toparse con una referencia a una nota que Wittgenstein le habría escrito a Ludwig von Ficker (editor y posteriormente corresponsal de Wittgenstein durante la guerra) recomendándole la lectura de los comentarios a los Evangelios escritos por Tolstoi.⁶ Intrigado por esta referencia, Baum decidió investigar la supuesta *no* existencia de referencias a estos otros intereses no exactamente relacionados con la lógica y los fundamentos de las matemáticas. Habló con Hayek y este le cedió todo lo que había guardado en aquel cajón. Pidió permiso para consultar el legado de Wittgenstein y se encontró con las mismas dificultades que Hayek. La situación, empero, no había mejorado, sino más bien todo lo contrario porque ahora a la enconada resistencia de los albaceas literarios se le sumaba la de toda una segunda generación de comentaristas próximos a los tres albaceas. Los *Diarios secretos* fueron finalmente publicados en 1985 en Barcelona, en la revista *Saber* en una edición bilingüe alemán español.

* * *

¿Tan importantes son los *Diarios secretos*? ¿Importantes, esto es, no ya por lo reveladores que puedan ser o por la calidad literaria que atesoren, sino por lo que puedan añadir a la comprensión del pensamiento filosófico de Wittgenstein? Sea como fuere, lo mejor será comenzar siendo cautos y reconocer que a pesar de lo beneficioso que ha sido poner en perspectiva la obra de Wittgenstein a partir de la información obtenida en sus diarios y cartas, cabe preguntarse si a pesar de todo son tan importantes los aspectos biográficos de un autor para comprender determinados aspectos polémicos u oscuros de su obra. En otras palabras, a pesar de lo reveladores que pueden llegar a ser los escritos de índole personal, no está tan claro cuál puede ser la naturaleza de su relación con los escritos filosóficos, ni todo el mundo estará de acuerdo en que la relación sea realmente tan estrecha como para que la comprensión plena del pensamiento de un autor cualquiera dependa de la atención prestada a los aspectos biográficos del mismo.

En el caso de Wittgenstein opino que la mejor manera de transitar por este cruce de caminos puede ser la lectura paralela de los *Diarios secretos* y de los *Diarios 1914/1918*. La lectura de estos diarios, que aunque fueron publicados de manera independiente, originalmente fueron escritos en páginas alternas de los mismos cuadernos, facilita la tarea de localizar algunos momentos cruciales en

⁶ Ludwig von Ficker es la persona en la que confió Wittgenstein para que repartiera una parte de su herencia, 100.000 coronas, entre los artistas vieneses que considerara más oportuno (la lista incluía a Trakl, Rilke, Dallago —beneficiarios de la mayor parte— Karl Hauer, Oskar Kokoschka o Adolf Loos).

los que lo que leemos en los primeros nos ayuda a comprender mejor lo que escribe Wittgenstein en los segundos. Pero no podemos detenernos ahí, pues a pesar de que si nos limitamos a destacar la influencia del ámbito personal sobre el filosófico muy probablemente superaremos el partidismo de la imagen oficial, la nueva imagen obtenida, empero, seguirá siendo incompleta. La misma lectura paralela revela que los problemas y las dificultades para progresar en el trabajo filosófico también afectaban destacada y directamente al humor y a los estados de ánimo descritos con arrebatadora sinceridad en los *Diarios secretos*.⁷

Con todo, insistiré en que, a la hora de considerar escritos biográficos como pueden ser los diarios o las cartas, debemos reparar en que una cosa es que todo este ingente material haya contribuido a completar la imagen heredada de Wittgenstein, y otra que los escritos de índole más personal sirvan realmente para algo más. Conocer de primera mano, por ejemplo, los padecimientos y sinsabores del joven Wittgenstein durante la Primera Guerra Mundial, los libros que leía y de qué manera le influían completan sin duda la imagen que nos hacemos de la persona llamada Ludwig Wittgenstein, pero de ello no se sigue necesariamente que sirvan para completar también la imagen del filósofo llamado Ludwig Wittgenstein. Así, al querer compensar una carencia notable en la recepción del legado intelectual wittgensteiniano corremos el riesgo, tal y como se ha encargado de señalar Bouveresse, de prestar excesiva atención, o mejor, una atención desenfocada, a una serie de escritos que no fueron concebidos explícitamente para ser publicados (Bouveresse, 2008, 10 y ss).⁸ Además, poner el acento en la persona antes que en el filósofo puede suponer que supeditamos las aportaciones filosóficas explícitas a una serie de anotaciones biográficas fragmentarias y desordenadas.

⁷ En general soy de la opinión de que *el valor* de una teoría filosófica debe ser juzgado con independencia de sus orígenes o motivaciones personales. Muy probablemente existirán ejemplos y circunstancias históricas que podrían contradecir esta opinión, pero serían las excepciones que confirmarían la regla. Además, de lo que se trata aquí no es tanto de juzgar el valor del pensamiento filosófico de Wittgenstein en función de sus circunstancias personales, como de llamar la atención sobre la importancia que estas pueden llegar a tener para comprender mejor el mensaje filosófico, o algún aspecto particular del mismo. Las razones para que esto sea así con Wittgenstein son muchas y variadas. Una bien podría ser la intensidad con la que las fuentes de ilusión filosóficas parecían afectar a Wittgenstein y los paralelismos entre esta y la intensidad con la que sufría sus «pecados» (recuérdese, por ejemplo, la ocasión en la que, trabajando con Bertrand Russell en las habitaciones de este en Cambridge, Wittgenstein caminaba alrededor de la habitación visiblemente agitado hasta que Russell le preguntó si pensaba en la lógica o en sus pecados y la respuesta de Wittgenstein fue: «en los dos»).

Otra razón puede ser la fascinación que despierta su biografía, jalonada de anécdotas, peripecias, encuentros y situaciones límite que han sido contadas con veneración por quienes, en algunos casos, han convertido en profesión el comentario de estos sucesos. Esta fascinación aumenta cuando se tiene en cuenta que su obra es realizada en unas condiciones vitales tan peculiares.

⁸ Claro está que tampoco deberíamos olvidar que en vida de Wittgenstein tan sólo fueron publicados el *Tractatus* y la *Conferencia sobre ética*. O que el propio Wittgenstein no tenía la intención de publicar la mayoría de los escritos que fueron reunidos y publicados con posterioridad. Al menos no en su estado actual.

No es mi intención hacer aquí esto último, sino más bien contribuir en la medida de lo posible a *enfocar* la atención que merecen estos escritos.

* * *

Joachim Schulte ha destacado dos razones por las que deberíamos prestar atención a los diarios y a las cartas escritas por Wittgenstein en busca de una mayor comprensión de su pensamiento filosófico.⁹ La primera es que «el propio Wittgenstein creía que la vida que uno decide llevar debe estar siempre de acuerdo con lo que uno considera que es justo para sí mismo» (Schulte, 2001, 177). De esa manera, si consideramos que a Wittgenstein le preocupaba mantener el equilibrio entre todas las esferas de su vida, entonces «el conocimiento que tengamos de las razones por las que [Wittgenstein] elige vivir de una determinada manera nos ayudará a comprender por qué produjo un cierto tipo de trabajo filosófico antes que otro» (Schulte, 2001, 177). La segunda razón enumerada por Schulte es que Wittgenstein pensaba que ciertas cosas podían ser expresadas en unos contextos y no en otros. Ambas razones justifican la importancia que queremos dar a los escritos personales de Wittgenstein, pero nada dicen sobre cómo es la relación que mantienen con los escritos explícitamente filosóficos.

Al respecto, James Conant ha identificado dos modos distintos de considerar la relación entre biografía y filosofía: el modo reductivista y el modo compartimentalista. Los que optan por el primero defenderían algo así como que «la biografía guarda el secreto para comprender la obra de un filósofo»; los compartimentalistas, por su parte, serían los que mantienen que «la vida de un filósofo es irrelevante para la comprensión de su obra» (Conant, 2001, 17). Ambos son, para Conant, igualmente insatisfactorios en el caso de Wittgenstein.

Por un lado, las dificultades puestas por los albaceas literarios de Wittgenstein a la hora de hacer públicos sus escritos más personales alimentaron reacciones desmedidas sobre la importancia de los mismos dentro del corpus wittgensteiniano. La aproximación reductivista a los escritos de Wittgenstein corre el peligro de ofrecer una imagen distorsionada de su obra al hacer que la comprensión de muchos comentarios de Wittgenstein dependa de la comprensión previa de algún aspecto de su vida (Conant, 2001, 24); como si los escritos filosóficos no fueran suficientemente claros y la clave para su correcta comprensión residiera en los escritos de naturaleza biográfica.

Por otro lado, el modo compartimentalista es el que caracteriza a la recepción oficial de la obra de Wittgenstein según la cual los escritos y testimonios de índole personal no forman parte del trabajo filosófico de nuestro autor, ni son imprescin-

⁹ Cf. SCHULTE (2001). En su trabajo, Schulte se refiere en exclusiva a las cartas escritas por Wittgenstein, si bien sus comentarios son extensibles a todos los escritos personales.

dibles para comprenderlo.¹⁰ La aproximación compartimentalista no ha desaparecido sino que sigue existiendo como reacción ante las obvias limitaciones del modo reductivista. Una reacción, no obstante, claramente desmesurada.

Conant comenta que en el caso de Wittgenstein hay otro tipo de aproximación más integradora a las conexiones existentes entre la vida (el modo en el que pensaba que debía conducirse en su vida) y el pensamiento (su concepción de la filosofía). Llamaremos a esta tercera aproximación la aproximación complementaria porque mantiene ambos aspectos al mismo nivel (enfrentados, por ejemplo, en las páginas pares e impares de un cuaderno que hace las veces de diario) y porque intenta entender de qué manera se iluminan mutuamente.¹¹

Asumimos, pues, que cuando se trata de Wittgenstein, su vida y su obra forman un todo que no podemos observar parcialmente sin que al hacerlo nos perdamos algo importante, y esto es así tanto si lo que nos interesa es su vida como si lo es su obra, pues nos encontramos ante un autor que «concibió *siempre* la filosofía como filosofar, y el filosofar como una actividad ejemplarmente vital: la obra de un hombre» (Reguera, 2000, 162). El énfasis es mío). Esta apreciación permite, de paso, contribuir en el interesante debate relacionado con la obra wittgensteiniana: el de su continuidad.

Desde la publicación de las *Investigaciones filosóficas* y en vista de las apreciables diferencias con el *Tractatus*, lo normal suele ser diferenciar entre un «primer Wittgenstein» —o Wittgenstein *temprano*— y un «segundo Wittgenstein» —o Wittgenstein *tardío*—. A estos dos últimamente se le ha añadido un tercer Wittgenstein «cuyo corpus estaría formado por todas las obras que el filósofo

¹⁰ A pesar de que normalmente se tiende a pensar que a los promotores de la imagen oficial y censores de todo lo que pudiera dar lugar a una imagen menos monolítica de Wittgenstein les movía el interés por mantenerlo dentro de los límites de la filosofía analítica, en nuestra opinión esta actitud aparentemente sectaria tendría que ver más con el hecho de que la filosofía profesionalizada, o académica en el sentido más burocrático o hierático del término, no entiende que la filosofía de un autor pueda verse afectada, determinada, influida, alterada, etc. por su vida. El filósofo se ha convertido en un funcionario de la filosofía con horario de 8 de la mañana a 2 de la tarde de lunes a viernes.

¹¹ En el mismo volumen del que forma parte el trabajo de Conant, Alfred Nordmann distingue dos aproximaciones a los diarios de Wittgenstein que se asemejan mucho a los modos de interpretar la relación entre los diarios y los escritos filosóficos de Wittgenstein referidos por Conant, pero la importancia que le concede aquel a los diarios no es tanta como la que les concede este. Por un lado, dice Nordmann, podemos buscar en los diarios «la clave para responder a algunas cuestiones interpretativas respecto a los escritos filosóficos de Wittgenstein» (como si hubiera en estos últimos algo escondido). Se corresponde con la postura reductivista. Pero, por otro lado, podemos pensar que no hay realmente nada oculto en la filosofía de Wittgenstein y que por lo tanto los diarios no aportan nada que permita reconstruir un texto supuestamente incompleto. Aquí nos encontramos con la postura compartimentalista. Tan sólo serían interesantes —los diarios— como fuente de comprensión filosófica porque reproducen «movimientos característicos» de los escritos filosóficos de Wittgenstein (Nordmann, 2001, 156). Ahora bien, dado que en los diarios Wittgenstein se «esfuerza por conocerse a sí mismo y por vencer a su vanidad», Nordmann opina que es posible que lo que la lectura de los diarios consiga realmente es hacer más complicada nuestra comprensión de los escritos filosóficos (ib., 169).

vienés escribió con posterioridad a 1946, incluida la segunda parte de sus *Investigaciones filosóficas*» (Ariso, en prensa).¹² Aquí, la lectura perfeccionista ofrece claves para defender una continuidad en su filosofía que se opondría, por ejemplo, a la división generalmente aceptada entre un primer y un segundo Wittgenstein y, por lo tanto, a la existencia de un tercer Wittgenstein

En mi opinión esta disputa gana en claridad si se distingue entre la filosofía y la metafilosofía wittgensteinianas. Así, a pesar de las obvias diferencias filosóficas que existen entre el *Tractatus* y las *Investigaciones filosóficas*, así como entre el Wittgenstein que escribe ambas obras,¹³ existen otros aspectos no menos importantes, como por ejemplo el tono o la entrega que desprenden los escritos de Wittgenstein, pero sobre todo, en un nivel metafilosófico, el que la filosofía responsable de las fantasías y de los castillos en el aire que nos mantienen cautivos, perplejos y hechizados, no se combate con el intelecto, sino con la voluntad: «El auténtico descubrimiento es aquel que me hace capaz de dejar de filosofar cuando quiero, aquel que da paz a la filosofía, de manera que ya no nos vemos atormentados por cuestiones que ponen de nuevo en entredicho a la filosofía misma» (Wittgenstein, 2008, § 133).

Repitamos, a modo de conclusión preliminar, que la continuidad que asumimos que existe en el caso de Wittgenstein, y que se desprende de la lectura de sus diarios, es doble: continuidad entre su vida y el contenido de su pensamiento, y la continuidad en su obra.¹⁴ Ilustraremos dicha continuidad con el caso de los *Diarios secretos*, cuya lectura deja claro una particularidad del pensamiento y de la escritura de Wittgenstein que se ha convertido ya en un

¹² Dos de los principales defensores de la existencia de este «tercer Wittgenstein» son Danièle Moyal-Sharrock y Avrum Stroll. A pesar de que el principal objetivo del artículo de Ariso es «dilucidar si es pertinente referirse a un Wittgenstein posterior a 1946», en las primeras páginas de su artículo lleva a cabo un interesante recorrido cronológico por las sucesivas publicaciones de las obras de Wittgenstein y por los efectos que estas tenían en la manera de pensar de algunos intérpretes respecto al número exacto de Wittgensteins. Aun conociendo la particularidad del *Nachlass* wittgensteiniano no deja de causar asombro la variedad de pareceres y de interpretaciones que hablan no ya de dos, tres o incluso cuatro Wittgensteins, sino que en algunos casos las obras que supuestamente caracterizarían a cada uno de los diferentes Wittgensteins se solapan en el tiempo.

¹³ Si no fuera así, lo defendido en este trabajo no tendría sentido. Siguiendo a Sass (pero también a Monk), se observa, por un lado, un paralelismo entre el solipsismo defendido en algunas secciones del *Tractatus* y las preocupaciones personales de la época en que lo escribe: asegurar la pureza, la solidez y distanciamiento de una especie de yo interno, contra las tentaciones que lo arrastraban hacia la inautenticidad y contra la tendencia a ceder ante las necesidades y deseos corporales. Y, por otro lado, en la etapa de las *Investigaciones*, a Wittgenstein le parece que la separación del cuerpo es una actitud patética. El miedo de Wittgenstein, por así decir, no es ahora tanto a las imperfecciones del cuerpo, como al aislamiento con respecto a los demás, y esto es algo que también aparece claramente en las *Investigaciones filosóficas* (cf. Sass, 2001, 102-103).

¹⁴ Comprobar la segunda continuidad requeriría contrastar la opinión vertida en el texto principal con la lectura de las obras tardías de Wittgenstein. Obviamente no es algo que podamos hacer aquí (v. nota 1, arriba).

lugar común entre sus comentaristas, y que es que se producen bajo una tremenda exigencia ética.¹⁵

Volviendo a la pregunta por la importancia de los diarios secretos, de ellos (en realidad de toda la obra de Wittgenstein) podría decirse lo mismo que dijo Ralph Waldo Emerson de los *Ensayos* de Montaigne: «La sinceridad y el nervio del hombre llegan hasta sus párrafos. No conozco el caso de ningún libro que parezca menos trabajado en su escritura. Es el lenguaje de la conversación trasladado a la página impresa. Cortad estas palabras, y sangrarán; son vasculares y están vivas» (Emerson, 2009, 390).

* * *

La mencionada exigencia ética está presente en todo momento. Un ejemplo.

A principios de 1914, después de las vacaciones de Navidad, Wittgenstein se encuentra nuevamente en Noruega y desde allí insiste a G.H. Moore (profesor suyo en Cambridge) para que cumpla la promesa que le había hecho de ir a visitarle y a discutir sobre lógica, pues piensa que no queda nadie en Cambridge (ni siquiera Russell) apropiado para tal labor.¹⁶ Moore le da largas y Wittgenstein le sigue enviando cartas, algunas no exentas de humor, a pesar de declarar que se aburre soberanamente: «Me aburro a muerte con la *Logik* y lo demás. Pero espero no morir antes de que vengas, porque en ese caso no podríamos discutir *demasiado*». La última excusa esgrimida por Moore fue la de tener que escribir un artículo, a lo que responde Wittgenstein con un tono apreciablemente más airado: «¿por qué demonios no escribes tu artículo *aquí*? [...] *Toma* el barco que sale de Newcastle el 17 y llega a Bergen el 19 y haz tu trabajo *aquí*». Wittgenstein se salió finalmente con la suya porque Moore tomó el barco el 29 de marzo y permaneció en Noruega durante dos semanas. En ese tiempo, cada uno trabajaba por las mañanas, y por las tardes discutían, o, como anotó Moore en su diario, «*él discute*». Moore se dedica a la tarea de tomar notas sobre la teoría del simbolismo que ha tenido ocupado a Wittgenstein prácticamente desde su llegada a Cambridge y que pretende que sea la respuesta a

¹⁵ La obra que plantea abiertamente y por vez primera la necesidad de interpretar la obra de Wittgenstein en el contexto cultural de la Viena anterior a la Primera Guerra Mundial es la de JANICK y TOULMIN (1973). Según esta interpretación, el *Tractatus* sería un libro de ética antes que un tratado de lógica. En una línea similar o parecida pueden consultarse BAUM (1988), BARRET (1994) o REGUERA (1994). Recientemente, Louis Sass ha propuesto una interpretación en clave psicológica de la filosofía de Wittgenstein. Dicha lectura es muy interesante y ofrece algunas claves interpretativas que merecerían un comentario mucho mayor del que podemos dedicarle aquí. No obstante no me resisto a citar a Sass cuando afirma que el interés de Wittgenstein por la filosofía habría comenzado no con una búsqueda de la certeza, sino que el deseo de superar «dolorosas contradicciones» (Sass, 2001, 99).

¹⁶ Wittgenstein conoció a Russell en 1911 y comenzó a estudiar lógica con él poco después a pesar de que no se matriculó oficialmente en la Universidad de Cambridge hasta 1912. A mitad de 1913 se fue a Noruega, donde pasó casi un año (interrumpido tan sólo por las Navidades que pasó en Viena con su familia) trabajando en la lógica.

la teoría de tipos de Russell.¹⁷ Wittgenstein confiaba que con estas notas servirían como tesis de licenciatura, y le pidió a Moore que, a su regreso a Cambridge, hiciera las averiguaciones oportunas en ese sentido. La respuesta oficial fue negativa y Moore así se lo hizo saber a Wittgenstein. La respuesta de éste no se hizo esperar:

Querido Moore:

Tu carta me enojó. *¡Cuando escribí Logik no consulté las Reglamentaciones*, y por tanto creo que lo justo sería que dierais el título sin consultarlas tampoco! Por lo que respecta al prefacio y a las notas; creo que mis examinadores verán fácilmente cuánto he plagiado a Bosanquet. Si yo no merezco que hagan una excepción conmigo *aunque sea en algunos ESTÚPIDOS detalles*, entonces es mejor que me vaya al INFIERNO directamente; y si lo merezco y no hacéis esa excepción, entonces —por Dios— idos *vosotros* al infierno [...] (Wittgenstein, 1979).

No parece, desde luego, que el razonamiento localizado en las dos primeras líneas sea un razonamiento muy lógico (incurre claramente en una petición de principio). Sin embargo no es la corrección lógica lo que me ha hecho traer a colación esta carta, por lo demás, bastante conocida, sino el hecho de que es un buen ejemplo de que lo verdaderamente importante, en este caso al menos, nada tiene que ver con la lógica sino con la ética.

* * *

Poco después del suceso anterior, Wittgenstein regresa a Viena, para pasar las vacaciones de verano. Tiene 25 años y se encuentra bastante perdido y solo. No es que la soledad le moleste demasiado, pero poco a poco se ha ido alejando de las personas que parecía que iban a darle sentido a su existencia: además de la ruptura con Moore debemos añadir que sus relaciones con Russell no pasaban por el mejor momento, su trabajo en lógica no parecía conducirlo a ningún lugar, el ambiente en la casa familiar, tras el fallecimiento de su padre no es el mejor, etc. Pero pronto las circunstancias se aliarán para proporcionarle a Wittgenstein la condiciones perfectas para intentar resolver la tensión entre su espíritu y lo que considera que son sus limitaciones: el 28 de julio de 1914 Austria le declara

¹⁷ Frege definía un número como la clase de clases que tienen el mismo número de miembros. Russell observó que con cierto tipo de clases se daba una paradoja, a saber: ¿es la clase de todas las clases que no son miembros de sí mismas, miembro de sí misma? Si lo es, no puede ser miembro de la clase de todas las clases que son miembro de sí misma. Pero, si no es miembro de sí misma, entonces tiene que ser miembro de la clase de todas las clases que no son miembro de sí mismas; por tanto, tiene que ser miembro de sí misma. La solución propuesta por Russell consiste en distinguir entre diferentes *tipos* de entidades. La teoría de los tipos prohíbe predicar de una entidad perteneciente a un tipo lógico particular algo que pertenece a otro tipo lógico distinto. Así, lo que resulta, en vez de ser una paradoja, es que de ciertos tipos de entidades decimos cosas que no tienen sentido. A Wittgenstein la teoría de tipos le parecía demasiado artificiosa, por lo que se impuso la tarea de elucidar las condiciones que debe cumplir cualquier sistema de representación de modo que evitase las paradojas precisamente en virtud de su *naturaleza*, sin que fuera necesario recurrir a soluciones *ad hoc* como la russelliana.

la guerra a Serbia y Wittgenstein se alista como voluntario el 7 de agosto en el ejército austrohúngaro (una hernia lo había declarado no apto para el servicio militar). Lo hizo con posterioridad a que los Poderes Centrales le declararan la guerra también a Rusia. Según su hermana Hermine lo hacía por «un intenso deseo de asumir la realización de una tarea difícil y hacer algo diferente del trabajo puramente intelectual». Wittgenstein creía que enfrentarse a la muerte, de alguna manera, le perfeccionaría (Monk, 1990, 118), es decir, no solo pensaba en su país o en cumplir con un deber patriótico, sino que lo hacía pensando en sí mismo. Esto es, en opinión de autores como Monk o Reguera, a pesar de que el hecho de alistarse como voluntario indudablemente habrá tenido algo que ver con el nacionalismo desbordado que asolaba al imperio austrohúngaro, para Wittgenstein la guerra fue una experiencia personal, una oportunidad magnífica de poner en práctica lo que años antes, al leer *Las variedades de la experiencia religiosa* de William James, le había confesado a Russell que le hacía mucho bien. Podemos entender, por ejemplo, los motivos que llevaron a Wittgenstein a alistarse como voluntario con tanta insistencia recordando uno de los pasajes de James que con total seguridad leyó Wittgenstein: «no importa cuáles puedan ser las fragilidades de un hombre si está dispuesto a arriesgarse a la muerte, y aún más si la sufre heroicamente en el servicio por él elegido, el hecho le consagra para siempre».¹⁸

Parece claro que durante estos primeros días de sobreexcitación guerrera, lo que más preocupaba a Wittgenstein era alcanzar un estado de ánimo que le permitiera encarar su vida de otra manera. A pesar de ello, tan sólo dos días después de su alistamiento, el 9 de agosto, se muestra preocupado porque comienza a temer que no será capaz de trabajar en la lógica. Es en esta fecha cuando comienza a escribir su diario. Lo hace en unos pequeños cuadernos, comenzando a escribir en las páginas de la izquierda anotaciones de índole más personal y, en las de la derecha las de naturaleza lógica y filosófica. Estos diarios cubren los dos primeros años de la guerra, exactamente desde el día 9 de agosto de 1914 (es decir, muy pocos días después del comienzo de la guerra y dos después del alistamiento voluntario de Wittgenstein) hasta el 19 de agosto de 1916, con un intervalo de 8 meses en blanco (desde junio de 1915 hasta marzo de 1916) entre los dos últimos cuadernos.

Es sabido que Wittgenstein trabajaba de manera compulsiva y sin horarios fijos ni lugares preferidos. Escribía en cuadernos escolares y en libretas de notas, reelaboraba y reordenaba sus anotaciones, y cuando estaba satisfecho hacía una copia a máquina y guardaba en cualquier lugar o directamente destruía los manuscritos. De hecho, la existencia de los *Diarios secretos* se debe a la fortuna. Se sospecha que los tres cuadernos que los componen formaban parte de un

¹⁸ JAMES, W. (2002), *Las variedades de la experiencia religiosa*, Barcelona, Península.

grupo mayor de seis o siete cuadernos. Los que faltan habrían sido destruidos por el propio Wittgenstein hacia el final de su vida en una de sus últimas visitas a la casa familiar en Viena. Casualmente estos tres cuadernos se encontraban en la casa de una de sus hermanas, llegando a poder de dos de los albaceas literarios de Wittgenstein (von Wriqth y Anscombe) en 1952 de manera totalmente casual. Otros cuadernos y libretas no corrieron tan buena suerte. Sabemos, por ejemplo, que al partir hacia Noruega en 1913, Wittgenstein guardó todas sus pertenencias (muebles y manuscritos incluidos) en un almacén en Cambridge. Y allí seguían en el comienzo de la guerra. Cuando por fin esta finalizó y antes del célebre reencuentro de Wittgenstein con Russell en Holanda, el primero escribió al segundo pidiéndole que vendiera todos sus muebles para poder costearse el viaje hasta Holanda (ya había renunciado a la parte de la herencia paterna que le correspondía) y que destruyera los escritos que pudiera haber con ellos. Russell siguió al pie de la letra aquellas órdenes y adquirió él mismo los muebles por un precio tan irrisorio que en su autobiografía confiesa que fue el mejor negocio que hizo en toda su vida.

Sus experiencias los primeros años de la contienda fueron muy desagradables. En especial porque la convivencia en el *Goplana* (barco en el que fue destinado junto con su regimiento de artillería y en el que remontaban una y otra vez el río Vístula cumpliendo las misiones más variopintas), resultó ser insufrible para el joven Wittgenstein y su estado de ánimo fue haciéndose cada vez más sombrío y desesperanzado. Esto también tuvo como consecuencia que las anotaciones de índole personal comenzara a escribirlas en clave. Wittgenstein se siente cada vez más solo, comienza a pensar en los amigos que han quedado en Inglaterra y a quienes la guerra ha situado a una distancia mucho mayor que la meramente geográfica, y coquetea por primera vez con la idea de suicidarse. Lo que le salvó en esta época fue la lectura de los comentarios de los Evangelios escritos por Tolstoi.¹⁹ Numerosas anotaciones en su diario nos hacen ver que le preocupaba muchísimo preservar su interior, y que su despreocupación por lo que le pudiera pasar a su cuerpo era total. Así, en el mes de noviembre escribe: «No dependas del mundo exterior, y así no tendrás miedo de lo que te ocurra... Es a veces más fácil ser independiente de las cosas que ser independiente de la gente. Pero uno también ha de ser capaz de eso».

Antes del verano de 1915 el ánimo de Wittgenstein mejora porque gracias a sus conocimientos técnicos y a sus estudios universitarios fue trasladado a un taller mecánico y allí por fin pudo disponer de una habitación para él solo. La felicidad, empero, no dura mucho porque sus subalternos no acaban de aceptar

¹⁹ Según Monk, esta lectura lo absorbía por completo, y lo convirtió en un verdadero evangelista, puesto que lo recomendaba a todo aquel que no lo hubiera leído. Este detalle es importante, no solo por el efecto que pudo tener en su trabajo y que se deja sentir en el resultado final del *Tractatus*, sino que es otro de los aspectos que los albaceas testamentarios de Wittgenstein ocultaron durante mucho tiempo.

su presencia. Al menos la correspondencia con Pinset, Russell y Keynes le mantienen distraído y el verano de 1915 es muy productivo. En Cracovia, a donde ha sido trasladado su regimiento de artillería, conoce al Dr. Bieler, con quien entablará largas y amistosas charlas. Sabemos que sigue leyendo a Tolstoi y que por esta época ya ha terminado de escribir una primera versión del *Tractatus* porque así se lo hace saber a Russell. Pero esta versión se pierde, aunque nos consta que era muy similar a la versión definitiva que conocemos (un tratado sobre la naturaleza de la lógica), excepto por la última parte, la que de manera más explícita —en cualquier caso todo lo explícito que permite el estilo de Wittgenstein— incluye comentarios que de alguna manera reflejan sus preocupaciones éticas y estéticas, sobre el alma y el significado de la vida. En 1916 Wittgenstein es destinado nuevamente al frente y es entonces, hacia el final de las anotaciones que se han conservado de su diario, cuando podemos situar el comienzo del cambio definitivo que también se dejaría notar en la redacción final del *Tractatus*.

Durante el mes de abril leemos que Wittgenstein ha sido destinado a un regimiento de infantería, en primera línea de frente donde, además, pide un puesto de observación (los que deben infiltrarse en las filas enemigas y marcar los objetivos a la artillería) y constantemente se ve expuesto al fuego enemigo: «De vez en cuando tenía miedo. Eso se debe a que veo la vida desde una perspectiva falsa [...] sólo la muerte da sentido a la vida». Vuelve a tener problemas con sus camaradas (su arrojo y el hecho de ser voluntario no parecen ayudar mucho), a pesar de los esfuerzos por comprenderles, «las personas que me rodean no son tanto mezquinas como *espantosamente* limitadas. Eso hace que sea casi imposible trabajar con ellos porque siempre me malinterpretan. No son estúpidos sino limitados [...] carecen de carácter y por lo tanto de amplitud de miras». Comienza entonces una de las contiendas más duras de toda la guerra y es cuando la parte derecha de sus cuadernos comienza a alojar también comentarios de índole más personal, como si lo personal y lo filosófico se hubieran fundido no meramente como dos aspectos de la misma tarea personal, sino como partes de la misma obra filosófica (Monk, 1990, 143). El 2 de agosto escribe: «[Mi trabajo se ha] ensanchado más allá de los fundamentos de la lógica, hacia la esencia del mundo». Comienza su periplo hacia una consideración de los problemas filosóficos que le acompañarán hasta el final de sus días, y que tiene su origen en la distinción entre *decir* y *mostrar* (por ejemplo, cuando afirma que la forma lógica de una proposición no se puede decir, sólo mostrar). Las cosas que comienza a escribir nos suenan a un Wittgenstein maduro: «la solución al problema de la vida ha de verse en la desaparición del problema»; «la ética no trata del mundo. La ética debe ser una condición del mundo, al igual que la lógica»; «Soy consciente de

la total falta de claridad de estas frases [pero] hay, desde luego, cosas que no pueden expresarse en palabras. *Se manifiestan*. Son lo místico».

Que su manera de pensar había cambiado se observa claramente en sus comentarios acerca del miedo a la muerte que siente ahora y de sus ganas de vivir. Parece que por fin comienza a encontrarse a sí mismo. Su yo filosófico y su yo personal se fusionan en uno solo.²⁰ El 24 de julio de 1916 escribe: «Ayer me dispararon. ¡Estaba asustado! Temía a la muerte. Ahora tengo tal deseo de vivir... y es difícil abandonar la vida cuando uno la disfruta. Eso es precisamente lo que es el «pecado», una vida irracional, una falsa visión de la vida. De vez en cuando me convierto en un *animal*. Entonces no puedo pensar en nada que no sea comer, beber y dormir. ¡Terrible! Y entonces también sufro como un animal, sin la posibilidad de una salvación interior. Y estoy entonces a merced de mis apetitos y aversiones. En esos momentos resulta impensable una vida auténtica». Y el 12 de agosto: «una vida deshonesto es una vida irracional». Este nuevo miedo, no obstante, no le impidió demostrar un gran valor en el frente de batalla y en las semanas sucesivas sería condecorado en varias ocasiones.

Tras la primera de las condecoraciones le fue concedido un permiso hasta Navidad que pasó en Olmütz en compañía de una nueva amistad, Paul Engelmann, un antiguo alumno de Loos y de Krauss que más adelante editaría un libro con una semblanza y las cartas que se intercambiaron.²¹ Por esta época, además, finalizan las anotaciones en su diario. Pero para completar la historia recordemos que en 1917 Wittgenstein es trasladado al frente ruso y es condecorado nuevamente. Los Poderes Centrales ganan la guerra en el frente oriental y Wittgenstein es enviado como oficial de artillería al frente italiano. Allí finaliza una versión del *Tractatus* casi definitiva, el *Prototractatus*. Lo condecoran nuevamente en junio de 1918 por actos de guerra en Trentino, y obtiene un permiso hasta septiembre. Da la forma final al *Tractatus* en la casa de su tío Paul, quien lo llevó a su casa de Hallein tras encontrárselo en una estación de tren en un estado sumamente depresivo y al borde del suicidio. La causa: la noticia de la muerte de su amigo David Pinset.

A finales de octubre Wittgenstein cae prisionero del ejército italiano. Es retenido junto con otros en el campo de prisioneros de guerra de Monte Casino hasta 1919. Desde allí enviará copias del *Tractatus* a sus conocidos.

* * *

Bien, la exigencia ética de la que hablábamos más arriba, así como su eco en los escritos filosóficos, permanece constante durante toda la vida de Wittgenstein y aquí podríamos tratar de explicarla como ha hecho Ray Monk a partir del ideal

²⁰ Cf. MONK (1990), p. 147.

²¹ ENGELMANN (2009).

romántico del genio y revelar de esa manera «la unidad de las preocupaciones emocionales y espirituales de Wittgenstein con su trabajo filosófico» (Monk, 2001, 11). Con ello, Monk ha conseguido ofrecer una imagen vívida y aparentemente más ajustada de Wittgenstein como persona y como filósofo. Sin embargo, aún es posible ir más lejos en la línea apuntada por la exigencia ética a la que responde Wittgenstein.

La biografía escrita por Monk es muy importante por varias razones, si bien la principal en el contexto de este trabajo es que fue la que de alguna manera sistematizó y dio voz al sentimiento de insatisfacción soterrada —aunque cada vez más poderoso e incontenible—, contra la interpretación compartimentalista preocupada por mantener bien alejadas (cuando no directamente ocultas) las preocupaciones espirituales, emocionales y culturales de Wittgenstein, de su producción filosófica.

En el trabajo suyo que hemos citado con anterioridad, Sass nos obliga a reparar en una cuestión bastante interesante al preguntarse si podemos hablar de inspiración y de genio en el caso de Wittgenstein. La respuesta obvia es que sí, sin duda, si basamos nuestro parecer en los estándares de brillantez, importancia y originalidad de su obra. Ahora bien, la cuestión se vuelve mucho más interesante si los estándares que tenemos en cuenta son los que parece que se aplicaba a sí mismo Wittgenstein, unos estándares que estarían más próximos al ideal romántico de genio tal cual lo observaba en Mozart y Beethoven —«los verdaderos hijos de dios»—, compositores con un entusiasmo genuino pero que perseguiría hasta más o menos la mitad de la Primera Guerra Mundial. Es probable que las contradicciones que harían las veces, según Sass, de motor de los movimientos del pensar wittgensteiniano, se explican por la existencia simultánea del deseo de alcanzar este ideal y de todas las trabas y «pecados» —las falsas visiones de la vida— que le impedían alcanzarlo.²² Comparado con los de Mozart y Beethoven, el impulso de Wittgenstein sería uno de segundo orden.

Ateniéndome a lo anterior, considero que la lectura de Monk no consigue explicar con total exactitud los paralelismos existentes entre las tensiones y contradicciones, tanto personales como filosóficas, padecidas por Wittgenstein. Monk sí logra mostrar con brillantez que la ética wittgensteiniana es una ética estrictamente especulativa sobre la integridad personal, una ética, empero, que no sería sino el medio para llegar al fin último representado, según Monk, por el ideal romántico del genio. Esta caracterización es exacta hasta cierto punto, pero en un determinado momento, hacia la mitad de la Primera Guerra Mundial, la decencia y la autenticidad perseguidas por Wittgenstein se convierten en fines en sí mismos —es la época en la que las diferencias entre lo que anota en las páginas pares e

²² Cf. SASS (2001), p. 122. En opinión de Sass, los impulsos de Wittgenstein serían intelectuales y autocríticos.

impares de su diario se hacen cada vez más borrosas, como si ambas partes se hubiesen fundido en una sola—.

La diferencia entre una interpretación y la otra es la misma que habría entre un tipo de perfeccionismo utópico (semejante en muchos aspectos al perfeccionismo —culturalmente— elitista criticado por Rawls en su *Teoría de la justicia*²³), que aquí denominaremos «perfeccionismo absoluto»,²⁴ y el perfeccionismo moral desarrollado por Stanley Cavell desde hace tres décadas y que es el que creo que se ajusta mejor al Wittgenstein que redacta la versión definitiva del *Tractatus*.²⁵

* * *

Stanley Cavell desarrolla su concepción del perfeccionismo moral a partir de una serie de ensayos escritos por Ralph Waldo Emerson, especialmente el titulado *La confianza en uno mismo*.²⁶ En el origen del perfeccionismo moral podemos encontrar, por tanto, el interés por parte de Cavell de encontrar una configuración moral que se ajuste a la talla de los escritos emersonianos. Ahora bien, el perfeccionismo moral no es cosa de un autor, sino que se trata más bien de una «vocación moral» que Cavell observa en la filosofía, el pensamiento o la obra de autores tan distintos y distantes entre sí como Platón, Shakespeare, Locke, Kant, Stuart Mill, Thoreau, Nietzsche, Marx, Ibsen, Freud, Bernard Shaw, Heidegger y, por supuesto, Emerson y Wittgenstein, los dos influencias principales de prácticamente toda la obra de Cavell.

Pues bien, según Cavell la verdadera condición humana es aquella en la que nos preguntamos si nuestra condición actual es la deseable (Cavell, 1988, 54) y el perfeccionismo moral o emersoniano responde a un modelo de decepción y de deseo cuya principal motivación es un disgusto o desdén tan absoluto «con el estado actual de las cosas, que no solo requiere una reforma, sino que pide la transformación de las cosas, pero sobre todo de uno mismo» (Cavell, 1988, 46). Dicho en pocas palabras: a partir de la sensación de decepción con el estado actual de la existencia humana surge el deseo de alcanzar un estado futuro mejor

²³ Cf. RAWLS, J. (1995), *Teoría de la justicia*, México, FCE. Principalmente la sección 50.

²⁴ Agradezco a José Luis Rodríguez la sugerencia de cambiar la denominación «perfeccionismo utópico» por la de «perfeccionismo absoluto».

²⁵ En realidad las interpretaciones en una cierta clave perfeccionista de la filosofía de Wittgenstein no son una novedad. Pienso, en concreto, en las comparaciones que se han efectuado entre nuestro autor y Sócrates o, de manera general, con el ideal de vida teórico de los griegos (me atrevería a decir que no solo de los griegos, sino de muchos filósofos anteriores a la época de la profesionalización, o reclusión dentro de los muros académicos, de la filosofía). Wittgenstein compartiría con Sócrates, según esta comparación, una actitud vital y filosófica claramente ascética con la perfección como motor y destino final. Algunos comentarios de Wittgenstein en sus cartas a Russell o en conversación, por ejemplo, con su amigo David Pinset como cuando alude a la lectura de *Las variedades de la experiencia religiosa* de William James, avalan esta comparación. No obstante, defenderé que el perfeccionismo wittgensteiniano es de otra clase y que el socrático tiene menos rasgos en común con este otro que con el perfeccionismo absoluto.

²⁶ V. EMERSON (2009 b).

—la actitud contraria es la que prefiere el permanecer en el estado presente al coste que supone el cambio— (Cavell, 2004, 24-25). Ahora bien, el desencadenante de la transformación no es un elemento o ideal externo, sino que a ese otro yo al que se llegaría gracias a la transformación, «al yo distinto o superior se debe llegar por uno mismo, por la persona que pone todo su empeño en alcanzarlo» (Cavell, 1988, 54). Además, es propio de una actitud perfeccionista moral pensar que ningún estado es realmente un estado final: el yo, nuestro yo (el estado de nuestra alma, pues ésta es la palabra que utiliza Cavell: *soul*) está siempre al lado o más allá de sí mismo, pero no porque exista un yo absoluto inalcanzado, sino porque poseer un yo es un proceso individual (sin códigos morales ni imposiciones externas) de movimiento hacia —y desde— próximos yoes. Cualquier estado será, por tanto, parcial —siempre habrá otro estado más— y pensar lo contrario significa adoptar una actitud conformista. Es decir, lo que caracteriza al perfeccionismo moral abogado por Cavell es que no contempla la existencia de un estado final en este proceso de transformación; que nunca se termina de alcanzar ese otro yo posterior porque el perfeccionismo, el proceso de llegar a ser lo que uno es, no es teleológico sino procesual. El tipo de ética que resulta de este proceso no es una para la que lo importante son los méritos de acciones o legislaciones concretas, sino la calidad de vida. Y las cuestiones que se plantea no son sobre lo que se debe hacer, o sobre lo que es correcto o incorrecto, sino sobre cómo debemos vivir nuestra vida, sobre la clase de persona que queremos ser (Cavell, 2004, 11).

Al perfeccionismo de autores como Platón autor de *La República* o del Nietzsche que critica Rawls en su *Teoría de la justicia*, lo denominaremos perfeccionismo absoluto básicamente porque propone la existencia de un estado último —utópico, perfecto— hacia el que se encaminaría una actitud perfeccionista (Flathman, 2006, 99). Por su parte, al defendido por Cavell lo denominaremos perfeccionismo moral— o emersoniano, que es como lo denomina el propio Cavell—. Éste se postula en contra de cualquier idea de perfección absoluta o final.

En un caso, por ejemplo, en el viaje que hace el yo hacia la perfección en *La República*, existe un individuo (Sócrates) que representa el punto más alto de ese viaje; en el segundo, el del perfeccionismo moral o emersoniano, la necesidad democrática de perfección se explica porque todos somos igualmente representativos, nadie dice «sígueme y te salvarás (o encontrarás la felicidad, o el bien, o la sabiduría...)», sino más bien nos convertimos en ejemplos representativos en los que todos podemos reconocernos y reconocer nuestro potencial para el cambio y, así, diríamos más bien: «sigue en tu interior lo que yo sigo en el mío y te salvarás...». En palabras del propio Cavell: «al yo distinto o superior se debe llegar por uno mismo, por la persona que pone todo su empeño en alcanzarlo» (Cavell, 1988, 54).

Existiría también un tercer —y falso— perfeccionismo, el «quíerete a ti mismo» de las publicaciones de autoayuda, o el «sé todo lo que puedes llegar a ser» de la llamada a enrolarse en el ejército. En ambos casos hay alguien que, *desde fuera*, nos dice *qué* es lo que podemos llegar a ser y cómo *debemos* hacerlo.

A pesar de las diferencias que existen entre el absoluto o el moral, ambos perfeccionismos muestran poco interés por determinar la corrección o incorrección de tal o cual acción porque lo que realmente les preocupa es la calidad de vida de los seres humanos, y más concretamente la parte de la toma de decisiones que tiene que ver con ser fiel a uno mismo (Cavell, 2004, 11 y 49). En ambos casos podemos hablar del paso de un estado de «conformidad [el yo actual], hasta lo que [Emerson] denomina confianza en uno mismo lo cual equivale a decir [...] que se trata de un viaje o un proceso desde vagar por el mundo hasta existir en él» (Cavell, 1996, 223). Y Cavell se ocupa de dejar muy claro siempre que tiene la oportunidad de hacerlo que el perfeccionismo no es una teoría ética alternativa a otras teorías éticas (principalmente el utilitarismo o el kantismo), sino que se trata de un registro de la vida moral previo a la formulación de cualquier doctrina ética (Cavell, 2004, 222):

algo así como una dimensión o tradición de la vida moral que se extiende a lo largo del pensamiento occidental y está relacionado con lo que se solía llamar el estado del alma de cada uno, una dimensión que deposita una enorme carga sobre las relaciones personales y sobre la posibilidad o necesidad de transformarse a uno mismo y a la sociedad (Cavell, 1988, xxxi).

La interpretación perfeccionista consigue integrar de manera natural el alto nivel de autoconciencia demostrado por Wittgenstein en sus diarios, así como la exigente autocrítica y el anti-intelectualismo filosófico característicos de su obra sin necesidad de apostar por interpretaciones irracionistas o radicalmente escépticas de su obra.²⁷ Leídos en clave perfeccionista, los *Diarios secretos* muestran

²⁷ Las interpretaciones irracionistas son una de las consecuencias de la atención recibida por los otros escritos wittgensteinianos. No tanto, de nuevo, por lo que estos revelan de manera directa, sino por el cambio que han producido en la manera de pensar acerca de algunos de los escritos considerados canónicos de Wittgenstein. Ciñéndonos a las interpretaciones irracionistas, Glock ha distinguido cinco variantes: i) el irracionismo existencial abogado por amigos del propio Wittgenstein como Engelmann y Drury y asociado con pensadores como Kierkegaard, Tolstoy y Nietzsche; ii) el irracionismo sinsentido (*nonsense*) defendido recientemente por Cora Diamond o James Conant, según el cual las afirmaciones contenidas en el *Tractatus* no pretenden revelar ninguna verdad inefable, sino únicamente la verdadera naturaleza de toda filosofía (una naturaleza sin propósito definido); iii) el irracionismo terapéutico a partir del cual autores como Bouwsma, basándose en la comparación de la filosofía de Wittgenstein con el psicoanálisis, defienden que los comentarios gramaticales de este no son tanto aclaraciones conceptuales como intentos terapéuticos para hacernos abandonar los problemas filosóficos y llevar una vida intelectual más tranquila; iv) el irracionismo *aspectual* defendido, por ejemplo, por Baker según el cual los comentarios gramaticales no formarían parte de un argumento racional, sino que tienen como objetivo forjar un nuevo modo de ver análogo al cambio de aspecto en sus reflexiones en torno a ver aspectos; y v) irracionismo posmoderno que podemos encontrar en los escritos de Rorty sobre Wittgenstein quien, junto con Heidegger y los pragmatistas, se habría encargado de preparar el camino a una «filosofía edifi-

claramente que la relación entre lo biográfico y lo filosófico en el caso de Wittgenstein es complementaria, o incluso recíprocamente constitutiva.

* * *

El carácter excesivamente fragmentario, en ocasiones dialógico, y el tono oracular de algunos de los escritos wittgensteinianos adquieren sentido al situarlos en el contexto en el que fueron escritos, es decir, con Wittgenstein es necesario tener en cuenta que vida y obra van de la mano. Pero además, y esta es la principal hipótesis que ha guiado mi trabajo, lo que surge de dicha contextualización previa es una imagen integradora de la vida y la obra wittgensteiniana según la cual ambas responden al modelo de decepción y deseo que acabamos de ver y, más concretamente, que la filosofía del Wittgenstein no se entiende si no se aprecia la voluntad moral que la mueve. Esta voluntad moral, perfeccionista, es, para Wittgenstein, la única garantía de que no perderá completamente de vista los ideales dibujados por aquello que en los *Diarios secretos* denomina su espíritu (o *el* espíritu), o, en términos más propios de la atmósfera que se respiraba en la Viena de la juventud de Wittgenstein, de que cumpliría con el ideal del genio. Es decir, que cumpliría con su deber a toda costa (esta es la tesis que sirve de hilo conductor a la biografía de Ray Monk) y con ello daría sentido pleno a *su* vida. No está de más subrayar que lo que motivaba la búsqueda wittgensteiniana no era ninguna clase de ideal altruista ni interés por el bienestar general. Las consecuencias que pudiera tener su actitud moral en los demás no era responsabilidad suya. Con todo, la lectura de sus *Diarios secretos* permite interpretar que cuando se queja amarga y repetidamente de la mezquindad de sus camaradas, lo que realmente expresa es su disgusto porque aquellos no sean como él. Ahora bien, esto tampoco es del todo exacto y es realmente importante que no lo dejemos pasar sin un par de aclaraciones: en primer lugar, lo que encontramos en los diarios no es exactamente una búsqueda, sino más bien una tensión no re-

cante para la que lo importante es mantener viva la conversación y no tanto la consecución de la verdad o de la objetividad (Glock, 2001, 196). De las cinco, la última es la que según Glock carece de todo fundamento textual o biográfico, lo cual no quiere decir que suscriba alguna de las restantes cuatro, ya que la suya es una interpretación racionalista de Wittgenstein. En mi opinión, las interpretaciones irracionalistas se equivocan al pensar que Wittgenstein se mueve entre el racionalismo y el irracionalismo, o que porque la suya presente algún aspecto aparentemente no racionalista eso la convierte en una filosofía irracionalista. Haríamos mejor situando el debate en un nivel metafilosófico porque desde allí es más fácil observar que lo que Wittgenstein rechaza es la filosofía que, entre otras cosas, levanta y adora unos ídolos mutuamente excluyentes (objetividad/subjectividad, racionalidad/irracionalidad, externo/interno, etc.).

En cuanto al papel que desempeña el escepticismo en la obra de Wittgenstein no será mucho lo que digamos aquí. Lo normal en estos casos es recomendar la excelente (aunque no exenta de polémica) interpretación de Kripke en KRIPKE (1989): *Reglas y lenguaje privado en Wittgenstein*, México, UNAM. Además, entre toda la ingente bibliografía secundaria generada por el libro de Kripke, uno de los mejores comentarios sobre la importancia del escepticismo en la filosofía de Wittgenstein a partir de la cuestión de seguir una regla es el trabajo de Stanley Cavell, «The Argument of the Ordinary. Scenes of instruction in Wittgenstein and in Kripke», en CAVELL (1988).

suelta entre los sentimientos de culpa y decepción por lo que llama sus pecados (los de la carne) que le hacen sentirse perdido (respecto a la senda que ilumina su espíritu) y el deseo de cambiar, de ser mejor persona. Esto es importante porque esta tensión es la que otorga continuidad a toda la producción filosófica wittgensteiniana. En segundo lugar, cuando he dicho que Wittgenstein hubiera preferido que sus camaradas fuesen como él, no he querido dar a entender que Wittgenstein se considerara a sí mismo una especie de Mesías o de líder moral en posesión de alguna verdad que los demás deberían poder apreciar. Lo que echa en falta en los demás es el esfuerzo que hace él por ser autoconsciente de sus limitaciones y de lo que se requiere para no abandonar la senda del espíritu. Recordemos: «las personas que me rodean no son tanto mezquinas como *espan-tosamente* limitadas. Eso hace que sea casi imposible trabajar con ellos porque siempre me malinterpretan. No son estúpidos sino limitados [...] carecen de carácter y por lo tanto de amplitud de miras».

Hasta 1916 podemos decir que Wittgenstein responde a esa tensión con una huida que es tanto física (de Viena a Berlín, luego a Manchester, a Cambridge, a Noruega y el alistamiento voluntario) como moral (persiguiendo la imagen del genio que asocia con Beethoven y con Mozart, o con los ideales de Krauss o Weininger).²⁸ Es la constante tensión entre los ideales de su espíritu y las limitaciones de la carne la que lleva a Wittgenstein a huir de todo lo que en algún momento es su casa, su estado presente: huye de «la costumbre de las costumbres», es decir, de la *conformidad*, que es lo contrario de la actitud perfeccionista.

El *espíritu (Geist)* al que hace constantes referencias Wittgenstein en los *Diarios* se asemeja a la noción romántica de genio, pero también como algo opuesto al cuerpo: una mezcla de ideales intelectuales e ideales éticos. En el caso particular de Wittgenstein, Isidoro Reguera interpreta que se trata de una introyección de todos sus ideales, una suerte de superyó ideal (Reguera, 2000, 196). No se trataría exactamente de una señal presente en todo momento apuntando en la dirección que lleva hacia esos ideales, sino que aparece únicamente cuando más perdido parece estar Wittgenstein. Sería la imagen ideal que tiene de sí mismo y que le permite tomar conciencia de lo que no es (aún), pero quisiera ser. El joven Wittgenstein siente una enorme vergüenza, podríamos decir, por lo

²⁸ Apenas hemos dicho nada, y lo poco que hemos dicho ha sido de pasada, sobre aquellos autores que influyeron decisivamente en el pensamiento del joven Wittgenstein, como por ejemplo Tolstoi o James, y menos aún sobre Schopenhauer, Krauss, Mautner, Weininger o Kierkegaard. Estos dos últimos y James son especialmente importantes para entender los elementos perfeccionistas del pensamiento wittgensteiniano. José María Ariso defiende que Weininger y James son importantes porque fueron los que ayudaron a Wittgenstein a perfilar el objetivo de «alcanzar un grado máximo de decencia y de autenticidad [...] para vivir una vida profunda y auténtica». Así, de James habría tomado un modelo de santidad y la manera de enfrentarse a los momentos de crisis, mientras que de Weininger habría tomado el objetivo de la genialidad como deber moral. Pero es Kierkegaard, siempre según Ariso, el que le habría proporcionado el modo de lograr tales objetivos a través de la pureza de corazón (Ariso, 2011).

que es, o más exactamente por lo que *no* es. La lectura de los *Diarios secretos* revela el esfuerzo sostenido y no siempre exitoso por parte de Wittgenstein de desarrollar su «yo actual hasta alcanzar un estado de plenitud y claridad consigo mismo» (Donatelli, 2006, 39).

Para decirlo todo antes de finalizar, habría que señalar que hasta 1916, según lo que acabamos de decir, el perfeccionismo que se desprende de los diarios es más absoluto que moral. Gracias a las circunstancias en las que Wittgenstein se vio envuelto a partir de 1916, su pensamiento filosófico y su vida personal se funden en una imagen perfeccionista (moral) de sí mismo y esto es lo que explica que desde el mes de agosto desaparezcan las anotaciones en el lado izquierdo del diario y que sus anotaciones del lado derecho cobren, digámoslo así, vida. Por aquella misma época, según nos cuenta el mencionado Engelmann:

Encontró aquí inesperadamente una persona que si es verdad que, como todos o muchos de la generación más joven, sufría bajo el desequilibrio incesante *entre lo que existe y lo que según la opinión propia podría y debería ser*, se inclinaba, sin embargo, a buscar *en sí mismo más que fuera* los motivos fundamentales de ese desequilibrio (Engelmann, 2009, 127. El énfasis es mío).

Hasta ese momento podemos arriesgarnos a aventurar que Wittgenstein habría perseguido una imagen utópica y externa, un ejemplo creado por otros (cuyo germen se encontraría en la atmósfera cultural vienesa que respira el joven Wittgenstein).²⁹ Pero a partir de entonces cualquier intento por parte de Wittgenstein de convencernos de algo no lo hace, pudiéramos decir, desde el púlpito sobre la base de un adoctrinamiento, sino de un ejemplo moral. Más adelante escribirá, en la obra más representativa de su segunda etapa en Cambridge, lo siguiente: «si he agotado los fundamentos, he llegado a la roca dura y mi pala se retuerce. Estoy entonces inclinado a decir: ‘Así simplemente es como actúo’» (Wittgenstein, 2008, § 217).

²⁹ En realidad es posible que se haya exagerado la importancia que tiene la atmósfera cultural decadente de la Viena de entre siglos como caldo de cultivo para el culto al yo. O para ser más exactos, lo que se ha exagerado es la particularidad del ambiente *en* Viena. Tanto la decadencia cultural provocada por un mundo y unas formas de vida prácticamente agotadas, como los valores individualistas, eran un fenómeno más general que afectaba a casi toda Europa. El año del nacimiento de Wittgenstein, por ejemplo, se publicó en París el primer volumen de la trilogía escrita por Maurice BARRÉS, *El culto al yo*, un verdadero canto al más completo egoísmo solipsista. Para un estupendo análisis de la atmósfera cultural y política en la Europa previa al estallido de la Primera Guerra Mundial véase BLOM, P. (2010), *Los años de vértigo. Cultura y cambio en Occidente, 1900-1914*, Barcelona, Anagrama.

BIBLIOGRAFÍA

- ARISO, J. M. (en prensa), «Tiene sentido hablar de un 'tercer Wittgenstein' posterior a 1946», *Logos, Anales del Seminario de Metafísica*.
- (2011), «Dejarse ahogar por Kierkegaard: la consecución de la perfección moral a través de la pureza de corazón», en *Perfeccionismo: una revisión filosófica, política y moral* (eds. A. GARCÍA RUIZ y D. PÉREZ CHICO) (en preparación).
- BARRETT, C. (1994), *Ética y creencia religiosa en Wittgenstein*, Madrid, Alianza Editorial.
- BAUM, W. (1988), *Ludwig Wittgenstein, Vida y obra*, Madrid, Alianza Editorial.
- (2000), «Introducción», en L. Wittgenstein (2000), *Diarios secretos*, Madrid, Alianza Editorial.
- BOUVERESSE, J. (2008), *Wittgenstein, La modernidad, el progreso y la decadencia*, México, UNAM.
- CAVELL, S. (1988), *Conditions Handsome and Unhandsome, The Constitution of Emersonian Perfectionism, The Carus Lectures*, Chicago, Chicago University Press.
- (1996), *Contesting tears. The Hollywood Melodrama of the Unknown Woman*, Chicago, University of Chicago Press (trad. esp. de David Pérez Chico, *Más allá de las lágrimas*, Antonio Machado Libros, Madrid, 2009).
- (2004), *Cities of Words Pedagogical Letters on a Register of the Moral Life*, Harvard, Belknap Press (trad. esp. de Antonio Lastra y Javier Alcoriza, *Ciudades de palabras, Cartas pedagógicas sobre un registro de la vida moral*, Valencia, Pre-textos, 2007).
- CONANT, J. (2001), «Philosophy and Biography», en *Wittgenstein. Biography & Philosophy* (ed. James C. KLAGGE), Cambridge, Cambridge University Press, pp. 16-50.
- DONATELLI, P. (2006), «Bringing Truth Home: Mill, Wittgenstein, Cavell and Moral Perfectionism», en *The Claim to Community* (ed. Andrew NORRIS), Stanford, Stanford University Press, pp. 38-57.
- EMERSON, R. W. (2009), «Montaigne, o el escéptico», en *Hombres representativos*, incluido en *Ralph Waldo Emerson, Obra ensayística*, Valencia, Artemisa.
- (2009 b), *La confianza en uno mismo*, Madrid, Gadir.
- ENGELMANN, P. (2009), *Cartas, encuentros, recuerdos*, Barcelona, Pre-textos.
- FLATHMAN, R. (2006), «Perfectionism Without Perfection: Cavell, Montaigne, and the Condition of Morals and Politics», en A. NORRIS, *The Claim to Community, Essays on Stanley Cavell and Political Philosophy*, Stanford, Stanford University Press, pp. 98-127.
- GLOCK, H-J. (2001), «Wittgenstein and Reason», en *Wittgenstein. Biography & Philosophy* (ed. James C. KLAGGE), Cambridge, Cambridge University Press, pp. 195-220.
- JANIK, A., y S. TOULMIN (1973), *Wittgenstein's Vienna*, Nueva York, Simon and Schuster (trad. esp. de Ignacio Gómez de Liaño, *La Viena de Wittgenstein*, Madrid, Taurus, 1974).
- MONK, R. (1990), *Ludwig Wittgenstein, The Duty of Genius*, Nueva York, Free Press (trad. esp. de Damián Alou, *Ludwig Wittgenstein, El deber de un genio*, Barcelona, Anagrama).

- MONK, R. (2001), «Philosophical Biography: The very Idea», en *Wittgenstein. Biography & Philosophy* (ed. James C. KLAGGE), Cambridge, Cambridge University Press, pp. 3-15.
- NORDMANN, A. (2001), «The Sleepy Philosopher: How to Read Wittgenstein's Diaries», en *Wittgenstein, Biography & Philosophy* (ed. James C. KLAGGE), Cambridge, Cambridge University Press, pp. 156-175.
- REGUERA, I. (1994), *El feliz absurdo de la ética: El Wittgenstein místico*, Madrid, Tecnos.
- (2000), «Cuadernos de guerra», en L. Wittgenstein (2000), pp. 161-231.
- RHEES, R. (comp.) (1989), *Recuerdos de Wittgenstein*, México, FCE.
- SASS, L. (2001), «Deep Disquietudes: Reflections on Wittgenstein as Antiphilosopher», en *Wittgenstein. Biography & Philosophy* (ed. James C. KLAGGE), Cambridge, Cambridge University Press, pp. 98-155.
- SANFÉLIX, V. (2009), «La filosofía de un héroe» (pról.), en L. Wittgenstein (2009), *Cuaderno de notas (1914-1916)*, Madrid, Síntesis.
- SCHULTE, J. (2001), «Letters from a Philosopher», en *Wittgenstein, Biography & Philosophy*, (ed. James C. KLAGGE), Cambridge, Cambridge University Press, pp. 176-194.
- WITTGENSTEIN, L. (1978), *Remarks on the Foundations of Mathematics*, Oxford, Basil Blackwell.
- (1979), *Cartas a Russell, Keynes y Moore*, Madrid, Taurus.
- (2000), *Diarios secretos*, Madrid, Alianza Editorial.
- (2007), *Tractatus logico-Philosophicus*, Madrid, Tecnos.
- (2008), *Investigaciones filosóficas*, Barcelona, Crítica.
- (2009), *Cuaderno de notas (1914-1916)*, Madrid, Síntesis.

G. LUKÁCS: SOBRE EL DIARIO AMARGO DE UNA CRISIS JUVENIL

J. L. RODRÍGUEZ GARCÍA

UNIVERSIDAD DE ZARAGOZA

Quién no se ha sentido estupefacto sumergiéndose en el infinito Diario de Paul Valéry: huellas innumerables sobre el origen de su obra, comentarios sobre los acontecimientos, reflexiones que aparecen como residuos que podrían desembocar en poemas o *nouvelles* y frecuentes juicios sobre la poesía de sus antecesores y coetáneos hilan una obra interminable. Semejante sorpresa es también provocada, por ejemplo, al leer las páginas del interminable testimonio de Delacroix, esos cientos de pliegos de agotadora monotonía, descripción cuidadosa de visitas, de comidas, de paseos: repetición de una cotidianeidad que sólo se quiebra en el estudio del pintor donde madura la obra del ambicioso melómano. Nada se escapa: ni las referencias al clima, ni la descripción de los paisajes rurales de Champrosay, ni el cuidadoso pormenor de los viajes y estancias que el pintor lleva a cabo entre 1822 y 1863. El diario de Sándor Márai presenta otro perfil, finalmente: es, de hecho, una evocación confesional del sentimiento ante la vida, de su fugacidad, un monumento tejido con asombro y dolor incomparables.

Varios tipos de Diario: la tipología de esta extraña forma escritural, a caballo entre la literatura y la ganga, podría extenderse, pero no debo hacerlo en este momento. Porque quiero referirme en esta ocasión a un Diario, que marca a mi juicio una *forma* excepcional. Deseo hablar de las páginas que escribe Lukács entre 1910 y 1911 —apenas cincuenta páginas en la edición castellana que me servirá como referencia—, escritas paralelamente a la edición húngara y alemana de *El alma y las formas*. En qué radica la excepcionalidad de este Diario lukácsiano, prontamente interrumpido y jamás renovado, abandonado como se deja a un lado un viejo papel o la nostalgia de un cuerpo que tan sólo fue provocación y ansia. Releamos el borrador de una carta nunca remitida a Irma Seidler con una indicación tan inquietante como provechosa: «sabe usted —escribe Lukács— que aquellos trabajos no fueron escritos con el deseo de hacer “literatura”, sino porque soy incapaz de escribir poemas» (Lukács, 1985, 149). De modo que los textos de la obra referida son, en verdad, *textos enmascarados*. Mi tesis es que la conside-

ración de *El alma y las formas* debe modificarse a la luz de la consideración de estas páginas descubiertas tardíamente en una caja bancaria de Heidelberg.

Ahora bien, *¿qué y por qué poemas escondidos?* Tenemos varias pistas para responder. Por un lado, nos encontramos con ese artículo sinuoso y novelesco sobre Kierkegaard y Regina Olsen: hablaremos pronto sobre la caracterización del *gesto* como elección ética para orientar la vida de uno mismo. Luego, está el artículo sobre Ernst, tardío, posterior a la edición húngara de la obra que nos ocupa. Cuando Lukács recuerda la aproximación, escribe el 6 de julio de 1910 que «creo que resulta apenas perceptible... que el carácter radical del ensayo sobre Ernst es el de un ensayo sobre Irma» (Lukács, 1985, 98). Quince días antes había escrito Lukács, ya comenzado su artículo sobre Philippe, que «el ensayo sobre Philippe será en verdad el gran ensayo sobre Irma» (Lukács, 1985, 95). Así que, muy especialmente, Kierkegaard, Ernst y Philippe son las huellas que nos permiten avanzar: pasos sobre la nevada que bajo nuestros pies homenajea el *escondite* en que consiste la literatura, migajas para los lectores de la filosofía-literatura que vagabundeamos despistados y obsesionados, esperando que se aproxime el pájaro que se reirá de nosotros o que pretenderá ayudarnos.

No es necesario presentar a Kierkegaard. Sabemos de qué tipo fueron sus especiales relaciones con Regina Olsen. Paul Ernst, a quien Lukács dedica su *Metafísica de la tragedia*, el artículo que cierra la obra, texto añadido a la edición alemana de 1911, es un autor casi desconocido entre nosotros: estudiante de Teología, Historia y Economía política, muere en 1933 después de transitar desde el naturalismo de sus primeras obras, premonitorias de la estrategia brechtiana, hasta una exaltación del estilo que es paralela al desinterés por la actualidad —una especie adelantada del *art pour l'art*—. Algo similar puede afirmarse de Charles-Louis Philippe, prematuramente muerto en 1909, que mereció cierto éxito, pero que se instaló muy pronto en la maravilla del olvido. Philippe, a quien podemos descubrir en una fotografía sentado con cierta indolencia ante un retrato de Dostoviesky, fue un escritor comprometido con los humildes y hambrientos de la sociedad parisina de finales del XIX —él mismo era hijo de mendigos y fracasado aspirante a diferentes puestos burocráticos—. Cansado y lejano, llevará una vida monótona, aislada, cercado por su decepción en un pequeño apartamento de «l'île Sant Louis» en París. Una fiebre tifoidea, agravada por una meningitis, le lleva de nuestro mundo a finales de 1909, precisamente cuando Lukács comienza a prestarle atención —aunque no encontramos indicación alguna sobre la prematura muerte de Philippe en el Diario que nos ocupa—. Merecerá muy pronta atención crítica por parte de Guillaumin, por ejemplo, y en 1941, Giraudoux le dedicará un reivindicador artículo en *Littérature*.

Pero qué nos importa la importancia o silenciamiento de unos y otros... Kierkegaard es un desconocido en 1910... Ernst y Philippe, merecían en aquel tiempo alguna atención, aunque descuidada. ¿Por qué entonces el aparente entusiasmo

del jovencísimo Lukács? Entiendo y propongo que nos situemos en el panorama de un *estudiante* que descubre una identidad entre los comportamientos estético-sentimentales de las sombras que he recordado y que, maravillado, *pretende una emulación de lo que es desventura y, en verdad, realización, esto es, reverencia de una forma literaria para traducir el sentimiento del alma que debe ser enunciada y agasajada y que consiste en la entrega absoluta a una tarea «científica» que muy pronto se desvanecerá*. Es la consideración que propongo para centrar la excepcionalidad del Diario lukácsiano. ¿En efecto, qué llama la atención en los textos de unos y otros —de Kierkegaard, Ernst o Philippe—? En verdad, que algo muy simple y llamativo: su deseo de huir de la inmediatez o, si se quiere, su pretensión de aposentarse en la soledad, en un radical aislamiento para fundar una profunda actitud ética —y seductora— por cuanto es, esencialmente una inatacable expresión estética —lo que está más allá de cualesquier contraataque—. Consideremos antes de avanzar esta anotación del 13 de junio de 1910: «es curioso —leemos— cómo mi actitud interior se ha modificado —hace ya tiempo— respecto a mis posibilidades con Irma. Ahora tengo la sensación de que todo depende de mí; si yo quisiera de verdad... Espero que no sea así. No solamente porque yo no querré jamás, sino porque la pobrecita estaría padeciendo, desde hace tiempo, una vida terrible» (Lukács, 1985, 93).

Es hora de referirnos a los dos protagonistas centrales de nuestra evocación. Es decir, a Lukács e Irma Seidler... En aquellos años, cuando redacta los artículos que conformarán *El alma y las formas*, el aprendiz de intelectual dista mucho de ser ese personaje dogmático y airado que es emulado por Naphta, uno de los personajes centrales de la segunda mitad de *La montaña mágica*, la incomparable novela de Thomas Mann: ni es un extraño comunista, como el jesuita Naphta, ni un crítico radical de la modernidad. El joven Lukács es el retoño de una rica y aristocrática familia judía, radicada en Hungría, cuya riqueza le facilita viajar por Europa, de Florencia a Berlín y Heidelberg o a Noruega, donde conocerá a su admirado Ibsen. Cuando releemos las páginas del diario, nos encontramos con un sentimiento realmente contradictorio e inquietante. El 27 de abril de 1910, luego de referirse a una comunicación de Leo Popper, su amigo más directo y cercano, fallecido prematuramente en 1911, a la edad de 25 años, abatido por la tuberculosis, reconoce que, cuando vuelvan a encontrarse, acaso su carácter se haya modificado de manera notable debido a la relación establecida con Irma Seidler: «¡cuánto bien me hace!, no he de abandonarla» (Lukács, 1985, 75). Las referencias se mantienen: «esta noche he vuelto a sentirlo. Irma es la vida» (Lukács, 1985, 77), confiesa a comienzos de mayo. Y el 24 de mayo de 1911, seis días después del suicidio de la muchacha, reconocerá que «se han roto todos los vínculos —porque ella lo representaba todo—» (Lukács, 1985, 106). ¿Y ella? ¿La sombría Irma Seidler? De origen judío, pero de una familia venida a menos, mantiene relaciones conflictivas con su familia como el joven Lukács: Heller advertirá

en su aproximación a la relación entre ellos que «la predestinación al encuentro y la unión entre L. y S. hundía sus raíces en su solitario rechazo de las convenciones» (Heller, 1984, 187). Se conocen a finales de 1907 y mantendrán una relación estrecha hasta que la muchacha se retira a la colonia de artistas de Nagybánya para consumir su afición a la pintura. Se desposará poco después con Károly Réthy. El matrimonio se deshará meses más tarde. Irma Seidler se suicida el 18 de mayo de 1911.

Entre el inicio de su relación y el fatal desenlace, Lukács escribe el Diario que nos sirve de guía conductor. Gracias a las confesiones que quedan recogidas en sus páginas, sabemos que la atracción no había sido en verdad tan fuerte y seguramente establecida. En efecto, el 6 de junio del 10 había escrito que «veo... las limitaciones del otro punto de vista; las suyas y las de nuestra relación. La total “comprensión” no es más que pura ilusión: todo lo que ella dice de mis escritos es totalmente vacuo» (Lukács, 1985, 92). Consideraciones de este tipo no son extrañas o motivadas por un estado de ánimo inquietado: el 27 de julio, por ejemplo, escribirá que «desde hace varias semanas estoy convencido de que han terminado todas las emociones relacionadas con Irma. No pienso en ella jamás» (Lukács, 1985, 100). La crisis motivada por el suicidio de Irma Seidler, que acentúa los impulsos suicidas del joven Lukács, no atenúa los juicios negativos, extraños, sobre la muchacha. Y, sin embargo, cuando sea publicada la edición alemana de *El alma y las formas*, que incorpora en relación con la edición húngara los artículos sobre Philippe y Ernst, es decir, dos de los escritos sobre los que Lukács confesaría estar más cercanos a la sombría figura de Irma Seidler, el autor introduce una dedicatoria escueta: *A la memoria de Irma Seidler...* Es de justicia. Pero sabemos que la dedicatoria no es fruto de la compasión provocada por el fatal destino de la muchacha: en varios momentos de las cartas escritas por Lukács y no enviadas a su destinataria y en las páginas del diario que comentamos, se comprende el esfuerzo del autor por justificar el hecho de la dedicatoria. *Resulta que los textos son poemas enmascarados a través de los cuales Lukács quiere expresar lo que no puede hacer en su relación distante e intermitente. ¿De qué se trata? Ni más ni menos que una reflexión sobre la relación inconveniente del amor. ¿Pero para qué? Para llevar a cabo un trabajo intelectual. ¿Y por qué este encumbramiento del trabajo intelectual? Porque para Lukács, a la altura de 1910-1911, el trabajo intelectual-estético es la única ética apenas validable pero consoladora de la subjetividad rebelde.* Por esto mismo, todas las figuras evocadas en la obra de 1910-1911, según el juicio certero de Laura Boella, «incarnano molteplici tentativi di “vita autentica”» (Boella, 1977, 41), avalada esta por el marcado formalismo ético-existencial que remite en todo caso a una incuestionable autenticidad.

A esto responden muy especialmente los textos a los que quiero prestar una más demorada atención. Cada uno de ellos responde a uno de los interrogantes

que acabo de enunciar. Así, el dedicado a Kierkegaard-Regina Olsen revela la necesidad de un alejamiento afectivo para garantizar que la obra culminará: Lukács se convierte en el trasunto del filósofo danés e Irma Seidler en la abandonada Regina. Por su parte, el dedicado a Ernst aparece como una insólita reivindicación de la pureza de la obra alejada de la atención a cualquier inmediatez, mientras que el trabajo sobre Philippe es un elogio del aislamiento, de la individualidad carente de aspiraciones olímpicas, del orgullo sacrificado. De ser como aventuro, es fácil comprender que *El alma y las formas* no pasa de ser un escrito inmaduramente juvenil cuyo valor resulta absolutamente cuestionable como no sea para valorar el despegue lukácsiano hacia una conformación ética alejada de las configuraciones estéticas —de esas *Formen* comprendidas como expresiones ejemplarizantes para el alma—. En tal sentido hay que conceder razón a Heller: «la línea de separación entre el diario y los ensayos se hace borrosa» (Heller, 1984, 181). Borrosa... Obviamente: *porque se trata de un libro escrito en horas distintas pero con la misma mano e idéntica espiritualidad*.

Me gustaría repasar, comentar, estos *poemas enmascarados*.

En primer lugar, quiero referirme a Kierkegaard. Al comienzo del trabajo sobre el filósofo, cuya admiración explícita con claridad Lukács, este escribe que

Kierkegaard ha dicho una vez que la realidad no tiene ninguna relación con las posibilidades, y a pesar de eso ha construido toda su vida sobre un gesto. Todo escrito, toda lucha, toda aventura de Kierkegaard —asegura Lukács— es de un modo u otro trasfondo de ese gesto, ocurrió tan sólo para que ese gesto destacara con más pureza de las desordenadas multiplicidades de la vida (Lukács, 1970, 58).

Sabemos en qué consiste el «gesto» que sirve de hilo conductor del artículo: Kierkegaard se promete con Regina Olsen en septiembre de 1840. La muchacha tiene entonces 18 años. Apenas un año más tarde, poco antes de dirigirse a Berlín, el filósofo rompe el compromiso. Nada parecía augurar un desenlace semejante. De hecho, la consideración del epistolario que Kierkegaard remite a su prometida habla de un cariño entusiasmado e inequívoco, adolescente, macerado con la ilusión absurda de lo que se supone incombustible. «Eternamente tuyo», se despide en alguna ocasión el joven Kierkegaard.

Pues, sábelo, cada vez que me repites que me amas desde lo más profundo de tu alma, me parece oírlo por primera vez, y así como un hombre que poseyera el mundo entero necesitaría toda su vida para abarcar con los ojos su esplendor, así también me parece que necesitaría toda mi vida para reflexionar en el recogimiento sobre toda la riqueza encerrada en tu amor (Kierkegaard, 2005, 47),

le escribe el enamorado en una fecha imprecisa —pues casi ninguna carta está datada— El tono se mantiene constante. Y, como he advertido, nada nos hace sospechar que el afecto se disolverá tempranamente.

¿O no es así? ¿Desaparece el amor apasionado de Kierkegaard? Más bien parece que Kierkegaard renuncia a Regina Olsen *para no someterla puesto que él ha*

decidido el rumbo de su vida, una proyección existencial que difícilmente asumiría la joven. Naturalmente, debe constituir una imagen mítica e inverosímil de Regina Olsen, hacerla aparecer como no es realmente, lo que justifica el extraño comportamiento durante el compromiso que desemboca en la ruptura. Así lo ha visto Heller, quien inicia su texto sobre la relación Lukács-Seidler subrayando que el filósofo húngaro «creó también su relación con Irma Seidler» (Heller, 1984, 179). E insiste más adelante: «la actitud del individuo asume —de buena o de mala gana— la expresión de las formas finitas, simbólicas de conducta. Lukács creó su relación con Irma Seidler a través de su “yo” filosófico; *adecuó su vida a la verdad de la filosofía*» (Heller, 1984, 182).

Los reproches de incompreensión, las confesiones sobre el alejamiento insuperable de Irma Seidler en los Diarios y en las cartas contemporáneas de Lukács son en verdad sorprendentes. Es indudable que este quiere librarse de la sombra alargada de la muchacha, quien no comprende nada de lo que está pasando, incluso cuando sea a costa de facilitar su sorpresa y desaliento. Así, por ejemplo, Lukács se explaya en el borrador de una carta: «Usted ha querido salvarme, se lo agradezco mucho; se lo agradezco con un corazón agradecido pero todo, con ojos gastados por el llanto, con voz enronquecida. Usted ha querido salvarme, pero a mí no se me puede salvar» (Lukács, 1985, 141). Y en otro borrador escrito por las mismas fechas escribe Lukács: «y le doy a usted las gracias también por haberse alejado de mi vida» (Lukács, 1985, 145). Estas confesiones están escritas mientras el filósofo decide muy serenamente dedicar a Seidler la edición alemana de *El alma y las formas*. Entiendo que la aproximación lukácsiana a la *forma kierkegaardiana* arroja un sentido indudable para interpretar el inicio de la larga trayectoria que recorrerá el autor de *Historia y consciencia de clase*. Lo ha dejado escrito de forma contundente y deslumbrante en una breve anotación para el Diario: «miedo del efecto enervante de la felicidad. Temor de no ser capaz de orientarme en una vida basada en alguien más», leemos (Lukács, 1985, 137).

Así, los destinos de Lukács y Kierkegaard inician un camino paralelo, como paralelas son las existencias de Regina Olsen e Irma Seidler, si bien la primera desemboca en la plácida felicidad burguesa en compañía de Fritz Schlegel, un amigo de la adolescencia, mientras que la segunda finaliza en el suicidio de la desolada aspirante a artista. Lukács, como Kierkegaard, quiere llevar a cabo una *formalidad excepcional* y en este proyecto no hay cabida para nadie más por cuanto una presencia extraña contaminaría el esfuerzo. De modo que es preciso aproximarse a la obra de 1910 como al anuncio de lo que hubiera podido ser la obra de Lukács de no haberse producido los hechos que interrumpirían muy pronto el camino emprendido. No es de extrañar que Mann presente a Naphta como un personaje solitario y airado. Pero acaso haya de tenerse en cuenta que no se trata de una actitud aristocratizante o misántropa —aunque no puede dejarse a un lado el hecho de que sean Ibsen y Strindberg las dos referencias más

llamativas en la formación primaria del jovencísimo Lukács—. Como había en Kierkegaard un rechazo a lo instituido, desde la iglesia protestante danesa hasta el hegelianismo y, en general, a la comunidad burguesa de la puritana Copenhague, puede rastreadse en Lukács un fuerte rechazo a esa cultura judeo-burguesa en la que ha sido educado. Así, por ejemplo, en el artículo dedicado a Th. Storm escribirá:

esta existencia burguesa no es más que una máscara y una negatividad, como toda máscara; es sólo el contrario de algo y cobra sentido sólo por la energía del No que enuncia. Esta existencia burguesa significa sólo una negación de todo lo hermoso, de todo lo que parece deseable, de todo aquello de que tienen sed los instintos vitales. Esta existencia burguesa no posee en sí misma ningún valor (Lukács, 1970, 100).

La posibilidad de situarse en una *formalidad excepcional* requiere el enfrentamiento y la soledad que permite el lujo de la soberanía última. ¿Cuál es la *forma*? Una manera del Alma... No he encontrado texto alguno de los teóricos de la literatura, y mucho menos en los admirativos lectores del Lukács marxista, que hayan propuesto una reflexión sobre la temprana o extraña e irresponsable vacuidad del concepto de *forma* en el Lukács de 1910-1911, que funde la *forma* del alma y la *forma* de la expresión.

Reconozco que el asunto es complejo. Buen adjetivo. Retornamos. El joven Lukács busca la Forma de su Alma. Verdaderamente sacrifica a su leve amante. Él jamás supuso que Irma Seidler se suicidaría. Él mismo es quien anuncia que va a morir de inmediato: su trauma es de tal calibre que escribe cartas anunciando que acaso él mismo esté muerto cuando la destinataria las reciba. Lukács se convierte en un personaje patético. Pero tenemos que ser compasivos, puesto que el telegrama de la muerte suele ser honesto (moralmente), provocador (culturalmente) e inútil (teóricamente).

El artículo al que hemos venido haciendo referencia forma parte de la edición húngara de 1910. La propuesta es sorprendente: Lukács pretende ser un *sosias* de Kierkegaard, convirtiendo a Irma Seidler en Regina Olsen, aunque sea incapaz de entender *que ella no es ella* en un juego psicoanalítico de transferencia múltiple. Se me permitirá recordar esta última cita de Heller:

G. Lukács temía a Irma Seidler porque tenía miedo por su soledad. Tenía miedo por su soledad porque tenía miedo por su obra. Y construyó su obra en la soledad, pero como la obra no puede ser construida sin la vida, insertó la sangre de la mujer del moro en las murallas de la fortaleza. Irma se convirtió en un medio para su obra, a pesar de que G. Lukács no quería hacer un medio de ella. Y cuando uno se acerca a la vida por sus formas es imposible no utilizar a ésta como un medio (Heller, 1984, 213).

Por esto mismo, intentando ocultar la inconformidad de una moral que usa al otro como medio, escribirá los artículos que se incorporan a la edición alemana

del año siguiente y que nos permiten avanzar en el juego holmesiano de la aventura intelectual que me gustaría comenzar a deconstruir. El asunto es grave, pero es la única manera de entender y situar *El alma y las formas* en el inicio de la trayectoria lukácsiana: y entiéndase que se trata de una cuestión menor, puesto que lo que nos acucia es descubrir hasta qué extremo un Diario nos sugiere que una *gran obra* arroja una luz diversa cuando es acompañada de un paralelo comentario del autor sobre lo que está llevando a cabo. Lukács abona con orgullo su soledad. Le sobra la presencia de Irma Seidler, aunque el sobreseimiento de la presencia se revele como agradecimiento o se justifique como inevitable elección —puesto que *tú no entenderás jamás nada*—. Lukács va a dedicar estos años a limitar una autojustificación. Resulta doloroso, pero él no vacila. No temo reproducir este fragmento de una carta de Irma Seidler remitida el 25 de octubre de 1908:

Usted no me dijo nunca —y yo tenía dudas sobre este punto, habiendo razones bien fundadas para suponer lo contrario—, sí, digo, jamás estuve segura de que usted pensara *realmente* unir mi vida a la suya. Y bien, puesto que usted no me dijo jamás expresamente lo que deseaba, le pido que hoy me devuelva una libertad de la que quizá nunca me ha privado, que usted siempre dudó en quitarme temeroso de hacerlo; esta libertad la recupero ahora. Usted sabe que he sufrido mucho para lograr la fuerza de escribirle todo esto (Lukács, 1985, 169).

¿Qué *forma* vivir en la soledad elegida, en el alejamiento y el leve orgullo? El joven Lukács ha venido escribiendo sobre *las formas* que referían transversalmente su orientación. Pero necesita dar una nueva y última vuelta de tuerca. Kierkegaard y Regina Olsen ya no son presencias suficientes. Es entonces cuando se encuentra con dos autores —ya me he referido a ellos: Ernst y Philippe...—. Uno y otro van a motivar la justificación de su alejamiento de Irma Seidler —en momentos ya muy distintos y en verdad dramáticos...—. Merece la pena introducir el asunto con este breve fragmento que cierra el trabajo *Metafísica de la tragedia* —dedicado a Paul Ernst...—. Escribe Lukács: «la validez y la fuerza de la ética son independientes de que sea observada. Por eso sólo la forma depurada hasta lo ético —sin hacerse por ello ciega y pobre— puede olvidar la existencia de todo lo problemático y desterrarlo para siempre de su reino» (Lukács, 1970, 274). La reflexión lukácsiana es reveladora del horizonte teórico en el que se sitúa *El alma y las formas*: la *forma estética* se revela como la expresión de la ética.

Ahora bien, ¿qué carácter debe poseer dicha forma? Ernst es una figura cuanto menos curiosa en la literatura alemana del tránsito XIX-XX: próximo al naturalista Holz —de ecos prebrechtianos—, se aleja muy pronto de tal orientación estilística, después de haber simpatizado con el socialismo que animaba las reivindicaciones del proletariado urbano, derivando hacia un neoclasicismo alejado de toda referencia a la inmediatez, actitud que justificará en *El camino hacia la forma* y que ejemplificará en obras como *Brunilda*, puro artificio estilístico que

Lukács glosa ampliamente. Por su parte, el otro autor de referencia obligada en este momento es Charles-Louis Philippe: contemporáneo de Ernst, novelista de regular y pasajero éxito, será reconocido en su tiempo, entre 1901 y 1906 muy especialmente, por la publicación de *Bubu de Montparnasse*, una historia de amor que tiene como coprotagonista a una joven prostituta y, más tarde, por *Le Père Perdrix y Croquignole*, presentadas ambas al Gongourt sin ninguna fortuna. Entre medias, publicará su *Marie Donadieu*, que es la novela a la que más atención presta Lukács en su artículo *Nostalgia y forma*. El novelista francés acabará sus días tan marginado cuanto indiferente a su infortunio.

Pues bien, ¿podemos encontrar algo en común entre Ernst y Philippe que nos ayude a ir un poco más allá de la recomendación derivada del conocimiento de la relación Kierkegaard-Olsen? Acabo de citar las líneas que cierran la obra de 1910-1911. ¿Qué significa ese elogio de la forma estética como revelación y reivindicación última de la *ética*? Lo comprendemos si seguimos con atención los comentarios lukácsianos sobre los dos autores a los que me acabo de referir. Parece esperable: establecido un cortafuegos en torno a la subjetividad, lo que resta es la configuración de una ética-estética que eluda toda contaminación socio-biográfica y, desde luego, como se ha advertido previamente, la banalidad de la cultura burguesa, pues

la forma es el juez supremo de la vida —reconoce Lukács—. El poder dar forma es una fuerza juzgadora, algo ético, y en toda configuración está contenido un juicio de valor. Todo tipo de dación de forma, toda forma de literatura es un estadio de la jerarquía de las posibilidades de vida: la palabra que todo lo decide sobre un hombre y su destino queda dicha en cuanto que se determina qué forma soportan sus manifestaciones de vida y qué puntos culminantes exigen (Lukács, 1970, 271).

Por esto mismo, nos encontramos en *Metafísica de la tragedia* con páginas memorables que dan razón de la extraña relación mantenida con Irma Seidler, la cual se convierte en la luminaria hermenéutica de la aventura del jovencísimo Lukács. Hay un fragmento que deseo citar, imposible de olvidar. Poco antes de la cita que acabo de incorporar a mi propia lectura, ha escrito refiriéndose a la *metafísica* que subyace a la obra de Ernst, o, mejor dicho —como podemos leer—, a la *ética de lo poético*, que

la vida verdadera es siempre irreal, siempre imposible para la empiria de la vida. Algo brilla, tiembla como el relámpago por encima de sus triviales senderos; algo perturbador y atractivo, peligroso y sorprendente, el azar, el gran instante, el milagro. Un enriquecimiento y una turbación: no puede durar, no se podría soportar, no se podría vivir a sus alturas, a las alturas de la propia vida, de las últimas posibilidades propias. *Hay que recaer en lo sordo, hay que negar la vida para poder vivir* (Lukács, 1970, 244).

Hay que negar la vida para poder vivir... Recordamos ahora las impresiones que Kierkegaard remitía a Regina Olsen: necesitaba verla inmóvil, frágil y hermosa como una figura de porcelana... La mitificación de Regina no es otra cosa que la renegación de su existencia, como la recreación de Irma Seidler es para Lukács un motivo que le impulsa a renunciar al amor y a exigirle con tramposa suciedad que se aleje mientras, paralelamente, ensaya en sus Diarios posibles dedicatorias para la edición alemana que finalmente quedarán resumidas en ese torpe y telegramático *A la memoria de I. Seidler*. Lo poético de la tragedia consiste en percibir el conflicto, asumirlo y desatenderlo... Así, la soledad es el elemento primario que permite comenzar a vivir lo que no debe ser vivible —la vida como conflicto que absorbe...— excepto como construcción de una *formalidad estética*.

Y la consideración que provoca el admirado Ernst es similar a la que inspira el trabajo sobre Philippe. Claro que sus *formas* son diferentes: pero su actitud ética, tal y como la entiende Lukács, es similar. *Apuesta por la formalidad estética como expresión venerable de la ética*. Pero este último trabajo es tremendamente significativo para comprender la inmersión de lo biográfico —que dicen los Diarios— en lo teórico que parece desmarcarse de lo que aseguran los Diarios y cuya conjunción sólo entendemos cuando nos entreveramos en los conjuntos discursivos: ¿habría que poseer siempre un Diario paralelo a la escritura de la Gran Obra para identificar en verdad la Gran Obra y lo que es Comentario escolarizado!

Sabemos que nos encontramos ante un texto muy especial. «El gran ensayo sobre Philippe será en verdad el gran ensayo sobre Irma. Ahora creo ser capaz de comprender en su forma el lirismo de la situación actual (“el amor sin objeto”) y a través de aquí todos los problemas relacionados con Ph.» (Lukács, 1985, 95). ¿En qué radica su excepcionalidad? Verdaderamente, el ensayo sobre Philippe es *monstruoso*. En él, dicta Lukács una lección que estremece y que sólo se redime en el contexto de una sociedad donde el amor ha sido convertido en mercancía. Así, la pureza del amor exige implacablemente la renuncia. Con toda seguridad, no hay texto más *poético* que éste en el conjunto de *enmascarados poemas* que resulta ser *El alma y las formas*. El estudio es una reflexión sobre la nostalgia, pero no sobre cualquier tipo de nostalgia, sino sobre aquella nostalgia de lo Otro sacralizada en *El banquete* platónico. Lukács resulta contundente, y posiblemente imprudente en su comentario sobre la referencia socrática: «Eros está en el centro: nunca se ansiará lo que es ajeno a uno ni lo que le es propio. Eros es un salvador, pero sólo para los perdidos es la salvación una cuestión vital; sólo es una cuestión real para aquel que no puede ser salvado» (Lukács, 1970, 155). Párrafos más adelante advertirá que «en la vida la nostalgia tiene que ser amor: tal es su felicidad y su tragedia. El gran amor es siempre ascético» (Lukács, 1970, 157). Que el amor *deba ser ascético* sugiere una posibilidad que concede sombría justificación a las maniobras puramente esteticistas del Lukács que admira el sobreseimiento

afectivo de Kierkegaard y que, consecuentemente, debe transformar a lo amado en la figura que se salva-aleja: alejamiento porque no hay posibilidad de salvación sino en la confirmación de la aparatosidad magnífica del olvido —aunque no se pueda hablar de olvido, sino, estrictamente, de conversión en recuerdo que se conserva con prudencia, ahí, como las cenizas a las que se vuelve la mirada de vez en cuando con intranquilizada emoción—.

En el artículo sobre Philippe nos deja un comentario inapreciable:

La lucha amorosa de hombre y mujer no es más que un reflejo de esa lucha (entre la nostalgia y la búsqueda de la independencia, JLRG). Un reflejo impuro y confuso, pero en lo confuso yace la verdad en este caso. Pues si pudiera aparecer clara y puramente en el hombre, el amor mismo moriría. El gran amor carecería entonces de objeto, se convertiría en pura nostalgia y no necesitaría ningún objeto; para el pequeño amor —continúa— toda ocasión valdría lo mismo como lugar de descanso. El amor de la mujer está más cerca de la naturaleza y más vinculado con la esencia del amor: inseparablemente viven en él el amor alto y el bajo, el celeste y el terrenal. La mujer amante es siempre nostálgica, pero su nostalgia es siempre práctica. Sólo el hombre conoce a veces una nostalgia pura, y sólo en él es la nostalgia a menudo plenamente suplantada por el amor (Lukács, 1970, 158).

Entiendo que estamos en condiciones de comprender y calibrar el paso adelante ejemplificado por Lukács en relación con el trabajo sobre Kierkegaard-Olsen. Con lo que nos encontramos es con una clave relevante: la necesidad del aislamiento es el efecto de la comprensión de la urgencia de una ética revelada en el esteticismo que se aleja de la vulgaridad y banalidad de la sociedad burguesa. El alejamiento hasta el neoclasicismo de Ernst y la temática socio-erótica de Philippe no son sino las referencias que le sirven para escribir esos poemas enmascarados que Lukács dirige, como mensajes lanzados al mar, a Irma Seidler. Así, apuesta por una ética manifestada en determinadas *formas* que revelan un Alma depurada y orgullosa de sí misma. ¿Cuál es el precio? *Sacrificar al Otro al que hay que convertir en ente sacrificable para justificar el alejamiento y la dedicación absorbente a la producción de una formalidad estética que dé razón de la pureza absoluta.*

Tal es la ruta que nos sugiere seguir los Diarios de 1910-1911. Queda marcada con trazos imborrables en algunos momentos. Por ejemplo, en la anotación del 24 de mayo de 1911, seis días después del suicidio de la muchacha. En el apunte escrito esa jornada, Lukács parece estar sumido en una atroz confusión:

Ahora sí: todo ha terminado. Se han roto todos los vínculos —porque ella lo representaba todo—. Y ahora sólo quedan objetivos compartidos y cosas; y trabajo. Porque ella lo era todo. Todo. Todo —repite—. Todos mis pensamientos eran flores que le ofrecía; y la alegría y el valor contenido en ellos eran suyos —que quizá ahora verá y celebrará... (En cierta ocasión, yo le decía:) creo que debe haber algo entre nosotros cuando uno puede ser tanto en la vida del otro. No era verdad —parece sincerarse Lukács—. Yo no era nadie para ella. [...] Sin embargo, carece

de importancia saber si yo le hacía falta, saber si tenía necesidad de mí o no [...]. Yo he perdido mi derecho a la vida (Lukács, 1985, 106-107).

He mutilado la larga anotación, pero lo que acabo de transcribir es suficiente para facilitar el rastreo de la pretensión lukácsiana contenida en *El alma y las formas*: ha escrito el libro para ella, pero para una Ella inexistente, que se recrea como figura que exige escribir lo que se necesita escribir. Tal es la tragedia del joven Lukács en este momento: que para conjugar una ética representada como formalidad estética —como determinadas *formas del alma*—, necesita construir una figura mítica a la que desamparar para justificar su aislamiento y su dedicación al arte o literatura.

Todo se disolverá muy pronto. La revolución bolchevique, los cargos al frente de la cultura durante el gobierno efímero de Bela Kun en 1919, la deriva hacia el hegelianismo y el marxismo, los enfrentamientos con Lenin, la admiración profesada hacia R. Luxemburgo... Lukács se convierte en ese personaje enjuto y llamativamente feo, obsesionado en la polémica, que Mann nos presenta en *La montaña mágica*. Leyenda o verdad, la figura de Leo Naphta, el jesuita enfermo que sueña el inmortal Mann, puede estar cerca de Lukács y, de hecho, este no parece molesto de la identificación que se rumorea. Existe algún fragmento que puede justificar la identificación: «como muchos judíos inteligentes y talentosos, Naphta tenía un instinto revolucionario y, al mismo tiempo, aristocrático; era socialista y, al mismo tiempo, albergaba el sueño de llevar una vida rodeada de distinción, refinamiento y reconocimiento» (Mann, 2005, 507). Puede ser un dagerrrotipo que evoca a Lukács a quien había conocido el novelista en 1922 en Viena. Mann confesaría la admiración que le provocó el ánimo discursador de Lukács, su capacidad abstractiva que, subraya Mann, «casi ponía los pelos de punta». Naphta, judío como Lukács, es un radical antiburgués que despótica de la Modernidad ante la escucha sorprendida de sus interlocutores, provocando al siempre animoso Settembrini, el ilustrado al que Naphta no excusa en ningún momento.

Qué importa... Naphta se convierte en un paradójico defensor de la Iglesia. Pero de una Iglesia muy especial cuya real identidad no resulta difícil de traducir. En un momento, durante una de las interminables discusiones con Settembrini,

con mordaces y frías palabras —escribe Mann— Naphta se esforzó entonces en demostrar —y, en efecto, lo demostró con una evidencia cegadora— que la Iglesia... [buscaba] la supresión de todas las formas de orden mundano existentes, así como la reestructuración de la sociedad de acuerdo con el modelo del Estado de Dios ideal, comunista (Lukács, 2005, 763).

Excesivo o no, en todo caso, pura novelación, Naphta-Lukács ya no evoca la estampa aislada y solitaria del Kierkegaard-Lukács de los Diarios y de *El alma y las formas*. El cambio ha sido radical: se ha transitado de forma precipitada y urgente desde una ética representada como formalidad estética del alma hasta una ética que socializa el imperativo categórico kantiano y que desplaza la pecu-

liaridad estética hacia el mundo de la realización colectiva de dicha socialización ética. Lukács está en disposición para escribir los primeros artículos que se incorporarán a *Historia y consciencia de clase*.

BIBLIOGRAFÍA

- BOELLA, L. (1977), *Il giovane Lukács*, Bari, De Donato.
- HELLER, A. (1984), «El naufragio de la vida ante la forma: G. Lukács e Irma Seidler», en *Crítica de la Ilustración*, Barcelona, Península.
- KIERKEGAARD, S. (2005), *Cartas del noviazgo*, Buenos Aires, Leviatán.
- LUKÁCS, G. (1970), *El alma y las formas. Teoría de la novela*, Barcelona, Grijalbo.
- (1985), *Diario 1910-1911*, Barcelona, Península.
- MANN, T. (2005), *La montaña mágica*, Barcelona, Edhasa.

MANUSCRITOS Y JUGUETES.
SOBRE EL *DIARIO DE MOSCÚ* DE WALTER BENJAMIN

DANIEL H. CABRERA
UNIVERSIDAD DE ZARAGOZA

El bastón, las monedas, el llavero,
la dócil cerradura, las tardías
notas que no leerán los pocos días
que me quedan, los naipes y el tablero,

un libro y en sus páginas la ajada
violeta, monumento de una tarde
sin duda inolvidable y ya olvidada,
el rojo espejo occidental en que arde

una ilusoria aurora. ¡Cuántas cosas,
láminas, umbrales, atlas, copas, clavos,
nos sirven como tácitos esclavos,

ciegas y extrañamente sigilosas!
Durarán más allá de nuestro olvido;
no sabrán nunca que nos hemos ido.

(Jorge Luis Borges)

ENTRE EL HIELO EXTERIOR Y EL FUEGO INTERIOR

El *Diario de Moscú* de Walter Benjamin registra sus experiencias del viaje realizado a Moscú entre el 6 de diciembre de 1926 y el 1 de febrero de 1927. Hacia la década de los setenta del siglo pasado Gershom Scholem lo consideraba «una extravagante miscelánea» (Scholem, 1975, 199); sin embargo, 10 años después, cuando escribe el Prólogo a la publicación del *Diario de Moscú*, sostiene que «puede considerarse algo completamente único en su obra. Indiscutiblemente es el documento más personal y de la franqueza más absoluta y despiadada que poseemos de un período muy importante de su vida» (Scholem, en Benjamin, 1980, 7).

Esa franqueza «absoluta y despiadada» se desprende de un texto donde el «debate interno, franco y sincero» se conjunta con una «autoexamen de conciencia». A tal punto que «sólo aquí se habla de cosas que, por lo demás, no han te-

nido una sedimentación explícita en sus escritos» (ibídem). Llama la atención la lectura de reflexiones interiores tan sinceras y explícitas por la particularidad del carácter de su autor. Su amigo Scholem llegó a destacar «su manía por el secreteo» subrayando que «si mentaba alguna circunstancia de su vida, ello iba con frecuencia acompañado de una exigencia perentoria de absoluta discreción» (Scholem, 1975, 59).

Walter Benjamin fue un gran escritor de cartas en las que testimonia la vivacidad de su pensamiento y la inquietud de su alma. Sin embargo, la intención comunicativa y la consideración del destinatario moldean toda su escritura epistolar. No parece que su costumbre sea mentir en sus cartas, pero si se compara lo que escribe en las mismas épocas, por ejemplo a Scholem y Adorno, es evidente que no siempre muestra todo y en ocasiones destaca algunas facetas de una idea o de un episodio sin desarrollar otras.

La escritura del *Diario* aparece descarnada, sufrida, e incluso desorientada. El pudor se apodera del lector que parece asistir a la desnudez de quien se ha cuidado siempre de esconder su intimidad. Walter Benjamin se muestra en su ingenuidad, casi sin escudos ni retórica, su amor no correspondido, el frío, el hambre, la soledad, la incomunicación, su melancolía y tristeza. No sabría decir si «se muestra» es una expresión correcta porque no parece ser escrito para la lectura (aunque Benjamin le leyó, como era su costumbre con otros textos, algunos párrafos a su amada) (cf. Benjamin, 1980, 103).

En una postal enviada en enero de 1927 a Kracauer resume su sentir en semejante situación: «el hecho de haber tenido que arreglármelas aquí, durante semanas, con el hielo exterior y el fuego interior; espero que no en vano» (cf. Benjamin, 1980, 159).

En el manuscrito original del *Diario*¹ hay 39 pasajes marcados en lápiz, la mayoría de los cuales los incluyó en los artículos redactados durante o inmediatamente después del viaje (Benjamin, 1980, 17, nota 18). Pero estos pasajes describen las impresiones del viajero sobre la ciudad, la vida urbana, el comunismo real, el teatro y el cine ruso, la relación de todo ello con Europa, etc. En lo subrayado para su reescritura y publicación no hay notas sobre su persona o su estado de ánimo.

El *Diario*, por decisión de los editores, fue publicado después de la muerte de Asia Lacis pero aun así, la intimidad de la persona de Benjamin —a diferencia y semejanza de sus cartas— aparece allí sin tapujos.

¹ Desde el punto de vista material *Diario de Moscú* resulta de la transcripción de las anotaciones que se encuentran en el Archivo de Benjamin en Frankfurt del Main compuesto por 56 páginas en papel de escasa calidad («el papel, principalmente importado, es aquí tres veces más caro que en Alemania» consigna el 28 de diciembre, p. 63) escrito en tinta de color violeta en Moscú y terminado en tinta negra en Berlín (cf. Smith, Gary, en Benjamin, 1988, 165-166).

WALTER BENJAMIN Y LAS MALETAS

Los diarios personales —y el de Benjamin no es una excepción— son como las maletas, contienen los elementos más sublimes junto a los más cotidianos y vulgares. Los diarios, como las maletas, guardan un contenido heteróclito cuya comunidad sólo parece residir en estar reunidos allí por su autor. Sabemos, sin embargo, que esos trazos marcados por fechas o esos objetos contenidos en la caja de la maleta manifiestan secretas brisas de su escritor y viajero.

Los últimos días de su vida Walter Benjamin trataba de llegar a un puerto seguro para navegar a EE.UU., donde Theodor Adorno lo esperaba. No pudiendo cumplir con el cometido en Marsella se dirigió a España atravesando los Pirineos en dirección a Cataluña. Al llegar al paso fronterizo de Port Bou, no los dejaron pasar —a él y a sus acompañantes— por ser apátridas y no tener visado francés de salida. Al día siguiente los trasladarían a un centro francés, pero mientras tanto podrían pasar la noche en un pequeño hotel de por allí. Esa noche Benjamin se suicidó; al amanecer sus compañeros pudieron cruzar la frontera.

Años más tarde, Lisa Fittko, que coordinaba la travesía del grupo a través del Pirineo, comentó que Benjamin llevaba una gran maleta de cuero negro que para él «era lo más importante» porque contenía su último manuscrito: «lo principal es salvar el manuscrito, es más importante que mi propia vida» (Witte, 1985, 236-237; cf. Scholem, 1983, 215-219). Mucho se ha especulado desde esta información y las búsquedas, reales e imaginarias, se han sucedido sin cesar.

Trece años antes la narración de otro viaje terminaba con un Benjamin protagonista abrazado a su maleta, en la que llevaba juguetes y manuscritos. El 1 de febrero, el último día de su estancia en Moscú, termina su *Diario de Moscú* describiendo su preocupación por sus maletas. Despacha desesperadamente la primera porque «era absolutamente necesario que aquella maleta, en la que no solo iban los hermosos juguetes, sino también todos mis manuscritos, alcanzase el mismo tren para el cual tenía yo billete... Por fin lo logré» (Benjamin, 1980, 152).

Y un poco más adelante, las últimas palabras del *Diario*, que termina con una hermosa descripción como si fuera la escena final de un cuento o de un sueño: «con mi voluminosa maleta sobre las piernas, me dirigí llorando a la estación a través de las calles, en las que ya empezaba a anochecer» (Benjamin, 1980, 153).

Juguetes y manuscritos, el gran tesoro con el que regresaba Benjamin en su maleta, mientras sus lágrimas manifestaban lo que llevaba en su corazón. Lo que pudo haber sido y no fue, el amor no correspondido o, al menos, no correspondido como él lo había soñado. Detrás quedaba su contacto con comunismo real y, sobre todo, la ciudad de Moscú.

En el *Diario de Moscú* registra toda su experiencia de viaje: caminatas en medio de la nieve urbana, equivocaciones en la elección del transporte, encuentros

y desencuentros con importantes personajes, asistencias al teatro y al cine, algunas comidas y cenas, la descripción de su habitación, visitas a mercadillos y plazas, etc. Todo en medio de la melodía de un amor que no sabe cómo encajar, un amor nacido en la luz y el calor de Italia, pero en medio del helado invierno ruso.

Un amor que no sentó muy bien a sus amigos porque se dirigía a una mujer libre e inteligente frente al cual Benjamín parecía quedar como un tonto. No solo por la asimetría de su amor, sino también por su influencia en la tarea intelectual (ella llegó a sostener: «el que Benjamin no haya ido a Palestina, puedo decirlo justificadamente, fue obra mía» (Asia Lacis, citado en Buck Morss, 1989, 39)).

Todo el diario está entretreído por los comentarios de Benjamin ante la falta de intimidad con Lacis —estaba internada y él compartía habitación con el amante de ella—, relativa indiferencia, su propia indecisión, etc. Las citas de todo ello abundan, casi cada día, pero el lector prefiere acompañar para tratar de entender un alma desnuda.

Benjamin llegó a Moscú después de un largo viaje de dos días con regalos para Asia Lacis, entre los que sobresalía el manuscrito de *Dirección única*, que sería publicado al año siguiente. La mañana del 8 de diciembre anota: «le di regalos, le mostré fugazmente mi libro con la dedicatoria... también le enseñé (y regalé) la cubierta del libro hecha por Stone». La dedicatoria decía: «Esta calle se llama *calle de Asia Lacis* por la que, cual ingeniero, ella abrió en el autor».

Esta dedicatoria, leída en uno de los pocos momentos que pasaron solos en Moscú, tiene unas resonancias que parecen avergonzar a los amigos Adorno y Schollem. Benjamin, el que hacía sentir a sus amigos como un niño (Adorno, 1955, 562), el asceta «que dominaba sobre su propio yo como pocos», aquel cuya escritura pretende no revelar nada (cf. Adorno, 1966), aparece en su *Diario*, por lo menos, como un amante desorientado y un viajero desconectado por no saber el idioma.

El día 23 de diciembre escribe sobre el día 20 y registra algo muy interesante «sobre Asia y nuestra relación a pesar de que Reich está sentado a mi lado», y sigue: «estoy ante una fortaleza inexpugnable. Me digo, no obstante que mi simple aparición frente a esta fortaleza que es Moscú ya constituye un primer éxito» (Benjamin, 1980, 44). La «fortaleza inexpugnable» ante la que se planta es la ciudad de Moscú y su amada, ambas guardan sus secretos de manera que el visitante y el intérprete deben esforzarse si desean revelarlos.

MOSCÚ, LO OTRO DE EUROPA

En su artículo sobre Moscú sostiene que «en el instante en que uno llega comienza la etapa infantil porque a causa del hielo de las aceras uno tiene incluso que aprender a caminar de nuevo» (Benjamin, en Buck Morss, 1989, 292). En el

Diario consignó algo similar que podría corresponder a este comentario del artículo. Lo escribió al segundo día de su llegada (el 11 de diciembre) y es la primera referencia a la ciudad de Moscú: «en los primeros días, lo que más me condiciona es la dificultad de acostumbrarse a andar por las calles completamente heladas. He de prestar tanta atención a los pasos que doy, que apenas puedo ver lo que me rodea» (Benjamin, 1980, 23).

Algo aparentemente tan banal como la dificultad de caminar en la nieve se convierte para Benjamin en un indicador clave para interpretar la ciudad de Moscú. De hecho esta impresión es la primera frase que consigna sobre Moscú después de dos días de haber llegado.

A Benjamin, el gran viajero, Moscú le resulta una experiencia novedosa. Moscú es lo otro de Europa, tal vez hoy se podría decir que Benjamin experimentó lo que desde hace unas décadas se llama interculturalidad. El experto en la modernidad europea estaba ante otra cosa. Fue posiblemente su principal experiencia de algo diferente a «Europa». No solo porque «es la única ciudad en kilómetros» y «la carestía de la vida es inimaginable» como le escribe a Scholem el 10 de diciembre (cf. Benjamin, 1980, 157-159), sino también por la cultura, la particular crudeza del invierno, la lengua, el uso del tiempo, los colores, la arquitectura, las plazas sin estatuas, los mercadillos con coloridas artesanías, etc.

El registro de las impresiones del viajero abunda a lo largo del *Diario*, pero no lo hace por mera curiosidad o por extrañeza de turista, sino porque está convencido de que «aquel que penetre en mayor profundidad dentro de la situación rusa se sentirá mucho menos impulsado a realizar abstracciones a las que tan fácilmente llega un europeo» (Benjamin, 1980, 143).

Lo concreto es una invitación de la situación y también una de las claves de la perspectiva benjaminiana por «sacar a la filosofía del *desierto helado de la abstracción* y transportar el pensamiento a imágenes históricas concretas» (Adorno, 1955, 252). Scholem lo comenta en su *Historia de una amistad* en clave biográfica:

Su íntima relación con las cosas que poseía, como los libros, obras de arte o productos de artesanía, a menudo de origen campesino, era evidente. A lo largo de todas las épocas en que le he conocido, siempre le gustó mostrar tales objetos al visitante, dárselos a tocar y entregarse a toda clase de comentarios, como fantaseando a la manera de un pianista (Scholem, 1975, 7).

Y más adelante destaca que «durante los años veinte era perfectamente capaz de mostrar los juguetes destinados a sus hijos a la luz de consideraciones filosóficas» (Scholem, 1975, 78).

Benjamin busca experimentar la ciudad de Moscú desde lo concreto, empujando por la propia ciudad que recorre siguiendo una indicación metodológica:

Un lugar no se conoce hasta no haberlo vivido en el mayor número posible de dimensiones. Para poseer un sitio hay que haber entrado en él desde los cuatro

puntos cardinales, e incluso haberlo abandonado en esas mismas direcciones. De lo contrario le puede saltar a uno, inopinadamente, tres o cuatro veces, en la mitad del camino antes de haberse preparado para toparse con él. En un segundo estadio, uno ya no busca y lo utiliza como punto de orientación (Benjamin, 1980, 32).

Un primer recorrido resulta de buscar entrar en los lugares por sus cuatro puntos cardinales e incluso luego, abandonarlos en esas mismas direcciones. Mapear sistemáticamente al ciudad, organizarla hasta convertirla en un territorio conocido en el que, segundo momento, utiliza diferentes lugares como referencia de próximas caminatas. En otra parte hace una recomendación para el caso de no ubicarse:

Importa poco no saber orientarse en una ciudad. Perderse, en cambio, en una ciudad como quien se pierde en el bosque, requiere aprendizaje. Los rótulos de las calles deben entonces hablar al que va errando como el crujió de las ramas secas, y las callejuelas de los barrios céntricos reflejarle las horas del día tan claramente como las hondonadas del monte (Benjamin, 1982, 15).

En el párrafo del *Diario* citado anteriormente sostiene la posibilidad de que a uno le pueda saltar de golpe e incluso de manera reiterada cuando no se va preparado. Ahora lo deja más claro, caminar la ciudad, perderse en ella como quien se deja llevar por los indicios y las huellas de un bosque que se conoce pero que no se sabe quién ha pasado por allí. Benjamin quiere conocer la ciudad, ser capaz de orientarse en ella para poder seguir los rastros de sus habitantes y sus vidas. El *Diario de Moscú* es el testimonio del camino y del caminar de Benjamin y su lectura permite adentrarse en el mundo de la búsqueda, la duda, las sorpresas, los sentimientos encontrados, la falta de definición.

La afirmación y la argumentación encuentran su espacio en el texto acabado; la falta de definición podemos encontrarla en los «textos menores», entre ellos, las cartas y, sobre todo, el diario personal. Si esto es cierto en general, mucho más lo es para el *Diario de Moscú* de Walter Benjamin. Se podría decir entonces que los 39 pasajes marcados y que luego fueron parte de algunos de los artículos escritos en aquel viaje (e inmediatamente después) son el testimonio de las huellas identificadas por Benjamin de la ciudad de Moscú. Fuera de ellas parece quedar la duda, la desolación, la soledad, el desamor, la incertidumbre. Los párrafos marcados constituyen entonces las referencias de la urbanización benjaminiana.

Llega a Moscú por su amor Asia Lacis, debe decidir si quiere casarse con ella y su posible ingreso en el comunismo. Esto es lo anunciado, lo perseguido y lo que finalmente pospone sin decidir. Pero lo que parece seguro es que Moscú le da una *nueva óptica* para ver Europa. Al llegar a Berlín termina de anotar sus entradas en el *Diario* y el 5 de febrero escribe sobre el 30 de enero

Para el que llega de Moscú, Berlín es una ciudad muerta. Las personas que van por la calle, le parecen a uno ir desconsoladoramente en solitario, a gran distancia las unas de las otras, y solas en la mitad de un amplio trecho de la calle. Por otra

parte, el lugar por el que tuve que pasar para ir a la estación del Zoo a Grunewald me pareció muy limpio y reluciente, desmesuradamente pulcro y desmesuradamente confortable. (Benjamin, 1980, 142).

Recién llegado a Berlín redescubre la ciudad como «desconsoladoramente» solitaria, «desmesuradamente» pulcra y confortable. El viajero, impactado con la llegada a una nueva ciudad, Moscú, descubre que todavía es mayor al regresar a su ciudad. La comparación de la llegada era extrañeza, la comparación del regreso es una nueva óptica, un nuevo punto de vista

Con la imagen de la ciudad y de la gente ocurre lo mismo que con la imagen de los estados del espíritu: la nueva óptica con la que uno las percibe es el resultado más incuestionable de la estancia en Rusia. Por muy poco que se llegue a conocer este país, uno aprende a observar y a enjuiciar a Europa con el conocimiento consciente de lo que acontece en Rusia [...] la estancia en Rusia es, por otro lado, una piedra de toque tan precisa para el visitante extranjero. Obligaré a cualquiera a elegir y precisar con toda exactitud su punto de vista... Aquel que penetre en mayor profundidad dentro de la situación rusa se sentirá mucho menos impulsado a realizar abstracciones a las que tan fácilmente llega un europeo (Benjamin, 1980, 142-143).

No es sólo por el comunismo soviético que reflexiona en este sentido. La nueva óptica y la elección precisa del punto de vista se relacionan con el alejamiento de la abstracción con el consecuente acercamiento a lo concreto como, por ejemplo, lo que sigue inmediatamente a lo citado en el texto benjaminiano: vendedores mongoles, jaulas hechas de papel brillante con pajaritos de papel en su interior, papagayo «de verdad», una mujer que vendía artículos de lencería que guardaba en un cesto, columpios infantiles... y sigue:

Puede decirse que Moscú se encuentra liberado del tañer de las campanas, que hace que las grandes ciudades se sientan invadidas, de costumbre, por una irresistible tristeza. Esto es también algo que sólo se nota y se aprende a estimar tras el regreso (Benjamin, 1980, 143).

A principio de enero había anotado que

Moscú es la más silenciosa de todas las grandes ciudades... hay pocos coches... pocos periódicos... Por último, los gritos de los vendedores tampoco son aquí muy fuertes. La venta callejera es ilegal y trata de pasar inadvertida... Sólo hay una casta que pasa haciendo ruido por las calles: la de los traperos, con su saco a la espalda; su llamada melancólica recorre las calles de Moscú una o varias veces por semana (Benjamin, 1980, 86).

Las ciudades europeas llenas de ruidos parecen convocadas a la tristeza por las campanas; Moscú, ciudad silenciosa, por los traperos. Las comparaciones hacen sufrir al viajero llegado en diciembre a Moscú por diversas cuestiones diarias. Por ejemplo, el uso del *tiempo*: «temía llegar demasiado tarde, pues aún no me he acostumbrado a la noción que los rusos tienen del tiempo» (Benjamin, 1980, 53) o

unos días después: «creo que en ninguna ciudad hay tantos relojeros como en Moscú. Cosa tanto más extraña cuanto que la gente aquí no se toma el tiempo demasiado en serio...» (Benjamin, 1980, 61-62).

El desconocimiento del *idioma* fue un elemento importante en su valoración de la ciudad y del comunismo: «me he resignado a arreglármelas con el poco ruso que soy capaz de chapurrear. [...] El desconocimiento del ruso nunca me había resultado tan molesto y torturante como el día de Navidad [...] no hablaban más que ruso...» (Benjamin, 1980, 56-57).

Tiene problema de comunicación porque no conoce el idioma, se pierde en su andar por la ciudad, el frío le hace sentirse incómodo, el cansancio de tanto andar le hace doler la espalda... pero Benjamin alcanza a conocer la ciudad de Moscú. Capta lo que le convierte en única a esta ciudad. Y no es tan claro que ello provenga de la política.

Su balance político es ambivalente, le llaman la atención elementos como que «el culto con fotos de Lenin, en particular, llega aquí a extremos insospechados» (Benjamin, 1980, 65); y, sobre todo, que «lo revolucionario no les llega como experiencia, sino en forma de consigna» (Benjamin, 1980, 69). Por ello destacará que el comunismo está más preocupado por las reformas técnicas que por cambios sociales. Y de hecho la mayoría de intelectuales que conoce participan de la oposición cultural de izquierda. En una discusión con Asia ella parece dejárselo muy claro:

Me dijo que no conozco Rusia en absoluto... poco a poco se había ido dando cuenta de lo que estaba sucediendo allí: la transformación del trabajo revolucionario en trabajo técnico. En la actualidad, cualquier comunista comprende que el trabajo revolucionario del momento no es la lucha, la guerra civil, sino la electrificación, la construcción de canales, la creación de industrias... (Benjamin, 1980, 104).

En este contexto no resolvió su ingreso al partido; los motivos los evalúa en su diario:

Sigo considerando mi ingreso al Partido. Ventajas decisivas: una posición segura, la virtualidad de un mandato. La garantía de un contacto organizado con gente. Argumentos en contra: ser comunista en un Estado bajo el dominio del proletariado supone renunciar completamente a la independencia personal (Benjamin, 1980, 94).

Y unas líneas más abajo toma en consideración el ejemplo de los intelectuales que conoce: «la posición de pionero sería tentadora si no existieran en ella compañeros cuya actuación demostrase a uno mismo, en todo momento, lo dudoso de tal posición» (Benjamin, 1980, 94). Su libertad e independencia pesan sobre las posibilidades de ingresar al partido por más comodidad y poder que esto pueda otorgarle. La prioridad la tiene su trabajo «especializado» y sus viajes, por

ello piensa en quedarse fuera «sin pasarse a la burguesía, o en detrimento del propio trabajo».

Su trabajo está tomando forma en esos años con una influencia decisiva no solo del comunismo sino también del surrealismo y se concretará unos meses después con los primeros borradores del proyecto sobre *los Pasajes*.

ENAMORAMIENTOS BREVES PARA HUIR DE LAS ABSTRACCIONES

Camino a su proyecto inacabado debe escapar de la abstracción como método y lo explicita en una carta a Buber explicándole su enfoque del artículo que escribiría sobre Moscú:

... Toda teoría será mantenida alejada de mi presentación. [...] Quiero presentar a la ciudad de Moscú en el momento presente de tal modo que «todo lo fáctico ya es teoría» (la frase es de Goethe), evitando toda abstracción deductiva, toda prognosis e incluso de ciertos límites, todo juicio... (Benjamin, carta a Martín Buber, 23 de febrero de 1927, en Buck Morss, 1989, 45).

Con esta perspectiva redacta numerosas listas y descripciones de objetos que toman peso específico en la redacción del *Diario*. «El inventario de las calles es inagotable»: porcelanas, gafas, trineos para muñecas, ramos de Año nuevo, flores de papel («me gustaría escribir sobre *flores en Moscú*»), dulces adornos de azúcar, múltiples juguetes...

... aquí la gente deja simplemente su mercancía sobre la nieve. Hay cerrojos viejos, varas de medir, herramientas, utensilios de cocina material electrotécnica y muchas cosas más [...] encontré finalmente mi samovar como elemento decorativo para el árbol de Navidad [...] hay imágenes de santos... al estilo antiguo, en la cual aparecen estampados con troquel los pliegues del manto de la Virgen. Sólo la cabeza y las manos son superficies coloreadas. También hay cajitas de cristal... (Benjamin, 1980, 87).

Las descripciones de edificios, calles, aceras, mercados, barrios del extrarradio, etc. de la ciudad no llegan a los vívidos detalles con que se aplica a la descripción de los objetos. Entre los muchos que hay destacaré el episodio de las cajas lacadas, que citaré extensamente (el destacado es mío).

(11 de enero). [...] Ese día por la mañana compré la primera *caja lacada* (en la Petrovka). Hacía ya algunos días que, como suele ocurrirme a menudo, cuando iba por las calles *sólo me fijaba en una cosa*: en este caso, en las cajas lacadas. *Un enamoramiento breve y apasionado. Quisiera comprar tres*; aún no tengo muy clara *la adjudicación* de las dos que ya tengo. Ese día compré *la cajita de las dos muchachas sentadas* junto al samovar. Es *muy bonita*; aunque *sin que ese negro intenso* que es con frecuencia lo más bello de estos trabajos aparezca por ninguna parte (Benjamin, 1980, 97).

Y continúa:

(12 de enero). Ese día compré en el Museo Kustarny una *caja mayor en cuya tapa aparecía pintada, sobre fondo negro, una cigarrera*. A su lado hay un arbolito muy delgado y, junto a este, un niño. Es una escena invernal, pues en el suelo hay nieve. La de las dos muchachas también podría hacer pensar en un ambiente nevoso, pues el cuarto en el que están sentadas tienen una ventana por la que parece verse un aire azul helado. Pero no es seguro. Esta nueva caja me ha resultado mucho más cara. *La elegí entre un gran surtido; había también muchas cosas feas: copias serviles de antiguos maestros. Especialmente caras parecen ser las cajas que tienen una capa dorada* (que se remontan, al parecer, a modelos más antiguos), pero a mí *no me gustan*. El *motivo de las cajas mayores* debe ser bastante reciente; en el delantal de la vendedora, por lo menos pone «Mosselprom». Recuerdo que una vez estuve un largo rato frente a un escaparate de una tienda muy elegante de la Rue du Faubourg Saint Honoré mirando cajas como estas. Pero entonces rechacé la tentación de comprar una con la idea de que fuese Asia quien me la regalase, o que, al menos procediese, tal vez, de Moscú. *Esta pasión mía proviene de la gran impresión que siempre me causó una caja semejante que había en la casa que Bloch tenía con Else en Interlaken; desde entonces puedo imaginarme la impresión tan imborrable que dejan en los niños tales imágenes sobre fondo lacado de color negro*. Pero el motivo de la caja de Bloch ya lo he olvidado [...] (Benjamin, 1980, 97-98).

Benjamin que había comentado su método para conocer ciudades, ahora aclara otro punto personal: suele caminar fijándose en una cosa. La fijación de su caminar le da un objetivo, en este caso, las cajas lacadas: cuantas serán, a quién se las regalará, el motivo del dibujo, el color, el tamaño, el precio, la belleza y el gusto personal. Esa fijación constituye «un enamoramiento breve y apasionado», pero enamoramiento. Su relación con los objetos, por breve que pueda ser el momento de la fijación, es del orden del enamoramiento porque no llega a ellos por pura casualidad sino siguiendo huellas de allí que al comprar comenta comenzando con «recuerdo» que en este caso es particularmente detallado.

«Recuerdo» que tiene dos momentos. El primero, París, tienda elegante por la que se asoma a través del escaparate para ver con detalle pero deseando que su amada Asia se lo regalara procedente desde Moscú. Pero aún más antiguo, un recuerdo que procede del año 1919 en la casa de su amigo Bloch en Suiza (lo conoció en marzo o abril de aquel año) (cf. Scholem, 1975, 133) y que impresionó a Benjamin. Y con ello regresa aún más, a la infancia y a las imágenes, a cómo se sentirán impresionados por tales imágenes sobre fondo negro.

El recuerdo aparece en capas de profundidad: París y su amada Asia; más atrás, la casa de su amigo hasta llegar al enfoque teórico: la perspectiva de la infancia que permite remontar el recuerdo del individuo al «arcaico mundo simbólico de la mitología» (Benjamin, 1982, 464, fragmento N2a, 1). Para Benjamin el objeto —sobre todo la técnica— solo puede ser entendido estableciendo las

correspondencias entre él y el pasado de la humanidad. El objeto deviene imagen dialéctica, en la cual «lo que ha sido de una determinada época es sin embargo a la vez «lo que ha sido siempre».» (Benjamin, 1982, 466, fragmento N4, 2).

Benjamin en su diario describe objetos y su relación con ellos como perdiéndose en lo concreto y lo particular y extraerle, sin mediación teórica, su misterio. El enamoramiento breve y apasionado con las cajas lacadas es sólo un ejemplo de la actitud que Benjamin demostrará en su obra. Un enamoramiento semejante al que sentía por Asia, que lo llevaba a un situación curiosa: «es algo que me ocurre con frecuencia: la miro de una forma tan intensa, que apenas oigo lo que dice» (Benjamin, 1980, 29).

EL *DIARIO*, UN TEXTO EN SUSPENSO

Se puede leer el diario de Benjamin por diversos motivos: comprender la relación de su pensamiento con el comunismo; seguir su relato de viajero por la ciudad, o su descripción del comunismo soviético, realizar una larga lista con todas las obras de teatro, conciertos y películas que vio y escuchó en esos días, etc. pero en todo el escrito puede verse el vacilar y la ambigüedad de un pensador reflexionando su ingreso al partido comunista y al amante considerando las posibilidades con la persona amada. Ni uno ni otro. Benjamin no ingresó porque prefirió la libertad intelectual —tampoco viajó a Jerusalén—, pero sobre todo dejó su amor en el aire. Con Asia Lacis volvería a encontrarse en Alemania, pero los caminos se separaron definitivamente en 1929. Benjamin se aferraría a sus investigaciones, Lacis se casaría con Reich.

El *Diario de Moscú* comienza con una inquieta llegada a destino y termina con su taciturna partida. En medio, 150 páginas (en la edición española) donde todo lo relacionado con su vida permanece en el aire dejando insatisfecho al lector tanto o más que al autor. No hay desenlace, ni hay culminación, solo un *mientras-tanto* que permite una comprensión única de su persona y de sus pasiones. Un texto en suspenso.

Al irse, extrañó muchas cosas de Moscú. Entre lo que echo de menos está la amplitud del cielo dibujado por un horizonte de construcciones urbanas de baja altura

En los últimos días he notado también otra cosa: no es únicamente la nieve lo que podría hacerle a uno añorar Moscú, sino también el cielo. En ninguna otra gran ciudad se tiene tanto cielo sobre la cabeza. Esto se debe a la altura de las casas, con frecuencia muy bajas. En esta ciudad se siente siempre el amplio horizonte de la llanura rusa (Benjamin, 1980, 130).

La nieve bajo ese cielo azul coloreada por las artesanías de los mercados revelaba al fisonomista Walter Benjamin que el contenido de sus maletas —manus-

critos y juguetes— permanecerían más allá de su muerte. Él, que vivió en una era donde los manuscritos eran cosas y podían perderse (incluso para siempre), se aferró a sus maletas. Para proteger sus escritos, pero también para conservar sus juguetes y colecciones. Será otra ciudad, París, con su arquitectura, sus costumbres, sus objetos y su literatura la que le lleve a describir la modernidad como ensoñación colectiva.

BIBLIOGRAFÍA

- ADORNO, Theodor (1955), «Introducción a los *Escritos* de Benjamin», en *Notas sobre Literatura, Obra completa, 11*, Akal, Madrid, 2003, pp. 548-562.
- (1966), «El Benjamin epistolar», en *Notas sobre Literatura, Obra completa, 11*, Akal, Madrid, 2003, pp. 563-570.
- BENJAMIN, Walter (1950), «Tiergarten», en *Infancia en Berlín hacia 1900*, Alfaguara, Madrid, 1982.
- (1980), *Diario de Moscú*, Taurus, Madrid, 1988.
- (1982), *Libro de los Pasajes*, Akal, Madrid, 2005.
- BUCK MORSS, Susan (1989), *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los Pasajes*, Visor, Madrid, 1995.
- SCHOLEM, Gershom (1975), *Walter Benjamin, Historia de una amistad*, De Bolsillo, Barcelona, 2007.
- (1983), *Walter Benjamin y su ángel*, Fondo de Cultura Económica, México, 2003.
- WITTE, Bernd (1985), *Walter Benjamin, Una biografía*, Gedisa, Barcelona, 2002.

LOS DIARIOS DE E. JÜNGER COMO FORMA DEL PRESENTE

LUISA PAZ RODRÍGUEZ SUÁREZ

UNIVERSIDAD DE ZARAGOZA

Ernst Jünger es ya desde hace tiempo una figura reconocida en los círculos académicos y su obra ha sido ampliamente galardonada, dentro y fuera de Alemania, desde 1959. Entre otros reconocimientos y honores ha recibido algunos de los más importantes de las letras alemanas, como el premio Schiller (1974) y el premio Goethe (1982). Criticado por unos y admirado por otros, ha sido uno de los escritores alemanes que más polémica ha suscitado. Impasible ante el elogio tanto como ante el rechazo, él tuvo como divisa siempre y únicamente estar a la altura de sí mismo. Quizá por eso se retiró a una vida completamente solitaria en pequeñas aldeas desde mediados de los años treinta, entregado a su trabajo intelectual, a su jardín y a su pasión de entomólogo, viviendo y escribiendo con absoluta independencia.

Algunos han visto en él sencillamente a un hombre libre, como dijo F. Miterrand cuando le visitó con ocasión de sus cien años en Wilflingen, una pequeñísima localidad cercana a la Selva Negra donde vivió desde 1950 hasta su muerte. Para otros, como A. Gide —a quien conoció en París en 1937— era un hombre honesto (Jünger, 2005a, XII). Efectivamente, Jünger siempre defendió su libertad individual: «En mi trabajo —dice— he nadado siempre contra la corriente, jamás he seguido la estela de ninguna de las fuerzas dominantes». La misión de sus escritos, según sus propias palabras, «no es política, sino pedagógica, autodidáctica en un sentido superior: el autor permite al lector que comparta su evolución», pues la finalidad a la que «deben servir» es a su «propia formación» (Jünger, 2005b, 15-16). Y es que para él, en nuestro mundo también forma parte del lujo «el modo propio de ser, el *ethos*, del que dice Heráclito que es el *daimon* del ser humano. La lucha por un modo propio de ser, la voluntad de salvaguardar un modo propio de ser es uno de los grandes, de los trágicos asuntos de nuestro tiempo» (20).

Quizá por eso al retirarse de «esta sociedad» —la totalitaria de 1933— lo haga con el siguiente diagnóstico: «Vemos cómo el ser humano está llegando a una situación en la cual se le exige que él mismo genere unos documentos que están

calculados para provocar su ruina» (Jünger, 2002, 22). El escritor alemán caracteriza la profunda crisis del mundo en el que vive cuando escribe en 1934:

La situación en que nosotros nos encontramos es la de unos caminantes que han estado marchando durante largo tiempo sobre un lago helado cuya superficie comienza ahora a cuartearse en grandes témpanos debido a un cambio de temperatura. La superficie de los conceptos generales está empezando a resquebrajarse y la profundidad del elemento, que siempre estuvo ahí presente, trasparece oscuramente por las grietas y juntas (Jünger, 2003a, 24-25).

Ernst Jünger vivió 103 años, de 1895 a 1998, y con su obra se ha convertido en testigo de un siglo que seguirá siendo objeto de múltiples reflexiones por la magnitud de los dramáticos acontecimientos que lo conforman y que han supuesto una quiebra irreversible de la imagen moderna del ser humano. Su obra se compone de diarios, narrativa y ensayos acerca de nuestra época. *La emboscadura* [*Der Waldgang*] de 1951 es uno de esos ensayos en los que ha meditado sobre nuestro tiempo. En él dice lo siguiente:

Tal vez en tiempos venideros se tendrá la impresión de que parte de nuestra literatura que menos ha surgido de propósitos literarios es la más vigorosa: todos esos relatos, cartas, diarios que han brotado en las grandes batidas, en los cercos y desolladeros de nuestro mundo. Tal vez en aquellos tiempos futuros se verá que en el *De profundis* alcanzó el ser humano una hondura que roza los cimientos y que quebranta el fuerte poder de la duda (113).

Efectivamente, los textos que llamamos «subterráneos», como son los diarios, constituyen un género particular característico del mundo contemporáneo y resultan un documento esencial para su comprensión. Me parece que un caso paradigmático son los de E. Jünger. Para él «el diario no es tan sólo una experiencia personal, sino que es al mismo tiempo un género de escritura». La importancia que su autor les otorga queda patente cuando afirma que «en la edición de sus obras completas [ha] colocado los diarios en la primera sección». A su modo de ver constituye una forma de escritura privilegiada porque hace posible un relato espontáneo, «y permite anotar cada intuición con la máxima libertad, sin vínculos formales» preestablecidos (Gnoli y Volpi, 2007, 117-119).

Su obra no se deja encuadrar fácilmente ni como filosofía ni como literatura, sino que desafía precisamente ambos géneros para llevarlos más allá de sí. Me parece que una obra como la de Jünger es uno de los casos que viene a confirmar ese espacio de diálogo *entre* filosofía y literatura, típico del quehacer intelectual contemporáneo. Más allá de los géneros, su «elección de vida» ha sido «la escritura» (121). Para él la palabra «escritura» es sinónima de poesía, de arte. Ya desde la época de su juventud prefirió el arte a la ciencia o la filosofía —sobre todo si tenemos en cuenta cómo ambos discursos se entendían a sí mismos en las dos primeras décadas del siglo XX—, pues tiene el convencimiento de que «en la obra de arte [hay] una gigantesca fuerza de orientación» (Jünger, 2005b, 13). A su modo

de ver, escribir es una de las tareas «más excelsas de este mundo», aunque «no deja de entrañar un riesgo muy alto» (14), ya que, como también pensaba Hölderlin, el lenguaje es el más peligroso de los bienes y los poetas, los más arriesgados de los seres humanos porque con su tarea arriesgan el decir mismo. Pero, al mismo tiempo, reconoce que es un riesgo que merece la pena porque ellos fundan lo que permanece, como también recordaba Heidegger en sus escritos sobre Hölderlin y Rilke.

Para Jünger «el verdadero escritor [...] es como una luz que, invisible en sí misma, calienta y hace visible el mundo» (Gnoli y Volpi, 2007, 58). Por eso con su obra no quiere expresarse a sí mismo, sino que lo que pretende es *expresar* la realidad de la que él forma parte, incluso, en ocasiones, de manera trágica. Jünger sería lo que en alemán se conoce como un *Dichterphilosoph*, un poeta-filósofo, una expresión con la que se quiere manifestar el carácter productivo, poético, en sentido estricto, de todo pensamiento genuino. Por eso hay quienes —como Peter Koslowski— han calificado la obra de Jünger como «filosofía poética [*dichterische Philosophie*], ya que su obra «rebasa los límites de la poesía, la religión, la historia y la filosofía, y une sus métodos y accesos al mundo». Su escritura inaugura, pues, un territorio intermedio «entre poesía [*Dichtung*], mito, historia y filosofía», formando una original síntesis entre ellas (Koslowski, 1991, 15-16). Como afirma E. Ocaña, su pensamiento «crece sobre un fructífero substrato mítico-poético. Como pensador y poeta no contrapone *logos* y *mythos*, sino que sabe alimentarse de su común raíz» (Ocaña, 1993, 71). Su obra, que se extiende desde la Primera Guerra Mundial a los postmodernos años ochenta, supone, en definitiva, una búsqueda a través de la cual intenta encontrar lo real y su sentido, un modo de captar su lógica.

Jünger es un escritor situado en la estela de Nietzsche, tan admirado por él, al que incluso algunos han llegado a ver como el Nietzsche del siglo XXI, ya que en su obra se produce una meditación sobre el ser humano sin ningún tipo de atadura política, ideológica o moral. Como apunta en uno de sus diarios de la Segunda Guerra Mundial recogido en *Radiaciones II*: «Los seres humanos son textos jerooglíficos, pero muchos encuentran su Champollion. Se hacen legibles, se vuelven interesantes, cuando se afina la clave *con amore*» (Jünger, 2005c, 596) .

Ernst Jünger escribió diarios de 1914 a 1918; en total catorce cuadernos durante la Primera Guerra Mundial sobre la base de los cuales publicó en 1920 su primera obra, *Tempestades de acero [In Stahlgewittern]*, con la que alcanzó un gran éxito. También lo hizo durante la Segunda Guerra Mundial; de 1939 a 1945 escribió seis diarios, que integran los dos primeros volúmenes de *Radiaciones*. Y de 1965 a 1985 escribió los diarios titulados *Pasados los setenta [Siebzig verweht]*. El primero de los diarios escritos durante la Segunda Guerra Mundial titulado *Jardines y carreteras [Gärten und Strassen]* fue comenzado el 3 de abril de 1939 y apareció en ese mismo año. Por estas fechas estaba ultimando su relato más fa-

moso, *Sobre los acantilados de mármol* [*Auf den Marmor-Klippen*]. Por eso este diario constituye la mejor introducción para el relato.

Jardines y carreteras narra el avance del ejército alemán a través del territorio francés y está escrito desde una perspectiva de total oposición al nazismo, lo que no hizo sino incrementar el rechazo de los círculos nazis hacia su autor. En 1941 las autoridades del régimen hitleriano le obligaron a suprimir un párrafo de este diario y, como Jünger se negó, prohibieron su reedición incluyéndolo en el índice de los libros prohibidos, donde permaneció después de la guerra al ser ratificada dicha prohibición en 1945 por los ingleses de ocupación en Alemania (Jünger, 2005b, 17). Este diario supone un cambio de perspectiva radical en la visión de la guerra respecto a los que escribió en la Primera Guerra Mundial. En *Tempestades de acero* el soldado era visto como un hombre de acción y la guerra como una gran aventura. En la primera página leemos: «Crecidos en una era de seguridad, sentíamos todos un anhelo de cosas insólitas, de peligro grande. Y entonces la guerra nos había arrebatado como una borrachera [...]. La guerra nos parecía un lance viril [...]» (Jünger, 2005a, 5). Muy distinta será la impresión que tendrá de la Segunda Guerra Mundial. En *Jardines y carreteras* prevalece la perspectiva del individuo expuesto al sufrimiento, al dolor y a la muerte (Jünger, 2005b, III-IV). En el prólogo, Jünger reflexiona precisamente sobre la naturaleza del diario y subraya cómo «el carácter de diario se convierte en un carácter específico de la literatura». Una de las razones para él es «la velocidad», la aceleración que cifra como una característica de nuestra época y que afecta tanto a la literatura como a la filosofía:

La percepción, la multiplicidad de los tonos puede acrecentarse hasta el punto de constituir una amenaza para la forma; eso es algo que nuestra pintura ha sabido plasmar con mucha fidelidad. Frente a esto, en la literatura es el diario el mejor medio. Y, además, es el único diálogo posible que subsiste en el Estado total.

Incluso en la filosofía puede tornarse hasta tal punto amenazadora la situación que el *opus* se aproxime al cuaderno de bitácora; algo de eso apunta por vez primera en *La voluntad de poder*. Son anotaciones tomadas durante el recorrido por mares donde se deja sentir la succión del Maelstrom [el remolino de la catástrofe] y emergen monstruos a la superficie. Vemos cómo el timonel, mientras observa los instrumentos de a bordo, que poco a poco van poniéndose al rojo vivo, no olvida un solo instante el rumbo que sigue y el destino hacia el que navega. Investiga qué derroteros son posibles, las rutas extremas, donde luego naufragará la razón práctica (Jünger, 2005b, 11).

Jünger ha titulado sus diarios de la Segunda Guerra Mundial con la palabra *Strahlungen*, *Radiaciones*. A Volpi le dijo en una de las escasas entrevistas que concedió —en 1995, cuando cumplió cien años— que *Radiaciones* «es una palabra casi metafísica, como ‘emanación’: indica un modo de transmitirse de la energía, tanto en sentido material como en sentido espiritual» (Gnoli y Volpi, 2007, 59). También llama *Radiaciones* a los diarios que ha publicado como *Pasados los se-*

tenta. Las radiaciones son impresiones agrupadas «prismáticamente con objeto de [...] 'elevar a imágenes las radiaciones'». El escritor tiene un concepto poliédrico de diario, «sus intérpretes destacan que los diarios de Jünger son producto de un gran esfuerzo de estilización [...] en el que el autor extrae una y otra vez, a través de un proceso de abstracción de la realidad de la que tiene noticia, los desarrollos que él percibe y los agrupa en vastas categorías de sentido, [...] construyendo imágenes mentales míticas» (Wegener, 2006, 17). Y el mito, como sabemos, no busca hablar *sobre* la verdad, sino producirla, hacerla real, intentando revelar la estructura del mundo, su orden invisible.

Sus diarios constituyen, por ello, «un instrumento característico de autorreflexión y comprensión del tiempo» (16), a pesar de que él es consciente de la insuficiencia a la que está abocado cuando reconoce: «es posible que haya puesto mis ojos en una de esas estrellas que jamás se alcanzan en la vida» (Jünger, 2005*b*, 16-17). Quizá porque lo que Jünger perseguirá toda su vida es, en definitiva, expresar y comprender la sustancia de su época, que es también la nuestra. Por eso con su obra se ha convertido en testigo de nuestro tiempo, de todo un siglo. Una obra que supone un referente necesario para intentar entender uno de los períodos más convulsos e impredecibles si nos situamos, sobre todo, en la perspectiva de principios del siglo XX. Testimonios como el de Jünger van mucho más allá, como hemos dicho, de una expresión de lo personal sin más, pues lo que busca con su obra es contribuir a expresar «la lógica de la barbarie» —en expresión de F. Gallego (2001, 11)—. Muy pocos, como Nietzsche, supieron anticipar, en medio de la seguridad y el optimismo característico de finales del XIX y principios del XX, las grandes catástrofes que aguardaban al ser humano y que efectivamente ocurrieron apenas comenzó el siglo.

Radiaciones es el título de este sexteto de diarios que, tomados en conjunto, dan lo que Jünger llama «la imagen de la catástrofe». Como él escribe al respecto: «Completamente oscuras son las grandes zonas del terror que a partir del final de la Primera Guerra Mundial van penetrando en nuestro tiempo y propagándose de manera funesta» (Jünger, 2005*b*, 12-13). Señala, entre otros, a Nietzsche, Melville, Poe, Hölderlin, Dostoievski, Conrad, Kierkegaard, como «augures de las profundidades del Maelstrom a que hemos descendido», como ejemplo de literatura de la catástrofe, la que nace de sus remolinos: «La catástrofe fue prevista en todos sus detalles. Pero a menudo los textos eran jeroglíficos —hay así obras para las cuales no hemos madurado como lectores hasta hoy» (11).

La de Jünger es, como la de los otros autores mencionados, una obra que nos obliga mucho como lectores. Su escritura promueve una modificación de la mirada para que sea capaz de alcanzar una representación de la realidad lo más amplia posible. A este respecto en *El autor y la escritura* sostiene —citando a E. Wertheimer—: «Con talento escriben pocos. ¿Pero hay tantos que *lean* con talento?» (Jünger, 2003*b*, 92). Máxime cuando el deber del escritor ante el desmorona-

miento espiritual es, como dice, «captar la decadencia en su dimensión global, en su significado trágico [...]. En este aspecto no está lejos de los grandes profetas o de Heráclito» (Gnoli y Volpi, 2007, 59). Por eso el escritor piensa que no hay que echarle la culpa al sismógrafo, como cree que le sucedió injustamente a Nietzsche, pues lo que hace no es otra cosa que *expresar* la catástrofe:

La captación espiritual de la catástrofe es más temible que los horrores reales del fuego. Esa captación es un riesgo que sólo pueden correr los espíritus más osados, los capaces de soportar grandes cargas, de hacer frente a las dimensiones de los acontecimientos, bien que no a su peso. Quedar despedazado de ese modo fue el destino de Nietzsche, lapidar al cual es hoy de buen tono. Después de un terremoto la gente golpea a los sismógrafos. Pero si no queremos contarnos en el número de los primitivos, no podemos hacer expiar a los barómetros los tifones (Jünger, 2005b, 11).

Hannah Arendt ha visto en los diarios de guerra de Jünger «tal vez el mejor ejemplo, y el más transparente, de las inmensas dificultades a que se expone un individuo cuando quiere conservar intactos sus valores y su concepto de la verdad en un mundo en que verdad y moral han perdido toda expresión reconocible» (Arendt, 1993, 47). Sus diarios muestran la necesidad, según las palabras del escritor, de «tomar la verdad en los sitios donde se la encuentra. [Y all] igual que la luz, tampoco la verdad cae siempre en el lugar agradable» (Jünger, 2005b, 12). En *Tempestades de acero* (1920), escrito como se ha dicho a partir de los catorce cuadernos que forman sus diarios de la Primera Guerra Mundial, deja patente su tendencia a la observación, su atracción por los microscopios y los telescopios, instrumentos con los que puede verse tanto lo grande como lo pequeño. Del mismo modo, en el escritor valora ante todo esas cualidades para lo visible y lo invisible (Wegener, 2006, 81). Así, en *Radiaciones I* se pregunta: «¿Pero hemos agotado los secretos de las cosas visibles?». Y su respuesta es que «en las cosas visibles están todas las indicaciones relativas al plan invisible». Por eso afirma que «la obra literaria crea las estatuas que el espíritu coloca como ofrendas ante los templos aún invisibles» (Jünger, 2005b, 19).

Algo completamente característico de su estilo es su «mirada estereoscópica» que no se detiene en una cara de un acontecimiento, sino que pretende exhibir su naturaleza poliédrica y dinámica. Esta «mirada estereoscópica», como él la llama, es como una doble vista. Jünger la define como «el positivo y el negativo de una fotografía. Y, sin embargo, sólo ambos proporcionan la realidad», ya que permite poner en relación «territorios y estratos que están muy alejados entre sí y que a menudo son distintos» (20). Por eso, esta visión estereoscópica es lo contrario de un punto de vista unilateral. Con ella pretende rebasar la unilateralidad del concepto, intentando elaborar un pensamiento más amplio que produzca los elementos invisibles de la realidad, las fuerzas dominantes que la configuran. De hecho, para Jünger, «de lo que se trata es de dar forma a las

ideas de nuestro siglo» (*ib.*). Con tal propósito construye las imágenes visibles que emergen de lo invisible intentando captar ese multiperspectivismo constitutivo de las cosas, porque tiene el convencimiento de que sólo así puede ser *vista* la realidad.

La mirada estereoscópica está ligada al carácter múltiple del objeto. Jünger afirma que por «radiaciones» debemos entender «en primer lugar, la impresión que en el autor dejan el mundo y sus objetos, el fino enrejado de luz y de sombra formado por ellos. Los objetos son múltiples, a menudo contradictorios, están incluso polarizados» (12). Su obra en conjunto es también como un gran prisma que nos permite ver a través de ella distintos aspectos de la realidad según sea leída en un momento y contexto histórico u otro —o quizá también precisamente por eso—. En este sentido hay que entender lo que algunos dicen, como uno de sus mejores traductores, A. Sánchez Pascual (en Jünger, 2004, 12), cuando comenta que varios de sus escritos —incluido su ensayo más polémico, *El trabajador* [*Der Arbeiter*] (1932)— están aún por leer, lo que les ha llevado a percibir en ellos una capacidad visionaria respecto a la captación de nuestra época.

Una perspectiva como la que genera sólo se gana con la *distancia*. La distancia forma parte de su modo de captar la realidad, de su estilo. La distancia es así un ingrediente esencial de su mirada, de su forma de ver, y está muy unida a su carácter estereoscópico. Es más, parece que es la distancia lo que le permite *ver*. Jünger es «un autor visual que nos habla en imágenes, figuras, formas» y «lo visual requiere distancia» (Wegener, 2006, 78-79). La distancia ha sido vista por unos como una virtud y por otros como un defecto. Respecto a su polémica mirada despersonalizada, el escritor matiza este aspecto diciendo que se trata de una «distancia interior de la realidad de la guerra», pues en esa circunstancia —dice— «estaba sólo conmigo mismo». Sobre su posición de «espectador» señala que en la Segunda Guerra Mundial «se había generado una distancia, una fractura insuperable. De ahí mi replegarme en mí mismo, en mi mundo interior, en la realidad de los libros y de la literatura. Como si el actor de antaño hubiese desaparecido y sólo quedase el espectador». Y que dicha distancia no implicaba cinismo alguno, sino que era «una defensa estética frente al miedo a la muerte» (Gnoli y Volpi, 2007, 76-78), pues, en su opinión, «la superación del miedo a la muerte es el deber de un escritor que se entrega: su obra ha de irradiarla» (59). En cambio, para el escritor Hermann Hesse —quien, junto con Stefan Zweig, fue uno de los pocos críticos con la Primera Guerra Mundial— este distanciamiento estilístico de la escritura de Jünger no tenía una connotación negativa, pues decía «tener la sensación, a través de [su] escritura, de tomar parte en el espectáculo que describ[e]» (90-91).

Jünger practicó ese distanciamiento no sólo con lo terrible, sino también con la belleza (cf. Jünger, 2005*b*, 29); tanto con las escenas de la guerra como en sus descripciones de viajero por distintos continentes. La distancia formaba parte in-

cluso de su manera de vivir, también alejado físicamente —por decirlo así— en pequeñas aldeas. En numerosas ocasiones se definió a sí mismo como un solitario. Una distancia, en definitiva, que parece estar más bien ligada, no tanto a los acontecimientos, sino a la búsqueda de su sentido. Los acontecimientos se suceden, pero su sentido, quizá sólo pueda ser visto con distancia, en perspectiva. Un estilo propio de un escritor que no intenta embellecer ni hacer más soportable la realidad, sino que quiere irradiarla con toda su crudeza y su dolor si es preciso. En este sentido, cuando se refiere a «las cosas horribles que mencion[a]», afirma en *Radiaciones I*:

era fácil sucumbir a la tentación de suavizar el texto mediante retoques. No lo he hecho, pues lo que me propongo es comunicar al lector una idea del conjunto en su integridad. Hoy la única conversación posible es la que se desarrolla entre hombres que tienen esa idea del conjunto; si tal cosa ocurre, entonces pueden hallarse ciertamente en puntos muy alejados, sin que ello impida el diálogo (19-20).

Para él,

la potencia de un escritor reside precisamente en esto: en desconfiar de la confusión y en no dejarse arrebatar por la atmósfera apocalíptica. Evitar o atenuar la catástrofe es deber del político, que merece ayuda. En este campo, incluso las fuerzas espirituales más excelsas no pueden cambiar nada. Su intervención puede ser, acaso, de naturaleza censoria (Gnoli y Volpi, 2007, 58).

Con ocasión del premio Schiller fue evocado el aspecto estereoscópico de su obra, un aspecto que confiere a su pensamiento un carácter combinatorio que «va tras la ley de formación y transformación de los fenómenos aislados». Este aspecto estereoscópico «se refleja en su concepto de la lengua» y «convierte la imagen del idioma en tridimensional». Su relación con la lengua trasciende por ello su carácter instrumental, ya que no se limita a usarla para clasificar lo conocido. Antes bien, con su escritura muestra «que, tras cada concepto, existe una fuerza formadora, e impregnante. [...] Sólo entonces podemos comprender el mundo, como un conjunto pleno de sentido. Si no se logra esta visión ‘coordinada’, se fragmenta el mundo (a pesar de nuestra perfección técnica), en átomos reforzados unos con otros, pero sin interpretación positiva» (Bosque Gross, 1990, 162).

Si tenemos en cuenta, como hemos dicho al principio, que la finalidad de sus escritos es que sirvan «a [su] propia formación» y que su misión es, en consecuencia, «autodidáctica» y no «política» (Jünger, 2005*b*, 15-16), entonces leer su obra en esa clave quizá no contribuya a su comprensión. La suya —como ha declarado en diversas ocasiones— no ha sido una intención política, sino que sus reflexiones se han situado más allá de esta esfera, sobre el poder. Su perspectiva no es, por tanto, ideológica, sobre todo si tomamos la acepción arendtiana del término, es decir, como la lógica de una idea que se quiere imponer a la realidad. Desde sus primeras obras, su escritura no pretende *inspirar*, sino *expresar* la realidad en la que vive (cf. Gnoli y Volpi, 2007, 40-41). Probablemente que su perspectiva no

sea ideológica es lo que pueda explicar que haya atraído a políticos tanto de derecha como de izquierda. Y que haya sido visitado por jefes de estado o de gobierno de diferentes tendencias políticas como F. González, H. Kohl o el ya citado Mitterrand, así como por artistas tan diferentes como Gide, Cocteau, Picasso o Yourcenar (Wegener, 2006, 82-83).

La reflexión sobre el poder es constante en su obra. Aunque desde la política se ejerce el poder, poder y política son percibidas desde su obra como cosas distintas, pues, a su modo de ver, la política es una expresión parcial, y no la única, del poder. Esta diferencia entre poder y política es lo que ha llevado a algunos a situar su pensamiento en un plano metapolítico. Efectivamente, Jünger mantuvo siempre una relación de distancia con la política —que no de desinterés— y rehusó participar en ella; de ahí sus continuos rechazos a implicarse en ningún partido político, como por ejemplo a los ofrecimientos de los nacionalsocialistas en los años veinte y treinta, a los que, por otra parte, prohibió en una nota pública hacer uso de sus escritos. Lo dicho es más comprensible aún si se tiene en cuenta, sobre todo, su distinción entre política, poder y dominio. Tampoco hace una lectura moral del poder, «sino que se pregunta cómo la persona singular, el *Einzelne*, puede ofrecer resistencia a la coacción» de los excesos del poder. Para él, por encima del poder político está otro poder mucho más profundo. Es un autor que no juzga, sino que «prefiere ver». Y ver no sólo requiere distancia, sino calma. H. Wegener (2006, 80) describe su serenidad como la de «quien desde el centro del tornado no es arrastrado por los torbellinos de la catástrofe —y Jünger estuvo en muchos ojos del huracán—, pero ha tenido la valentía de acercarse a ella y hacerle frente cara a cara».

Para el escritor alemán la poesía es, en todo caso, más fuerte que la política. Así se expresa en estos términos en una nota de 1945:

La tarea del autor, en la medida en que ella tiene sentido para otros, es la fundación de una tierra natal espiritual, de una morada espiritual. [...] La obra poética se impone al mundo de una manera mucho más honda y duradera que todo saber, que toda política. Todavía hoy sigue introduciéndonos en las murallas de Troya, en el palacio de Agamenón. Así como la seguridad de un lugar, su condición de habitable, en quien reposa es en el héroe, así es el poeta el que conseguimos ese lugar, que lo recordemos: que se convierta en tierra natal.

Son los poetas los que proporcionan los grandes albergues, los grandes refugios. De ahí que en aquellos sitios donde ellos faltan se propague enseguida un vacío terrible. Es cierto que en tales lugares aún puede habitarse, pero se vuelven inhóspitos, carentes de sentido, desconocidos en su interior (Jünger, 2005c, 530).

En sus escritos tampoco desarrolla una teoría política como tal, sino que su visión del poder es mítica, y, en ese sentido, metapolítica, referida más bien a las condiciones constituyentes del poder antes que a su eventual y ulterior sustanciación política (cf. Wegener, 2006, 79-80). Es, como se ha señalado, un *Dichterphilo-*

soph, un poeta-filósofo que «pretende visualizar el mundo recurriendo sobre todo a modelos geológicos, cristalográficos y ópticos», a «figuras míticas», «metalógicas», como su autor las llama (Jünger, 2003c, 199 y Jünger, 1990, 346). Lo que quiere es «aprehender las nuevas estructuras de poder», las condiciones constituyentes de las que pueden emerger formas morales y políticas —que, como en el caso del totalitarismo, son de dominación—. Así, en su ensayo *El trabajador* trata del dominio titánico de la técnica como signo de nuestro tiempo. Muchos años más tarde, en *La emboscadura* reflexionará «sobre la resistencia contra el abuso de poder». Su visión metapolítica del poder «ofrece múltiples características y diferentes perspectivas» (Wegener, 2006, 15 y 23). Hemos dicho que la mirada estereoscópica es como la de un prisma. La política necesita de la unilateralidad del concepto, sólo el arte puede mirar así. Desde este punto de vista, «el *trabajador* no es para Jünger un concepto abstracto, y menos todavía una clase social, sino una figura (*Gestalt*) de cuño neoplatónico que ejerce su dominio (*Herrschaft*) [...]. Otra imagen [...] es la del *bosque* como ámbito de poder. Poder entendido como resistencia a la coacción [de] la persona singular (*Einzelne*) [...]. Y lo hará en la figura del *emboscado*», una figura con la que representa a quien «está dotado de una mayor relación originaria con la libertad» (79). Otra figura es la del *soldado*.

La novedad de su pensamiento es, pues, «el pensamiento en figuras, en arquetipos». Su obra supone un rechazo a la percepción burguesa de la historia. Cada una de las figuras expresa el espíritu de su época, el *Weltgeist* desde el que puede ser entendida. En ese sentido forman «el mapa de un invisible plan de ordenación del mundo». Las figuras de Jünger son modelos metapolíticos, pues aunque dan un orden, «no construyen un marco de ordenación concreto». «No son concebibles en las categorías del bien o del mal, [sino que] las escalas morales proceden mucho más de ellos, y son asimilados en el concepto de lo heroico». Las cuatro figuras que aparecen a lo largo de su obra son las manifestaciones de la arquitectura del espíritu humano, de sus transformaciones (25-26). Al hilo de su meditación sobre el poder han aparecido nuevos objetos del pensamiento, como el nihilismo, la técnica, y una filosofía de la historia que está mereciendo la atención de muchos. Por ello se ha convertido en interlocutor privilegiado de filósofos como Heidegger, entre otros. Pero en Jünger el reconocimiento del nihilismo propio de nuestra época nunca conduce a una actitud derrotista. Al contrario, él que miró el monstruo cara a cara, tiene una gran esperanza en el futuro de la humanidad, pues como dijo poco antes de morir: «La esperanza siempre nos llevará más lejos que el miedo» (109).

BIBLIOGRAFÍA

- ARENDE, Hannah (1993), *Besuch in Deutschland*, Berlín, Rotbuch.
- BOSQUE GROSS, Emilio (1990), *Heroísmo y razón en Ernst Jünger*, Ed. Universidad de Salamanca.
- GALLEGO, Ferrán (2001), *De Múnich a Auschwitz. Una historia del nazismo, 1919-1945*, Barcelona, Plaza y Janés.
- GNOLI, Antonio, y Franco VOLPI (2007), *Los titanes venideros*, Barcelona, Península.
- JÜNGER, Ernst (1990), *El Trabajador. Dominio y figura*, Barcelona, Tusquets.
- (2002), *La emboscadura*, Barcelona, Tusquets.
- (2003a), *Sobre el dolor*, Barcelona, Tusquets.
- (2003b), *El autor y la escritura*, Barcelona, Gedisa.
- (2003c), *El corazón aventurero*, Barcelona, Tusquets.
- (2004), *Sobre los acantilados de mármol*, Barcelona, Destino.
- (2005a), *Tempestades de acero*, Barcelona, Tusquets.
- (2005b), *Radiaciones I*, Barcelona, Tusquets.
- (2005c), *Radiaciones II*, Barcelona, Tusquets.
- KOSLOWSKI, Peter (1991), *Der Mythos der Moderne. Die dichterische Philosophie Ernst Jüngers*, München, W. Fink Verlag.
- OCAÑA, Enrique (1993), *Más allá del nihilismo. Meditaciones sobre E. Jünger*, Ed. Universidad de Murcia.
- WEGENER, Henning (ed.) (2006), *Ernst Jünger y sus pronósticos del Tercer Milenio*, Madrid, Editorial Complutense.

NARRAR LA INTERIORIDAD. EL DIARIO EN LA OBRA DE SERGIO PITOL

ELIZABETH CORRAL

INSTITUTO DE INVESTIGACIONES LINGÜÍSTICO-LITERARIAS
UNIVERSIDAD VERACRUZANA

La invitación de la Universidad de Zaragoza me resultó particularmente oportuna porque coincidió con el momento de mi investigación en que me ocupo de la memoria y la imaginación en la obra de Sergio Pitol. También porque hace muchos años llevo un diario y era la oportunidad de escuchar las consideraciones de los especialistas a la pregunta obligada: ¿por qué se lleva un diario? En lo que sigue retomo algunas de las líneas centrales de la reflexión sobre el género, las que más respuestas me dan en este momento, como punto de partida para analizar la transposición artística que Pitol ha hecho en la *Trilogía de la memoria*, volumen que integró con tres libros aparecidos antes de manera individual: *El arte de la fuga*, *El viaje* y *El mago de Viena*. El diario de Pitol como tal, al que no he tenido acceso, se conserva en la Universidad de Princeton.

Parafraseando a Bacon cuando discutió la originalidad de lo que Montaigne bautizó como ensayo, lo que aquí nos ocupa es un fenómeno antiguo que ahora se reconoce dentro del ámbito de lo íntimo y que se ha ido delimitando teóricamente con mayor precisión a medida en que ha ganado presencia y complejidad.¹ A decir de los especialistas, la expansión de proporciones singulares de lo que ya Plutarco practicaba comenzó en los años sesenta del siglo XX.² Biografías,

.....

¹ Algunos estudios: *Le journal intime*, de Alain Girard (1963), *Le journal intime*, de Béatrice Didier (1976), *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*, de Sylvia Molloy (1991). La *Revista de Occidente* 182-183, de julio-agosto de 1996, conformó un número monográfico que, entre otros, incluyó los siguientes artículos: «Teoría de la intimidad», de Carlos Castilla del Pino; «Auge del diario ¿íntimo? en España», de Laura Freixas; «El diario íntimo y el relato», de Maurice Blanchot; «El diario íntimo: periferia y literatura», de Enric Bou. En el 2000 apareció en Francia *Geneses du «Je». Manuscrits et autobiographie*, editado por Ph. Lejeune y Catherine Viollet y dos años después, en Hispanoamérica, *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*, de Leonor Arfuch (2002), *En la era de la intimidad*, de Nora Catelli (2007), que incluye la introducción de la investigadora a la edición con que Galaxia Gutenberg presenta *Diarios* de Kafka.

² Aparece en el siglo XVIII y prolifera en el XX (cf. Alain Girard, 1996, 31).

ensayos, epístolas, meditaciones, más tardíamente diarios y ahora el medio cibernético, constituyen el extenso corpus en el que la vida privada del autor se convierte en el centro de una significación que trasciende la privacidad que la origina. Algunas veces, como el caso que me ocupa, la intimidad se transforma en obra literaria en el pleno sentido del término.

Una de las primeras razones que aparecen para explicar la existencia de los diarios tiene que ver con los lazos que hay entre el lenguaje y la vida, tema muy abordado en la literatura de hoy. Quizá pueda decirse que aun sin diario «escribimos» nuestra vida, es decir, de alguna manera la vida se convierte en vida en el momento en que la articulamos verbalmente, en que recreamos, así sea de manera mental u oral, los acontecimientos del día. O como dice Pitol respecto a los sueños: cuando contamos uno, «al darle alguna coherencia, se produce, sin proponérselo, un ejercicio de ficcionalización, de alejamiento, de ‘extrañamiento’» (*El arte de la fuga*, 62). Y si se escribe la narración que hacemos de nuestro día, las posibilidades de interpretación aumentan porque podemos ver en distintos momentos, en el transcurso del tiempo, la ocasión que se ha «fijado» mediante la escritura. En el diario se asienta nuestra vivencia, y al hacerlo se toma la primera de muchas distancias posibles, que por lo común se hacen más significativas a medida que pasa el tiempo. «Aquí sólo escribo cuando me causa placer, aunque sé que el verdadero placer es el de releerme», escribe Mihail Sebastian en su *Diario* (2003, 42). El individuo se ha convertido en su propio observador, experimenta lo ajeno a partir de sí mismo.

La narración, al escoger un camino entre el aparente caos, da lugar a la inteligibilidad, por más que sepamos que cada momento compartido da pie a distintos relatos, los de cada uno de los participantes, porque se trata de contar la experiencia, un ejercicio que acometemos aun sin darnos cuenta. El punto de partida del diario³ pudo ser la necesidad de «confesar»⁴ o registrar una crónica, a veces una simple relación puntual de actividades como propone Eliade,⁵ en un

3 «Una escritura desprovista de ataduras genéricas, abierta a la improvisación, a innúmeros registros del lenguaje y del coleccionismo [...]. El diario cubre el imaginario de libertad absoluta, cobija cualquier tema, desde la insignificancia cotidiana a la iluminación filosófica, de la reflexión sentimental a la pasión desatada. A diferencia de otras formas biográficas, escapa incluso a la comprobación empírica, puede decir, velar o no decir, atenerse al acontecimiento o a la invención, cerrarse sobre sí mismo o prefigurar otros textos» (Arbuch, 2002, 110). Esto puede explicar que la narrativa actual muestre su inclinación por el espacio biográfico.

4 «... la aparición de un ‘yo’ como garante de una biografía es un hecho que se remonta apenas a poco más de dos siglos, indisoluble del afianzamiento del capitalismo y del mundo burgués. En efecto, es en el siglo XVIII —y según cierto consenso, a partir de *Las confesiones* de Rousseau— cuando comienza a delinarse nítidamente la especificidad de los géneros literarios autobiográficos [...]» (Arbuch, 2002, 33).

5 «8 de junio (1946). Leo los fragmentos del diario de Gide titulados *La délivrance de Tunis*. Me pregunto en qué medida se puede llevar un diario propiamente dicho en momentos de máxima intensidad; si no son más eficaces las notas breves en una agenda, algunos datos o palabras clave, nombres, etc. Un estenograma tal puede «desarrollarse» más tarde y será más auténtico que la enumeración de

espacio en principio sin censura, de libertad absoluta. La acción misma, sin embargo, echa a andar la articulación inextricable de lo individual y lo social con la vida privada como espacio en el que se manifiestan modelos y valores colectivos. El diario se acerca de manera perturbadora a la realidad humana y el ámbito de la intimidad tampoco se sustrae a las reglas comunes, quizá porque, como dice Anna Arendt,⁶ la vida íntima tiene una existencia incierta y oscura mientras no adopta una forma adecuada para la aparición pública. Arendt señala el asunto en que me quiero detener, la transposición artística de la experiencia individual (Arbuch, 2002, 69). «¿Para quién escribo? Si escribo para mí, ¿por qué va a la imprenta? Y si es para el lector, ¿por qué finjo dialogar conmigo mismo?», escribió Gombrowicz en su *Diario*, enunciando el rasgo que en mi opinión constituye la esencia del género, el motor que lo mantiene en marcha, la posibilidad de entablar un diálogo con uno mismo, a la vez que, en coincidencia con Gide, el polaco mostró las enormes posibilidades artísticas de la práctica.

La primera noticia que tengo de la publicación de un fragmento del diario de Pitol se la debo a Laura Cázares, quien marcó paralelismos esclarecedores entre ciertas obras y las publicaciones que Pitol daba por la misma época a los medios periódicos. Para «Nocturno de Bujara», aparecido por primera vez en 1981, Cázares se remite a «De un diario. 1980», fragmento que la revista *Diálogos* publicó en 1983, donde el escritor recuerda distintos sucesos que se integraron a su ficción, como las aventuras que inventaba con Juan Manuel Torres, los detalles de la boda de Bujara, los millares de cuervos frente al hotel con que inicia el relato. Como dice Cázares (2006, 70), aunque el «Diario» no aparece dentro del cuento, su publicación bastante cercana parece tener la intención de hacerlo entrar en un juego comunicante con él». La investigadora coteja luego lo dicho en «Diario de Moscú», aparecido en la revista *Territorios*, con *Juegos florales*, la segunda novela de Sergio Pitol, ambos de 1982. En ese segundo fragmento de diario, Pitol habla de la escritura del capítulo 6 de la novela, el «Relato de Billie Upward», uno de los grandes del autor. Según le contó a Laura, la intención del relato fue sembrar la sospecha de que Billie podía ser una buena escritora y no solo el monstruo extravagante que el protagonista quiere mostrar (Cázares, 2006, 107). Y en efecto, este personaje, un escritor frustrado y sin nombre, logra construir con convicción un retrato de Billie Upward en el que aumenta los defectos de la inglesa hasta convertirla en una verdadera bruja a la que le escamotea todas las cualidades,

.....
 tantos «detalles concretos» de una situación histórica que se modifica de forma vertiginosa» (Mircea Eliade, 2001, 21). Eliade hace referencias continuas al género diarístico a partir de su práctica y de los muchos diarios que lee.

⁶ Citada por Arfuch, quien señala: «... podríamos pensar entonces la acentuación contemporánea de los íntimo/privado/biográfico, que trasciende cada vez más el 'refugio' para instituirse en obsesiva tematización mediática, no como una perversión del modelo —del equilibrio— o una desnaturalización de las funciones y los sentidos primigenios de una u otra espera de la modernidad, sino más bien como el producto mismo, históricamente determinado, de la interacción entre ambas» (2002, 75).

incluida la de ser una buena escritora. Pero sus críticas sin fin se topan con un obstáculo insalvable, el capítulo seis de la novela, frente al que no puede más que reconocer su inferioridad: «debió digerir con miles de reservas el estrépito creado por Orión en torno a ese relato que por contraste le hacía sentir el localismo y la pobreza de recursos de su propia obra» (*Juegos florales*, 132). Se entiende que Pitol consigne en su diario el proceso de escritura de un capítulo clave en la novela, donde de manera indirecta se trastocan las configuraciones de los personajes, haciendo que la historia cobre nuevas significaciones. Pero aquí me interesa destacar cómo los dos años entre la publicación del «Diario» y «Nocturno de Bujara» se reducen a unos cuantos meses con *Juegos florales*. El siguiente paso fue incorporar el diario en la obra, cosa que, como señalé, hizo a partir de *El arte de la fuga*, el primer libro de la *Trilogía de la memoria*.

Se ha marcado la publicación póstuma del diario de Amiel como un hecho decisivo en la conversión de la escritura «para uno mismo» en la escritura para el público, haciendo del diario un verdadero género literario. También hay coincidencia en considerar que Gide, inspirado en el ejemplo de Amiel, fue un paso más adelante y lo convirtió conscientemente en pieza clave de su creación.

Las influencias siempre son múltiples, ya se sabe. En el caso de Pitol está sin duda la de Gide, quien además fue el gran experimentador de la estructura abismada que, a decir del mexicano, en una época se le volvió vicio.⁷ También está la de Mann, con su diario y el que hizo sobre la escritura de su última gran obra, titulado *Los orígenes del Doctor Faustus. La novela de una novela*, que Pitol lee desde hace años antes de empezar a escribir un nuevo libro. También la de Gombrowicz, cuyo diario tradujo y quien ilustra el tipo de personaje que le viene bien. Escribe en *El mago de Viena*: «En ese esfuerzo de imponer mi presencia en la escritura me sentía cercano a Witold Gombrowicz, específicamente al del periodo argentino, a sus soberbios diarios y sus últimas novelas, donde él aparecía como un personaje caracterizado de payaso, asido a una inmensa libertad, feliz de parodiar a los demás y también a sí mismo» (2005, 97). Y seguramente la de muchos otros, incluidos los autores que ha leído desde la juventud y que aún ahora se

⁷ A partir de *El tañido de una flauta*, escrita entre 1968 y 1972, Pitol tenía «cierta aspiración a las formas mayores, a los relatos paralelos, a las cajas chinas, a las 'puestas en abismo', donde un relato encierra a otro relato, que a su vez encierra a otro, y entre relato y relato se tienden puentes, hasta crear una arquitectura un poco compleja. Hay que trabajar con gran precisión, pues de otra manera sólo lograría uno crear historias amontonadas y confundidas unas con otras o unos textos alambicados, donde el esfuerzo sería tan visible que destruiría la eficacia de la narración. Estas preocupaciones rigieron mi trabajo durante casi diez años» (Cázares, 2006, 211). Más adelante añade: «La novela dentro de la novela. A partir de ese momento se me volvió casi vicio. De una manera u otra, durante todo ese periodo, lo que escribí retoma esa forma...» (2006, 217).

difunden a escala menor, los que Darío llamó «raros» y él, en la colección que dirigió para Tusquets en los años sesenta, calificó de «Heterodoxos».⁸

En *El viaje*, cuando Sergio Pitól explica su intención de escribir una crónica literaria en clave menor sobre Praga, hace una de las muchas referencias al diario que aparecen en las páginas de la *Trilogía de la memoria*: «Debería revisar mis diarios de todo ese tiempo, como lo hago siempre antes de iniciar cualquier cosa, para revivir la experiencia inicial, la huella primigenia, la reacción del instinto, el primer día de la creación» (2001, 11). Es la descripción de un *modus operandi* que parece confiar en el diario como ámbito de verdad —la aspiración a la que se refiere la invitación a este simposio—, las páginas que le pueden traer a la memoria la imagen, cargada de sensaciones y emociones, que desencadene la creación. En un fragmento de *El mago de Viena* centrado en el proceso de creación, dice más:

Escribo un diario. Lo inicié hace treinta y cinco años, en Belgrado. Es mi cantera, mi almacén, mi alcancía. De sus páginas se alimentan vorazmente mis novelas; desde hace un año lo he desatendido demasiado... Escribir un diario es establecer un diálogo con uno mismo y un conducto adecuado para eliminar toxinas venenosas. Quizás el abandono al que aludo se debe a que ese diálogo indispensable se ha trasladado a mis últimos libros, casi todos con un fuerte sedimento autobiográfico; siempre ha estado presente en mis novelas, primero furtiva, luego descaradamente ha llegado a permear hasta mis ensayos literarios (2005, 95).

La presencia autobiográfica se manifiesta de múltiples maneras a lo largo de toda la obra y el diario, dije, pasó a ocupar un lugar privilegiado en *Trilogía de la memoria*. La obra de Pitól iniciaba una nueva época. Ya había pasado la de las formas complejísimas, ajustadas milimétricamente, de *El tañido de una flauta* y *Juegos florales*, y la de las comedias farsicas de *Tríptico del carnaval*. En la etapa siguiente Pitól aplicó un ejercicio más concentrado de ficcionalización a su diario, a los apuntes de su vida, y puso en primer plano a Sergio Pitól, el personaje que comparte más experiencias vitales con el autor. El diario resultó más

⁸ O de «excéntricos». Leemos en *El viaje*: «... en el alma del ruso incluyo su energía, su identificación con la naturaleza y la excentricidad. El logro de ser uno mismo sin depender gran cosa de los demás y deslizarse por ese camino hasta donde sea posible, sencillamente dejarse llevar. Las preocupaciones del excéntrico son diferentes a las de los demás, sus gestos tienden a la diferenciación, a la autonomía hasta donde sea posible de un mundo pesadamente gregario. Su mundo real es el interior» (2001, 34). Más adelante añade: «El excéntrico aligera la novela europea desde el siglo XVIII hasta hoy, le da mayor respiración... Pueden ser trágicos o bufonescos, demoniacos o angelicales, geniales o bobos; el común denominador en ellos es el triunfo de la manía sobre la propia voluntad...» (2001, 35). Y en *El mago de Viena*: «si algo abunda en mi lista de autores preferidos son los creadores de una literatura paródica, excéntrica, desacralizadora, donde el humor juega un papel decisivo, mejor todavía si el humor es delirante» (2005, 92). En otra parte afirma que los excéntricos «aparecen en la literatura como una planta resplandeciente en las tierras baldías o un discurso provocador, disparatado y rebosante de alegría en medio de una cena desabrida y una conversación desgana» (2005, 123-124). Y termina con una declaración: «Yo adoro a los excéntricos. Los he detectado desde la adolescencia y desde entonces son mis compañeros. Hay algunas literaturas en donde abundan: la inglesa, la irlandesa, la rusa, la polaca, también la hispanoamericana. En sus novelas todos los protagonistas son excéntricos como lo son sus autores» (2005, 125).

importante que nunca, el espacio privilegiado de la memoria individual que, dice, de por sí se construye en buena parte con elaboraciones *a posteriori*.

La trasposición artística del diario supone la conservación de la fuerza original, de «la huella primigenia» de la que habla Pitol, aunada al acabado que sólo consigue el trabajo. Así como para una narración ubicada en el mundo árabe el autor elige hablar de alhajas y no de joyas, para transformar la calidad de su diario responde a la realidad originalmente consignada. Por eso, mientras que en el «Diario de Escudillers» nos habla de apuros económicos, de amigos, de curiosidad por los hippies, de sus traducciones y de los problemas que enfrenta con *El tañido de una flauta*, en «Sueños, nada más» nos narra cuatro pesadillas tomadas de su diario en las que se exageran los recursos estilísticos con que Pitol vela sus textos. Son historias anómalas sumergidas en los ambientes de por sí neblinosos de su escritura,⁹ y con esto me refiero al rasgo que metaforizó con un defecto en la visión en *El arte de la fuga* («Todo está en todas las cosas»), la miopía que le impidió conocer Venecia al detalle, y que descansa en buena medida en el escamoteo de algo central —aunque a veces ni siquiera sepamos bien a bien de qué se trata porque en la búsqueda se desfigura—, mientras se da información detallada sobre incidentes colaterales. En estas pesadillas, además, el tono de comedia se mezcla con la desazón de un despertar difícil, lo que contribuye a incrementar la ambigüedad.

En la introducción de *El viaje*, cuando Sergio Pitol habla con horror de la ausencia de menciones a Praga en los varios volúmenes de su diario, recupera pasajes de este que cubre con ironía y humor al destacar, en vez de la riqueza que aquí nos ocupa, las manifestaciones más insulsas de la práctica diarística: «A lo más que llegaba era a mencionar sin la menor transcendencia un restaurante, un teatro, una plaza: «hoy comí en el restaurante del Alkron con tales y tales personajes. Los *hors d'oeuvre* son allí deliciosos. Me atrevo a sostener que se cuentan entre los mejores que he probado en esta ciudad» (19). Reconstruye recuerdos de Praga a partir de sus vivencias y sobre todo de sus lecturas, mientras transcribe otros fragmentos anodinos de su diario de aquellos días. En esa época, dice, llenaba esas páginas con otro tipo de información, sobre todo relacionada con la atmósfera «mefítica» de la cancillería en la que trabajaba de donde saldrían trazos de sus personajes, y con sus lecturas, en su opinión lo que ocupa la mayor parte del espacio y quizá por eso no me resulta insólita la imagen de Pitol recorriendo Praga en diálogo con Ripellino. El índice que proyecta sobre la ciudad en la que vive hace pensar en *Praga mágica*. Y desde esta parte del libro, la obertura titulada «Introducción» en la que se omiten las marcas diarísticas, nos cuenta

⁹ Con Pitol siempre sucede así, lo nebuloso se impone en la primera percepción y luego, con la relectura, vemos con nitidez los trazos precisos con que construye la ambigüedad y la apariencia velada u onírica.

un sueño en el que padece la transformación del libro más importante de cuantos haya escrito en avestruces que se reproducen sin fin, una imagen delirante del vacío que sintió cuando no encontró menciones emocionadas de la ciudad en que escribió *El desfile del amor* y que le inspiró la empresa que bautizó como *El viaje*. En vez de narrar las conversaciones con profesores checos de literatura, los paseos por Marienbad y Karlsbad, el recorrido kafkiano por la ciudad; en vez de hablar, en suma, de la energía cultural y social de la primera república Checa que lo lleva a esbozar en la introducción el plan que seguiría, reelabora un breve viaje que hizo a la Unión Soviética durante «el experimento de Gorbachov».¹⁰ Aunque Praga se le escabulle, la ciudad mágica fue, dice, la que lo condujo a otras partes de su diario, a las páginas donde habla del país «de las grandes realizaciones y los horribles sobresaltos» con el que desde la infancia sintió una identificación inexplicable, como señala en «Iván, niño ruso», el relato que cierra el volumen (2001, 164-166).

En *El viaje* el diario se convierte en eje estructurador. Se eligen unas entradas, del 19 de mayo al 3 de junio de 1986, y se deja que los recuerdos vaguen con libertad. Las peripecias en Moscú, Leningrado y Tbilisi traen a la memoria de Sergio Pitol experiencias, intuiciones, lecturas, vivencias, encuentros de muchos momentos previos que suscitan asociaciones como las que describe en *El mago de Viena* («El salto alquímico»), el punto de realidad que estalla sugiriendo recreaciones artísticas. «Concluí *El viaje* en unos dos meses de total y feliz inmersión en la escritura», le he oído decir. En un par de meses confeccionó lo que llevaba una vida madurando. En 1986, cuando recibió sorpresivamente en Praga la invitación de la Unión de Escritores de Georgia, aprovechó la oportunidad para volver a la URSS. Cuatro años antes había vivido en Moscú como agregado cultural y esa invitación le permitía viajar de nuevo a la tierra de sus escritores tutelares: Tólstoi, Chéjov, Gógol, Bulgákov, Bély, y hacerlo en un momento clave de la historia del país, con las primeras emanaciones de la *perestroika* en el aire. «¡Qué maravilla recorrer en coche la calle Gorki! Bastó llegar para percibir ya el cambio... lo nuevo, lo nuevo, lo nuevo contra lo viejo parece presidir el momento actual» (2001, 31), apunta en la entrada del 19 de mayo, o en esta otra, del 22 de mayo: «mi amigo italiano, Angelo, me dice que jamás hubiera pensado vivir un momento tan formidable como este, tocar la historia con la mano» (2001, 62). Visita por primera vez Georgia, olorosa a utopía, y en Moscú reencuentra los espacios encantados de los excéntricos, esas «colmenas de «inocentes»», escribe el 20 de mayo, «donde la razón y el sentido común se adelgazan y un temperamento «raro» o una leve demencia puede ser la mejor barrera para defenderse de la brutalidad

¹⁰ En «Viaje a Chiapas» con que cierra *El arte de la fuga* (1996) había hecho algo similar, recuperar las páginas de su diario en las que consignó su visita a esa región luego del inicio del movimiento Zapatista, uno de esos momentos, como el soviético, que ha descrito como «invitación a la vida» y «estímulo a la creatividad».

del mundo» (2001, 36). Durante quince días experimentó cotidiana y conscientemente la filiación por lo eslavo que presintió de niño; fue el regreso en el que confirmó el pacto de levedad que había hecho años antes con el libro de relatos titulado *Nocturno de Bujara*, hoy conocido como *Vals de Mefisto*.

El diario sirve para confirmar la propia existencia¹¹ compuesta por lo cotidiano y rutinario pero también por momentos excepcionales, epifanías, grandes pasiones, descubrimientos. Es el primer momento de la creación, dice Pitol, y lo vemos en las páginas de su diario, donde anidan gérmenes de tramas y de personajes que conocemos por sus obras. En la entrada del 20 de mayo de *El viaje*, donde narra de la conferencia que dio en Moscú sobre Fernández de Lizardi, vemos un ejemplo de lo que describe como el punto de la realidad que estalla:

Ya iniciada la lectura, se abrió con ruido la puerta y una mujer de edad avanzada, pero difícil de determinar, alta, maciza de carnes, vestida elegantemente de negro, entró con paso marcial y se sentó en la primera fila, exactamente frente a mí. Me oía con displicencia... Y se mantuvo así durante toda la conferencia: altiva, escénica, protagónica, salvo al final, al terminar yo de leer un fragmento escatológico... (2001, 40).

Se le apareció el modelo para su divina garza, la futura Marietta Karapetiz, que en la descripción de *El viaje*, diario convertido en literatura, cobra la configuración del personaje novelesco. No por nada Enrique ve *El viaje* como el anverso de *Domar a la divina garza*, como la invención de «una mitología fundadora de otra igualmente inverosímil» (2001, 83),¹² y a mí me parece la confirmación del espíritu carnavalesco de Pitol. Y es que más que justificar la clasificación de la obra de Pitol dentro de la literatura carnavalizada por reflejo, aduciendo la incorporación que él mismo hace en *Domar a la divina garza* de Bajtín y de su teoría, se necesita replantear el problema y analizar cómo Pitol abrazó la teoría de Bajtín porque en ella vio expresada una visión del mundo familiar a la suya, la que Bajtín encontró de manera inmejorable en las recreaciones artísticas de Rabelais y Dostoievski. Creo que, como dice Bajtín respecto a Dostoievski, Pitol se conecta a la cadena de la tradición cómica sobre todo a través de la literatura. Sus lecturas, de las que no para de escribir, son una muestra pero no la única. En *El viaje* las páginas del diario se entrecruzan con otros capítulos titulados que Pitol compone exclusivamente, o casi, por citas. El capítulo titulado «Cuando delira el

¹¹ Virginia Woolf escribe: «Lo curioso en mi caso es cuán poco tengo el sentimiento de vivir cuando mi diario no recoge el sedimento». Citado por Blanchot (1996, 50).

¹² Y es que, en efecto, la viuda del antropólogo Adam Karapetián, el estudioso de la fiesta en distintas partes del mundo incluida la celebración del niño cagón en las selvas mexicanas, es un feliz reflejo de la divina garza de Pitol (¿o al revés?), la masajista erudita que conoce a Gógol hasta despertar la envidia de Dante C. de la Estrella. La tarjeta que la mujer da al escritor en Moscú el día de la conferencia sobre Lizardi dice: «Marietta Karapetián, y abajo del nombre la inscripción: 'Se pinta porcelana fina' y, aún más, en otra línea de letra diminuta y casi ilegible se añadía: 'aplico sanguijuelas. Higiene y discreción absolutas' ¡Vaya uno a saber qué sería eso!» (Pitol, 2001, 42).

alma» reproduce un fragmento de *Caoba* de Pilniak, el llamado «Hazañas de la memoria», un pasaje de *La verdadera vida de Sebastian Knight* de Nabokov y en «La carta de Méryerhold» la carta ocupa la mitad del capítulo. Es como si Pitol no se contentara con hablar de esos autores sino que asumiera su palabra sin discusión, la voz ajena se incorpora orgánica y armónicamente a la escritura, se convierte en elemento esencial del nuevo tejido textual. La tradición cobra cuerpo y la autoría individual se desvanece: «Existo porque respondo, existo porque hay un enunciado antes. Pero a su vez, mi enunciado, cualquier enunciado [...] va a posibilitar y ser condición de posibilidad de otros enunciados», escribe Mancuso (2005, 91) glosando a Bajtín. Es la convicción de que el discurso propio se compone siempre de discursos previos. Pitol no parafrasea, retoma tal cual, quizá porque considera que los rusos lo dijeron de manera inmejorable, quizá porque aun sin escribirlo siente que participó en la creación, según una de sus convicciones más profundas y difíciles de captar: «cada uno de nosotros es todos los hombres» (*Juegos florales, El arte de la fuga, El mago de Viena*). No desaparece la individualidad pero se relativiza en el mejor espíritu carnavalesco.

El mago de Viena, el último libro de *Trilogía de la memoria*, se construye con recuerdos y asociaciones. Recuerdos de amigos, maestros, viajes, momentos de vida pero también, y quizá sobre todo, de lecturas, cuadros, películas, piezas de teatro. Asociaciones entre planos y tonos discordantes que luego se unen, sin jerarquías, con la argamasa de la escritura que reflexiona sobre sí misma. Lúdico, polisémico, disparatado, elegante, el lenguaje parece terso aun en los pasajes estridentes. Pero debajo de la aparente sencillez que lo hace quizá el libro de Pitol más fácil de leer, *El mago de Viena* construye una compleja red de sentidos que se multiplican aun más que los de su breve y enorme epígrafe tomado de Forster: *Only connect...* Si en un primer momento pensamos en la simple articulación de los fragmentos del volumen, luego discurrimos conexiones más profundas, como la que hay entre un momento y otro de la vida o entre la realidad y la ficción. La facilidad se convierte en acertijo y cualquier movimiento lleva a una nueva figura, como sucede con las imágenes de un caleidoscopio cuando gira. El personaje Sergio Pitol es un escritor para el que la realidad y la ficción están tan imbricadas que se sirve de la literatura para explicar sus experiencias vitales y de estas para hacer literatura, con la profunda conciencia de que el «lenguaje lo es todo». Es la naturaleza literaria de su visión del mundo que transforma el entorno en palabras, a las personas en personajes, a los personajes en personas. El libro se compone de una colección de fragmentos que se siguen de principio a fin sin más distinción que su calidad de fragmento. El último, «Diario de la Pradera», incluye las entradas de once días de estancia en un Centro de Salud de La Habana durante el mes de mayo de 2004 y a lo largo de todo el libro se hace referencia a los diarios, reflexiones sobre el propio y sobre el de otros autores. No constituye el eje articulador, pero está en la base de muchas de estas páginas en

las que, además, de manera oblicua, por referencia, ingresan todas las obras que Pitol ha escrito a lo largo de su carrera, desde los primeros cuentos hasta *El mago de Viena* mismo. En *Trilogía de la memoria*, como antes hizo en *Tríptico del carnaval*, el autor evidencia otra de las columnas en que descansa su escritura, la memoria, un sistema dinámico que recoge, moldea, cambia y nos devuelve la realidad, la íntima y la compartida, destilada por la propia identidad.

BIBLIOGRAFÍA

- ARFUCH, Leonor (2002), *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- BLANCHOT, Maurice (1996), «El diario íntimo y el relato», *Revista de Occidente*, 182-183, pp. 47-54 [1959].
- CÁZARES HERNÁNDEZ, Laura (2006), *El caldero fáustico: La narrativa de Sergio Pitol*, México, Universidad Autónoma Metropolitana.
- ELIADE, Mircea (2001), *Diario, 1945-1968*, Barcelona, Kairós.
- ENRIGUE, Álvaro (2001), «Lección vital», *Letras Libres*, 30, pp. 83-84.
- FREIXAS, Laura (1996), «Auge del diario ¿íntimo? en España», *Revista de Occidente*, 182-183, pp. 5-14.
- GIRARD, Alain (1996), «El diario como género literario», *Revista de Occidente*, 182-183, pp. 31-38.
- GOMBROWICZ, Witold (2005), *Diario (1953-1969)*, Barcelona, Seix Barral [1988].
- MANCUSO, Hugo (2005), *La palabra viva. Teoría verbal y discursiva de Michail M. Bachtin*, Buenos Aires-Barcelona-México, Paidós.
- PITOL, Sergio (1972), *El tañido de una flauta*, México, Era.
- (1982), *Juegos florales*, México, Era.
- (1984), «Nocturno de Bujara», *Vals de Mefisto*, Barcelona, Anagrama.
- (1995), *El arte de la fuga*, México, Era.
- (1999), *Tríptico del carnaval*, Barcelona, Anagrama.
- (2001), *El viaje*, Barcelona, Anagrama.
- (2005), *El mago de Viena*, Valencia, Pre-Textos.
- (2007), *Trilogía de la memoria*, Barcelona, Anagrama.
- RIPPELLINO, Angelo Maria (1973), *Praga mágica*, Barcelona, Seix-Barral, 2006.
- SEBASTIAN, Mihail (2003), *Diario (1935-1944)*, Barcelona, Destino/Círculo de Lectores.

MÁS ALLÁ DE LO CONFESIONAL, POR LOS SENDEROS DEL
HUMOR: *LA LETRA E* DE AUGUSTO MONTERROSO

MARTHA ELENA MUNGUÍA ZATARAIN
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES LINGÜÍSTICO-LITERARIAS
UNIVERSIDAD VERACRUZANA, MÉXICO

El hombre es fundamentalmente un ser que se tortura.
Yo soy hombre;
luego, trataré de torturar a los demás.

La letra e

Cobijo mi trabajo presente con el epígrafe anterior, primero, porque es absolutamente monterroseano, y segundo, porque rubrica a la perfección lo que me propongo hacer ahora: torturar al posible lector con estas notas sobre la escritura diarística de Augusto Monterroso. A lo largo de mi trabajo intentaré explicar en qué consiste el arte tan particular del juego desenmascarador en el que estuvo siempre comprometido este autor latinoamericano. No voy a detenerme demasiado en la presentación de su obra ni su vida porque asumo que es un escritor bastante conocido de ambos lados del océano; entonces, solamente diré unas cuantas palabras introductorias que ayuden a refrescar la memoria.

Nunca se está bien seguro de qué nacionalidad atribuirle a Augusto Monterroso, salvo la de exiliado: él se reconocía guatemalteco porque ahí se crió, pero nació en Honduras y pasó su vida adulta en México, donde hizo su obra, por lo que los mexicanos lo reputamos mexicano; pero esto no tiene mayor importancia: es una figura fundamental en la tradición literaria hispana y eso sí que importa. Monterroso fue un renovador de la escritura en muchos sentidos; es el autor del cuento más breve y más citado de todos los que se hayan escrito en lengua española, «El dinosaurio»: «Cuando despertó, el dinosaurio todavía estaba allí» (Monterroso, 1980, 77). Revitalizó y le dio nuevos sentidos a la fábula regresándola al terreno de la ética y quitándosela al de la moraleja didáctica. ¿Quién puede volver a comer ancas de rana sin pensar melancólicamente en el fatal

destino de esa rana que quiso ser auténtica para acabar en el plato de unos insensibles comensales que sólo aciertan a comentar lo mucho que se parece al pollo? ¿Y cómo sustraernos a esa mezcla de dolor y de risa que trasmina la historia del mono que quiso ser escritor satírico pero no pudo por el miedo de lastimar a todos sus amigos y quedar marginado de la vida social?

Además de escribir fábulas y cuentos, Monterroso cultivó la novela en *Lo demás es silencio (La vida y la obra de Eduardo Torres)* de 1978; fue, sobre todo, creador de ensayos y textos híbridos, como los reunidos en *La vaca* (1998) o los de *Movimiento perpetuo* (1972). A pesar de la fobia que le tenía a las apariciones públicas, a la fama y al boato de la vida de los escritores reconocidos, sucumbía una y otra vez a la concesión de entrevistas, tantas que él mismo llegó a recopilar las que giraban alrededor del tema de la fábula en el célebre *Viaje al centro de la fábula* (1981). A pesar de todo, se le veía en congresos o participaba en charlas sobre otros escritores, y aprovechaba estas apariciones públicas para después hacer burla de sí mismo, como cuando escribe en su diario sobre las razones que lo llevaron a aceptar participar en una charla sobre Kafka:

Me vi finalmente opinando sobre Franz y su vida y su obra, después de, en un descuido, haberme comprometido a hacerlo, como siempre con la esperanza de que el día que uno acepta para presentarse en público no llegará nunca si el plazo fijado se va partiendo en mitades, una vez tras otra, hasta el infinito, como en cualquier y vulgar aporía de Zenón (Monterroso, 1995, 231).

Y esta cita es oportuna porque seguramente esto es lo que nos pasa a muchos de los que de pronto aceptamos entusiasmados participar en congresos y charlas de diversa índole.

Hay un detalle en la vida literaria de Monterroso, ligado con lo anterior, que voy a comentar y que pienso que me dará la pauta para entrar a hablar de su diario: fue un hombre modesto, con mucha conciencia del ridículo, poco dado a la exhibición y, sin embargo, acabó siendo un escritor constantemente homenajeado, recibió premios y condecoraciones —el Juan Rulfo en 1996 y el Príncipe de Asturias en el 2000, entre otros—; sus amigos y sus críticos hablaron una y otra vez de él y de su obra; se editaron libros con fotografías suyas —en Xalapa se publicó, por ejemplo, *Con Augusto Monterroso, en la selva literaria* (2000), donde se incluyen fotografías del niño Monterroso, además de algunos de sus dibujos. Este rasgo de su temperamento ha sido a veces fuente de perplejidad para sus lectores, pues no es nada fácil empatar una figura tímida con la del hombre público del que se exhiben hasta sus fotografías de niñez. Pero además, está el hecho de que también resultó ser un escritor volcado en la práctica de géneros tradicionalmente inscritos en la esfera de la intimidad, de lo privado y subjetivo, como la autobiografía *Los buscadores de oro* (1993), en la que recrea sus años de infancia, y el texto que ahora me ocupa, *La letra e (fragmentos de un diario)*, publicado en 1987. Entonces, ante una personalidad retraída, que no

busca el elogio, poco dado a la exhibición vanidosa de sí mismo, surge la pregunta por el tipo de escritura que pudo practicar en géneros tan orientados a la introspección del yo.

Para evitar caer en vanas especulaciones sobre el modo de resolver esta aparente paradoja, hay que declarar de entrada que Monterroso no se embarcó en la tarea de escribir y publicar un diario íntimo, de carácter confesional, sino que, con plena conciencia de que era material publicable, ofrece a sus lectores este libro unitario, compuesto por los fragmentos de su diario que abarcan de 1983 a 1985. Los fragmentos están organizados en estos tres años, aunque no se da un seguimiento puntual a las fechas: algunos textos aparecen fechados, la mayoría no. Pero cada uno tiene un título que a veces sintetiza el contenido, otras veces sólo alude vagamente a lo que el lector encuentra en el texto. Con esta organización del material, ya estamos de entrada ante un diario peculiar, que se resiste a someterse del todo a la condena de la cronología sucesiva de los días. La negación a registrar con minuciosidad la fecha que le corresponde a cada fragmento puede leerse como un gesto que busca borrar el anclaje de lo evocado por la memoria del autor en días específicos. Y esta decisión nos lleva, me parece, a una consecuencia más: la actitud polémica de Monterroso con uno de los supuestos que está en la raíz del género elegido: por una parte, arraiga su escritura en la cotidianidad y, por otra, los hechos relatados se convierten en acontecimientos que no se someten a la regularidad que da el seguimiento de la cronología.

Así pues, los fragmentos del diario de Monterroso están ubicados justo en los umbrales del género: se resiste al registro detallado de la cotidianidad, a la vez que le apuesta todo al interés que se desprende de lo aparentemente insignificante de los días comunes. Y me parece que esto es fundamental en la decisión del autor de acudir a esta forma de creación. Monterroso siempre optó por la escritura de textos ubicados en los linderos de los géneros: sus fábulas son y no son fábulas a la vez, sus cuentos juegan a serlo y buscan puertas de salida. ¿Cómo no iba a sentir atracción Monterroso por un tipo de escritura que por su misma naturaleza está abierto al registro de casi cualquier tipo de asuntos, en cualquier estilo, sin ninguna pretensión de entrada; él, que le dedica todo un libro a las moscas? ¿Qué mayor libertad que la que abre el diario para dialogar con otros escritores, con amigos ausentes, con otros libros, con otras perspectivas? Pero no se deduzca de esto que para Monterroso el género es un mero pretexto para la experimentación. Me parece que en la elección de esta forma anida un proyecto artístico trascendente: la recuperación de la experiencia para la memoria, pensando la experiencia como esta relación profunda del hombre con las vivencias de cada día y esto resulta más trascendente porque, como bien lo ha observado Agamben, nuestra vida contemporánea tan llena de ruidos, de aparente información, tan pletórica de grandes acontecimientos, paradójicamente, ha ido cada vez más vaciando al hombre, haciéndole hueca e insoportable su existencia cotidiana

(2004, 8-9). En un mundo banalizado y despojado de memoria, Monterroso vuelve al registro cotidiano de esos hechos que para la contemporaneidad se volvieron intrascendentes: el placer de la amistad, la lectura, la ociosidad del juego.

Ahora bien, la elección del título del diario es indicativa de la orientación *sui generis* que tendría: por una parte *La letra e*. ¿Por qué la letra e? ¿Qué tiene de particular esa letra? ¿Por qué no simplemente diarios, como suelen llamarse casi todos los publicados hasta ahora, de escritores o no? Ruffinelli ensaya una hipótesis al respecto en el prólogo al libro: «en *La letra e* yo leo a la vez *ego* y *escritura*, el yo y la literatura. De eso se trata» (1995, 223). Y no me parece nada descartable la propuesta porque este diario es la fusión completa del yo en la literatura y viceversa. Pero tampoco deberíamos dejar de tener en cuenta que e, a pesar de lo que pudiera parecer, es justo la letra e la más frecuente en el español, según lo han demostrado estudios de fonética, al menos en el español de Hispanoamérica. Pero aún queda pendiente el problema del paréntesis que abrió después de este título: *fragmentos de un diario*. Y ahí los lectores nos preguntamos si debemos entender esto literalmente: ¿se trata de las partes entresacadas para su publicación que en realidad pertenecían a un texto más amplio, el cual permanece bajo resguardo del autor?, o bien, ¿es legítimo entender que alude a la original y deliberada concepción de una escritura fragmentaria, al modo del diario? Nunca podremos saber cuál es la verdad detrás de esta disyuntiva pero sí resulta pertinente hacernos cargo del peso de la palabra «fragmentos», pues si bien la naturaleza de toda escritura diarística es la fragmentación dada por el transcurrir de los días, la convención genérica sí obliga a una continuidad, dado que la construcción de la imagen del yo está dada en gran medida por la acumulación sucesiva de las notas de los múltiples días que se encadenan uno a otro. En pugna con este principio del género, el diario de Monterroso se abre a la libertad de la lectura discontinua: uno puede, sin ningún problema, saltar libremente de un fragmento a otro y en estos términos *La letra e* resulta un clásico libro más bien inscrito en el género del fragmento, cuya prosa caracterizó Wilfrido Corral así: «está llena de yuxtaposiciones y extravagancias; es cabalística, huidiza» (1996, 464).¹

¿Cuál es el sentido y la función que adquiere en esta escritura el género diario? ¿Acaso lo está utilizando Monterroso, a pesar de todo, para bucear en las interioridades de su yo privado? ¿Está ligado, de alguna manera, al espíritu de la rendición de cuentas, al modo de quien se confiesa a la espera de una absolución? ¿Es un mero juego, uno de los tantos que emprendió el autor en su trabajo de ensayar diversas formas y géneros literarios? Elena Liverani, por ejemplo, sí acepta leer

¹ A pesar de que él ha caracterizado mejor que nadie el fragmento como género literario, llama la atención que vea el diario de Monterroso como una excepción al modo de ser del fragmento, en la medida en que juzga que hay una continuidad narrativa y es una apreciación que no comparto (Corral, 1996, 464).

esta obra como una forma de confesión, en la medida en que encuentra numerosas referencias a la experiencia personal del autor (1995, 175) y sí que las hay; sin embargo, no me parece tan claro que predomine una escritura con tintes confesionales. Hay un fragmento titulado «La letra impresa» que es un buen indicador de la actitud con la que Monterroso parece relacionarse con la escritura diarística: después de referir que Montaigne ofreció uno de sus libros como una obra de buena fe, añade:

Seguramente quiso decir que se trataba de un libro sincero. Pues bien, lo que aquí escribo es también de buena fe y me propongo que lo sea siempre. Se puede ser más sincero con el público, con los demás, que con uno mismo. El público, como la otra parte del escritor que es, suele ser más benévolo, más indulgente que esa otra parte de uno llamada superego (Monterroso, 1995, 244).

En estas palabras parece cifrarse el planteamiento de un nuevo tipo de relación entre el escritor de diario y su yo, el escritor y los otros. Con estas reflexiones Monterroso remonta el problema de la escritura de un género que supone la sinceridad radical que sólo puede darse en la intimidad, de espaldas a los otros. El escritor postula un nuevo sentido de la sinceridad de cara al lector, la revaloración constante de la presencia del otro que es el que posibilita la propia existencia del yo. Se cierra así el dilema de por qué y para qué escribir un diario con fines de ser publicado en vida del autor: un diario, para Monterroso, es otra forma posible de entrar en comunicación comprensiva con el otro —ese otro que también incluye al yo de la escritura— y aquí se halla, como veremos, una de las razones fundamentales para el ejercicio de una escritura humorística. Pero antes de pasar a este rasgo del tono humorístico que atraviesa todo el libro, quiero detenerme un poco más en las reflexiones constantes del autor sobre la escritura del diario, la propia y la de otros.

Hay un texto titulado «Problemas de la comunicación» dedicado por completo a pensar en la propia escritura del diario. Voy a citar un pasaje para que podamos apreciar su postura:

Hasta ahora he sido incapaz de hacer de esto un verdadero diario (la parte publicable). Demasiado pudor. Demasiado orgullo. Demasiada humildad. Demasiado temor a las risitas de mis amigos, de mis enemigos; a herir; a revelar cosas, mías, de otros; a hablar de lo malo que parece bueno y viceversa; de lo que me aflige; de lo que me alegra; de lo que vanamente creo saber; de lo que temo no saber; de lo que observo [...] (Monterroso, 1995, 277).

Y sigue una larga lista de sucesos y sentimientos posibles, cotidianos o extraordinarios, pero susceptibles de ser parte de cualquier diario «normal». De esta suerte, los lectores asistimos al examen de conciencia de un autor que escribe un diario y que sabe que no está respetando del todo las reglas del juego; sin embargo, conforme va enlistando sucesos y pensamientos que no ha logrado incluir en su diario, parece haberse distraído del asunto que motivó ese fragmento; pero

al final, nos regresa humorística y sutilmente, en un acto de magia, al sentido que anida en la escritura: se demora en el relato de los amores de su perro con una perrita traída a su jardín con esos fines, le dedica líneas a esta anécdota para cerrar diciendo que, una vez retirada la novia, poco a poco su perro vuelve a la normalidad, observa que persigue sombras de mariposas sobre el pasto: «teniendo a las mariposas en persona al alcance de la boca, de la mano o de la pata o de lo que sea, pero siempre tras las sombras, y él sabrá por qué y yo no pienso sacar de esto ninguna ridícula conclusión filosófica» (Monterroso, 1995, 278), con lo que, juguetona y astutamente, parece cifrar el autor el sentido de su trabajo de manera poco grandilocuente: no hay más que el juego de cazar sombras, en vez de mariposas y, así, ya nos alertó de modo indirecto sobre la manía crítica de buscar sentidos más hondos a lo que se presenta así, sin más, con simpleza. Cómo no ver el absurdo de la tarea crítica siempre empeñada en este afán de extraer ridículas conclusiones filosóficas hasta del devenir cotidiano de una vida normal consignada en un diario.

Hay una serie de constantes temáticas en las anotaciones de Monterroso en estos fragmentos: viajes, amigos, otros escritores, otros textos, la propia escritura y la publicación de su obra —sobre todo, el miedo a la recepción—, pero también y muy constante, las referencias a otros diarios y a la pregunta sobre qué es escribir un diario y para qué. Liverani propone ver *La letra e* como «un vivero de sugerencias y de consejos para una aproximación más eficaz, y desde luego una lectura aún más satisfactoria, de toda la obra monterroseana» (Liverani, 1995, 162). Y sí, ciertamente, puede utilizarse como guía de orientación para los lectores, pero creo que, en el fondo, cada texto de un autor funciona siempre un poco de esta manera: uno es guía de lectura del otro y viceversa; no pienso que los diarios cumplan de modo más eficiente que otros este papel de conductores de lectura de las otras obras del autor. Me parece que en ellos alberga una poética particular la cual está inevitablemente en relación con las otras obras del autor. En *La letra e* están todos los motivos recurrentes en la obra de Monterroso y sus rasgos más distintivos: brevedad, fragmentariedad, sentido crítico, honda tristeza, humor e ironía, así como su impecable maestría estilística.

Ahora bien, hay en este texto una incesante reflexión sobre el propio acto de escribir y leer diarios. Pero no parece haber autor de diarios que pueda evitar preguntarse para qué y para quién escribe y Monterroso no es la excepción. Algunos tal vez lo hagan para conocerse mejor, otros para desahogarse, habrá quien lo haga para esculpir una imagen mejor de sí mismos ante la posteridad, hay quien lo hace para ir creando un archivo de anécdotas a la vez que ensaya estilos, y así puede elaborarse una larga lista de posibles razones y sentidos; para el caso de Monterroso me parece más justo decir que lo hace para comunicarse literariamente con sus lectores; el diario como una forma que le da otras posibilidades de entablar un diálogo consigo mismo a la vez, y sobre todo, con los otros, con

la tradición literaria. Por esta razón en el diario se cruzan los dos grandes tonos y actitudes emocionales y estéticas: el humor y la melancolía fundados en una ética de amor y solidaridad con el otro.

Puede decirse de Monterroso que es un escritor profundamente escéptico y melancólico, a pesar de todo. Tal vez por eso su denodada negación a reconocerse como un escritor humorístico, dado que este mote suele borrar frívolamente el sentido de búsqueda, de profundidad en la escritura y tiende a recluir de manera automática a los escritores al territorio de lo trivial y lo superficial, al mero ejercicio del divertimento.² Sin embargo, si recuperamos el hecho de que en la risa anida una honda seriedad, podemos reivindicar la creación de Monterroso como una creación humorística en toda la dimensión ética de la palabra. He visto que todos los críticos de la obra monterroseana aciertan al señalar la presencia del componente humorístico, pero no he visto que se detengan a explorar los efectos y el sentido de publicar los fragmentos de un diario presidido por los acentos de la risa.

Monterroso habla de sí en el diario y parece hacerle confesiones al lector, pero curiosamente, muchos de estos momentos el autor los utiliza para configurar una imagen de un yo que atenta contra la mitificación, la autoalabanza y por eso se ocupa de contar no cómo ha sido reconocido, homenajeado o celebrado, sino que más bien busca recuperar para la memoria justamente los momentos en que ha sufrido ataque de timidez, donde no ha tenido nada que decir o francamente pasajes ridículos, como cuando va a ver en Barcelona a la «elegante y bella» editora Carmen R. ante quien se presenta seguro de sí mismo, parlanchín, asumiendo que ella sabe quién es él, la tutea familiarmente, mientras ella permanece amable, pero seria y distante; la anécdota termina cuando él descubre que la mujer no tenía ni el más mínimo indicio de quién era ese estrafalario personaje que se le apareció en la oficina, y cierra el relato de la bochornosa experiencia anotando «y salí con una enorme cola enredada entre las piernas, como un animal americano dibujado por Oski y que según Carmen, probablemente, no solo hablaba, sino que encima le hablaba a la gente de tú» (Monterroso, 1995, 243).

De esta manera, una experiencia dolorosa o vergonzosa para cualquiera, por obra del sentido del humor de Monterroso se transfigura en una vivencia ubicada en los linderos de lo cómico, sin que se le despoje de la carga de sufrimiento retroactivo que siempre implica el recuerdo de escenas de este tipo que todos hemos vivido. Así, puede estar claro por qué la polémica riente que establece con su admirada y querida Susan Sontag, quien había reflexionado sobre el porqué leer diarios de escritores y había apuntado con toda solemnidad que era porque

² Dice, con toda razón José Miguel Oviedo: «llamar 'humorista' a un escritor es casi como considerarlo un ciudadano de segunda clase en la República de las Letras, alineándolo dentro de categorías o actividades que asociamos con lo ligero, lo meramente entretenido o banal» (Oviedo, 2000, 12-13).

el artista es quien ha alcanzado un nivel de sufrimiento más profundo y una manera profesional de sublimarlo al convertirlo en arte (Sontag, 1996, 74-75). Monterroso se distancia de esta visión, primero intercalando en la discusión el relato de las inoportunas y chuscas llamadas telefónicas de periodistas, críticos o entrevistadores que interrumpen una y otra vez su trabajo, con lo cual va rebajando deliberadamente esa idea del escritor como sufridor. Cierra la polémica de modo provisional al citar una frase de Eduardo Torres, el personaje de su novela, que crea una solución lúdica: «los pensamientos que no valen la pena deben apuntarse en un diario especial de pensamientos que no valen la pena» (1995, 263).

El humor en Monterroso es una forma particular de visión artística y es por esta razón por la que su diario trasciende la insignificancia de lo banal y de lo individual para convertirse en escritura literaria tendida hacia el encuentro solidario con los otros. El humor busca siempre al otro, es en ese otro donde se arraiga su sentido y su razón de ser. La risa monterroseana no es censora, por más que se entretenga en las desdichas humanas; lo hace siempre de un modo compasivo, y no hay que olvidar que para el autor la compasión es: «el sentimiento más profundo ante la miseria humana. Toda la buena literatura está impregnada de compasión, de comprensión de uno hacia los demás y hacia la desdicha general» (Ugarte, 2000, 183). Y en esta medida puede apreciarse la decidida orientación ética que siempre tuvo la escritura de Monterroso.

Dice Alberto Giordano:

No hay diarista al que no lo atormenten los fantasmas de la frustración y el fracaso, que no registre el sufriente día a día de su divorcio con el mundo, como tampoco hay diarista que no pueda identificarse con el joven Gide cuando reconoce que las páginas de su diario, aunque sin demasiados méritos literarios, 'dan por supuesta una gloria, una celebridad futura que les procurará un interés' (2006, 127).

Y me parecen muy justas estas apreciaciones para pensar el género diario y cómo, en efecto, todo esto forma parte de los fragmentos de Monterroso, pero es el humor el mecanismo fundamental que libera su escritura del decidido y ensimismado acento de la frustración y el fracaso. Éxito, elogios, frustración y fracaso están mezclados en esta escritura y si Monterroso habla del reconocimiento no lo hace en un gesto de narcisismo y de autocomplacencia, gracias a la relación autocrítica que establece con el personaje que construye de sí mismo: un personaje que duda, que le tiene terror a la publicidad, a la vez que honestamente acepta y goza del elogio, lo que logra hacerlo mucho más convincente y entrañable para su lector:

Los elogios me dan miedo, y no puedo dejar de pensar que quien me elogia se engaña, no ha entendido, es ignorante, tonto, o simplemente cortés, resumen de todo eso; entonces me avergüenzo y como puedo cambio la conversación, pero

dejo que el elogio resuene internamente, largamente en mis oídos, como una música (Monterroso, 1995, 370).

Dije líneas arriba que la escritura de Monterroso estaba cargada con los acentos del humor pero también de la tristeza y la melancolía y es que tal vez todo genuino escritor amase su obra con estos dos grandes componentes de la risa y la aflicción. Puede resultar sorprendente constatar la gran cantidad de fragmentos de este diario que son francamente tristes, melancólicos o denodadamente serios e introspectivos, como el fragmento lírico en el que reconoce su incapacidad para escribir diarios de viaje:

¿Cómo registrar la emoción? ¿Cómo escribir vi una ola, ésa que fue especial entre miles; vi un árbol, vi un pájaro, vi el gesto de un hombre en la fábrica, vi determinados zapatos en los pies del niño que iba a la escuela y que me conmovieron por todos los niños que en el mundo no tienen zapatos, ni escuela, ni papá trabajando en la fábrica mientras dos poetas sudamericanos de lo más bien intencionados le dicen sus poemas en que hablan de jovencitas y niñas muertas en sus países, o desaparecidas en sus países? Todo almacenado en la emoción; no anotado en ningún cuaderno (Monterroso, 1995, 371).

Y considero necesario tener en cuenta esto por la decidida negación de Monterroso a reconocerse como un humorista o un ironista, o más aún, a su resistencia a reconocer la ironía como uno de los aciertos en su escritura. Hay fragmentos que dedica a este problema en los que confiesa su recurrencia a la ironía, pero lejos de verla como virtud la descarta como «vicio mental, virus» incluso, pero sospecho que más movido por una necesaria reacción ante la ceguera predominante entre los críticos en su constante confusión para tomar todo lo que ha escrito como divertido, chistoso y, por tanto, leve. Cuánto mejor sería recuperar la idea de la ironía como enemiga del dogmatismo, pues es esto mucho más justo para pensar la escritura monterroseana o bien, evocando a Chris Marker, decir que el humor en el diario de Monterroso puede ser «la cortesía de la desesperanza» y así podríamos empezar a librarnos de la dañina separación que ha hecho nuestra cultura moderna entre risa y seriedad.

BIBLIOGRAFÍA

- AGAMBEN, Giorgio (2004), *Infancia e historia. Destrucción de la experiencia y origen de la historia* (trad. Silvio Mattoni), Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
- CORRAL, Wilfrido H. (1996), «Las posibilidades genéricas y narrativas del fragmento, formas breves, historia literaria y campo cultural hispanoamericanos», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 44, pp. 451-487.
- GIORDANO, Alberto (2006), *Una posibilidad de vida, Escrituras íntimas*, Rosario, Beatriz Viterbo.

- LIVERANI, Elena (1995), «*La letra e*, Augusto Monterroso y su diario en búsqueda de un género», en *Refracción, Augusto Monterroso ante la crítica*, México (ed. Will A. CORRAL), UNAM-Era, pp. 160-179.
- MONTERROSO, Augusto (1995), *Tríptico (Movimiento perpetuo, La palabra mágica y La letra e)*, México, Fondo de Cultura Económica.
- (1980), *Obras completas (y otros cuentos)*, México, Joaquín Mortiz.
- OVIEDO, José Miguel (2000), «Tres observaciones sobre Monterroso», en AA.VV., *Con Augusto Monterroso. En la selva literaria*, Xalapa, Universidad Veracruzana, pp. 12-18.
- SONTAG, Susan (1996), «El artista como sufridor ejemplar», en *Contra la interpretación* (trad. Horacio Vázquez Rial), Madrid, Alfaguara, pp. 71-82.
- UGARTE, Pedro (2000), «En la selva literaria se corren muchos peligros», en AA.VV., *Con Augusto Monterroso. En la selva literaria*, Xalapa, Universidad Veracruzana, pp. 179-190.

DIARIO PERSONAL Y POÉTICAS NARRATIVAS EN RIBEYRO

RAÚL BUENO

DARTMOUTH / SAN MARCOS

En la entrada del 8 de enero de 1960 de su monumental diario *La tentación del fracaso* (1992, 1993, 1995),¹ Julio Ramón Ribeyro escribe, luego de releer al desgaire partes de sus ya considerables anotaciones: «Comencé a darme cuenta de que el diario formaba parte de mi obra y no solamente de mi vida». Y luego: «Si continúo por el mismo camino creo que mi diario, de aquí a algunos años, será probablemente la más importante de mis obras» (210). No se equivocaba, a juzgar por lo que luego vamos a argumentar. El escritor entonces tiene treinta y tres años, ha sufrido no pocas desilusiones relacionadas con su escritura de creación, y con su vida, según detalla ampliamente en lo que lleva escrito de su diario, y ha comenzado a ver en esa su escritura lateral algo más que una confesión de los avatares de su vida y su trabajo literario: una creación trascendente, una literatura de verdadera importancia. Desde un punto de vista crítico, lo que ahí tenemos es la convicción del autor de que su trabajo íntimo había venido situándose del lado de la escritura de alta intensidad estética, y que estaba consiguiendo aquello sin habérselo propuesto, a contrapelo de la escritura vigorosamente intencional y controlada que caracteriza a sus cuentos y novelas. Vamos a explicarnos:

Hay en la obra de Ribeyro, a juzgar por lo que se dice y practica en su diario, dos poéticas opuestas y cruzadas:² una, de control, que organiza discursos y es, por ello, altamente prescriptiva y tensa; y otra, de la espontaneidad, que es libre, escasamente normativa y, por ello, relajada. La primera explica, documenta y vigila la escritura propiamente narrativa de Ribeyro, aquella que se plasma en cuentos y novelas. La componen todas las secuencias del diario en las que se dice cómo deben y no deben ser sus relatos. Por ejemplo: «Debo liberarme de la

¹ Consulto y cito acá la edición de 2003.

² Siguiendo una costumbre de nuestro tiempo, entiendo que la poética, a diferencia de las concepciones y tendencias generalizantes de la estética, tiene que ver con las modulaciones y momentos estéticos al interior de una determinada tradición artística, o de una práctica creadora individual. Es en este sentido que hablo que en la obra de Ribeyro conviven dos poéticas.

vieja retórica, buscar la simplicidad, la expresión directa, combinar la cotidianidad de los temas con el interés de la anécdota, el esquematismo del estilo con el buen gusto literario» (2003, 36, 26 de junio de 1954). La segunda es mayormente implícita y emerge del diario en sí cuando nos preguntamos por su textura lingüística y sus estrategias compositivas. A esta poética no la guía la razón, sino la hondura de los sentimientos y pasiones, en especial la permanente convicción del fracaso, y una aguda visión fatalista de su vida: «A veces pienso que todo lo sufrido hasta ahora —enfermedades, dolores, decepciones amorosas, frustraciones de orden mundano o literario— es apenas un anticipo, un pudoroso avance que me ha hecho la vida, comparado con todo lo que tengo que sufrir» (240, 24 de agosto de 1961). La primera poética lo erige como un orfebre, según diría T.S. Eliot, o como un creador apolíneo, de acuerdo con la caracterología estética de Nietzsche, y lo sitúa del lado de la praxis escrituraria de su admirado Flaubert.³ La segunda, como un apasionado, o un creador dionisiaco de la dupla nietzscheana de temperamentos artísticos opuestos, pero del lado de la negatividad.

Ya podemos, entonces, enunciar la hipótesis central de este trabajo: la contención de la severa poética normativa de Ribeyro les impide a sus relatos despegar y volar con libertad y altura, les niega la posibilidad de «hacer temblar el mundo» (210, 18, 19 ó 20 de enero de 1960) que él tanto anhela. Y bien que lo supo, de ahí que algunos años después escribiera esta entrada: «En la novela no hay reglas, en la prosa caben todas las formas del lenguaje. Mi error es, inocente, ciegamente, ajustarme a un molde obsoleto, tonto, innecesario, donde toda mi ciencia y mi experiencia se echan a perder» (303, 6 de julio de 1965). La segunda hipótesis es obvia: la no contención de la poética pasional de Ribeyro le permite al diario explorar con libertad y extensión sus posibilidades expresivas y, pese a los altibajos —o precisamente con ellos—, realizarlas espléndidamente hasta llegar a ser, al decir del crítico español Rodríguez García, «una obra de perfección insólita» (2003, 34). La tercera hipótesis va de sí: estas dos poéticas contrarias no se obstaculizan, pese a convivir en un mismo espacio discursivo, sino, por el contrario, se complementan. La normativa añade una dimensión compulsiva al diario personal, haciendo que avance desde el espacio de los géneros didácticos que el teórico Beltrán Almería llama de «la rendición de cuentas» —«la biografía y autobiografía, las memorias, las confesiones, los diarios»— hacia el de los géneros patéticos «que se fundan en la creación de un personaje y su correspondiente fábula» (2007, 89). La poética pasional o patética de Ribeyro aporta valoraciones dogmáticas y estimaciones angustiosas a los textos que rige la poética normativa. Ambas interacciones pueden ser vistas en esta breve entrada: «Impresión de que cada día escribo peor. He perdido fuerza y audacia» (49, 28 de diciembre de

³ «Flaubert [dirá Ribeyro en una entrevista que le hace César Lévano en 1973] representa la conciencia crítica en permanente vigilia, el control implacable de la facilidad y la sensiblería; la disciplina, el rigor, la búsqueda desesperada de la exactitud, de la verdad y de la perfección» (cf. Ribeyro, 1998, 55).

1954). Vamos a intentar la comprobación de estas hipótesis a partir de la más evidente en el diario: la patética que acabamos de glosar.

ENTRE LA PERSISTENCIA Y EL OLVIDO: LAS TRIBULACIONES DE LA PASIÓN

Como todo diario, *La tentación del fracaso* se debe a los requerimientos de las estéticas didáctico-ensayísticas (García Berrio y Huerta Calvo, 1992; R. Franco, 2000; Beltrán Almería, 2002 y 2007). Por lo tanto, su condición normal sería la de una estética de baja intensidad. Mas, ¡oh, sorpresa!, *La tentación del fracaso* no comprende precisamente una estética llana, sino otra de ascensos, descensos y no pocas cumbres, que aproxima el discurso a los géneros que Beltrán Almería denomina patético-fabulistas, como la novela, la lírica y el drama (2007, 89). La razón hay que hallarla en dos condiciones: 1. Insistencia en el *pathos* individual hasta casi convertirlo en protagonista de su propio drama, o fábula, pues aquel que en el texto dice «yo» está obsesiva, articulada y pasionalmente expresando lo que César Vallejo llamaría «hondas caídas del alma», condición que el diario reconoce en una entrada. 2. Intensificación de evaluaciones estéticas de situaciones, personas y acciones que rodean al yo protagónico, pues en el diario no se hacen simples ni casuales presentaciones de aquellas, con apenas un parco valor referencial, sino verdaderas elaboraciones de orden poético y narrativo.⁴

Ejemplo destacado de lo primero sería este fragmento temprano que alimenta varias secuencias posteriores del diario: «Estoy inferiormente dotado para la lucha por la existencia. [...] Con una naturaleza enfermiza, yo debería moverme lo menos posible y resignarme a alcanzar prestigio en pequeñas cosas espirituales [...] sin derroche de energías» (7, 17 de agosto de 1950). Y también: «Hay algo que anda mal en mí y que me hace inepto para la felicidad. [...] Será por ello tal vez que en mis cuentos hay un tono sombrío, que precipita los desenlaces o pide prestada ayuda, a veces, a la exageración» (22, 3 de agosto de 1953). Y luego: «Me siento inútil, incomunicado, una especie de larva viviendo artificialmente bajo una campana neumática» (103, de abril de 1956). Y casi del mismo modo, al mediar el volumen:

El hombre que se sienta a las seis de la tarde ante la máquina de escribir, en esta casa, no es sino el saldo, el excremento del que, a las diez de la mañana, estubo en la oficina. [...] De este modo el que trabaja aquí es un hombre marginal, una subpersona mía, una sombra agotada, casi un pordiosero de las letras... (323, un día de septiembre de 1966).

⁴ Ribeyro admite (1998, 85) que lo propiamente ensayístico y breve de su diario —máximas, reflexiones, aforismos» (203)— lo ha transferido a otro proyecto, el volumen *Prosas apátridas* (1975), que, en efecto, está en mucho caracterizado por lo impersonal, no narrativo y breve.

Lo que se ve en estos fragmentos es una voluntad explícita de construir un personaje doliente, similar a los abatidos de Dostoievski, embargado por las penurias de la vida y por los avatares de la escritura. Un protagonista, en suma, de la cíclica desventura del mártir o del héroe trágico, que escasamente tiene tiempo para saborear los que él siente como mínimos y evanescentes frutos del éxito.

Sobresaliente muestra de las elaboraciones poético-narrativas de Ribeyro en su diario es esta lúcida entrada del 7 de mayo de 1959, que es a la vez una disquisición sobre el arte de narrar, la transcripción de un momento de vida del diarista dedicado a la contemplación diligente de su entorno y una demostración cabal del poder expresivo a que puede acceder el autor en momentos de suspensión de los auto-controles escriturarios que lo agobian:

Arte del relato: sensibilidad para percibir las significaciones de la cosas. Si yo digo: «el hombre del bar era un tipo calvo», hago una observación banal. Pero puedo también decir: «Todas las calvicies son desdichadas, pero hay calvicies que inspiran una profunda lástima. Son las calvicies obtenidas sin gloria, fruto de la rutina y no del placer, como la del hombre que bebía ayer cerveza en el Violín Gitano. Al verlo yo me decía: ¡en qué dependencia pública habrá perdido este cristiano sus cabellos!» (201).

Y también, en una entrada inmediatamente posterior a la anterior, paseando el diarista por la desocupada heredad que debe ser vendida, esta poderosa «evocación perfecta» de la circunstancia afectiva, que mi buen amigo Sergio R. Franco no ha podido o no ha querido ver entre otras entradas de la primera mitad del conjunto total:

Pronto, forasteros ingresarán a esta casa. Se pasearán por sus habitaciones vacías diciendo: «Fíjate, allí pondremos el sofá», o «Esa pared la pintaremos de rosado». Luego saldrán al jardín para mirar el césped amarillo, la gran enredadera criadora de arañas y el barro de los pasajes transitados, donde ya no quedan ni las huellas de nuestra infancia. Pero sólo cuando contemplen los cipreses sentirán un temblor, pues allí creerán respirar el perfume de una antigua felicidad (202, 1 de junio de 1959) (2000).

¿Cómo poetiza una situación similar su compañero de generación Manuel Scorza? En una primera versión del poema «La casa vacía» —que una «segunda edición» echaría luego a perder (1960)— dice: «Voy a la casa donde no viviremos, / miro los muros que no levantarán, / huelo las buganvilias que no crecerán, / y con los hijos que jamás tendremos / salgo a ver el mar donde se han hundido tantas cosas nuestras» (1957, 70). En ambos textos hay una suerte de memoria del futuro, la visión anticipada y prolija de lo que más adelante puede o no puede ser, y una inequívoca evaluación de un presente de pérdida y vacío. La secuencia de Ribeyro no tiene la andadura discursiva de la de Scorza, pues es prosa y no poesía, pero remite a la misma dimensión humana y con equivalente intensidad

poética. Ello no obstante, R. Franco siente que recién al promediar su diario Ribeyro alcanza calidad literaria:

Conforme se avanza con la lectura, el texto mejora y el personaje adquiere vivacidad. En rigor, no es sino hasta las anotaciones de 1965 cuando *La tentación del fracaso* adquiere validez estrictamente literaria, y tanto mejor marcha el texto cuanto más hacia afuera se dirige la atención del protagonista. Así, el punto máximo, hasta el segundo tomo, se halla en la velada con Leopoldo Chariarse (13 de diciembre de 1974) (2000).

Concuero con el crítico en que el largo y azaroso periplo callejero de Ribeyro con el poeta Chariarse tiene una alta calidad narrativa, pues contiene la textura neoépica de un diminuto *Ulises* nocturno. Concuero también con él cuando habla del personaje-escritor como un protagonista, aunque hallo que el sentido de la acción que le atribuye —«tanto mejor marcha el texto cuanto más hacia afuera se dirige la atención del protagonista»— disminuye no poco el dramatismo de una actuación que, a mi entender, hace del diario de Ribeyro algo prójimo de los grandes relatos del patetismo. Pero —y a esto voy— no veo la ausencia de una «evocación perfecta» que el crítico señala en los primeros quince años del diario. Abro al azar una página de esos años y me topo con esta concisa pero minuciosa y potente evocación: «Ahora las mujeres que me incitan a la licencia son escasas. [...] Pero a veces añoro mis noches de fiebre cuando, incontenible, salía a la calle para atrapar cualquier fantasma femenino» (191, 11 de noviembre de 1958). Tal vez nuestro perspicaz crítico se dejó ganar esta vez por la cándida llaneza de expresiones autodescalificadoras, lapidarias y meramente enunciativas, del tipo: «Eres pedestre, vacío apagado, sin originalidad» (12), o «he analizado detenidamente todos los matices de la depresión que en estos momentos me domina» (33), o «mi novela perece por inanición» (68), o «caído en uno de esos estados de tristeza fundamental» (143) y aun «[c]lomo siempre, el sentimiento de culpa y de frustración» (196). Mas a un lector como el que esto escribe, esos enunciados no le hacen sino relajar la tensión dramática para lanzarlo luego a cimas existenciales tales como las que provoca este brevísimo aforismo, síntesis de afanes y suma de verdad: «El bienestar es mudo y la angustia locuaz» (2003, 259), pariente cercano de este otro que concede en una entrevista: «Donde irrumpe la felicidad empieza el silencio» (1998, 108).

El 3 de junio de 1950 el escritor produce una entrada de excepcional valor premonitorio. Ribeyro tiene escasamente veintiún años, pero ya ha vislumbrado con pasmosa precisión el resto de su vida: por momentos tendrá dinero, y no poco, pero lo gastará irresponsablemente; tendrá éxitos, pero nunca los sentirá suficientes, ni apreciará el sentido de su promesa; tendrá amores, pero los echará a perder gracias a una pasmosa falta de voluntad; viajará mucho, mas no por el deseo de conocer sino por la pulsión de abandonar lo ya hallado y lamentar después la decisión. Dice la entrada: «¿Por qué estaré hoy tan decepcionado? Sin

dinero, sin éxitos, sin amores, mis días van cayendo como las hojas secas de un árbol. Rodeado de oscuridad, de cenizas. Hoy me siento incapaz de todo. Una pereza moral irresistible. Sólo ansío viajar» (6). Casi veinte años después, en otro ilustre ingreso a su diario, el escritor repite con otras palabras la secuencia de aspectos deceptivos de su personalidad, como inconstancias, faltas, olvidos, desadaptación y la consabida visión patética de sí mismo y de su trabajo:

Relectura de mis «diarios íntimos» que hoy me llegaron de Lima. [...] Lo que más me ha sorprendido en estos diarios es la cantidad de cosas que uno olvida (hay iniciales e incluso nombres que ahora no me dicen nada), la fugacidad de los sentimientos (desvelos y quejas por pasiones ya extinguidas) y la persistencia de los rasgos caracterológicos, de mis rasgos (desorden, improvisación, despilfarro, incapacidad de integración, etc.). Literariamente no tienen tal vez otro interés que el haber sido escritos por un escritor (353, París, 22 de julio de 1969).

Persistencia y olvido, he aquí los puntales de la poética pasional de este diario: la persistencia caracteriza al sujeto protagonista, le guarda su identidad, define y sostiene su hacer –y no hacer–, lo hace paciente inveterado de calamidades; el olvido le permite al relato fluir sobre sus propias huellas, incidir en los mismos o similares escenarios, circunstancias y personajes, sin cabal conciencia de la repetición y el abuso.⁵ Ambos, persistencia y olvido, hacen que el diario fluya lineal y paralelamente a una vida, la del diarista, y que narrativamente vaya cerrando el círculo, o los círculos, como un perro que en su desplazamiento va también mordiéndose la cola.

LAS FÓRMULAS DEL DESENCANTO

Siguiendo lo ofrecido, esta sección está dedicada a la poética normativa de Ribeyro. Una poética que vale para la escritura intencionalmente literaria del autor, de modo prioritario sus cuentos y novelas, pero que tiene ciertas incidencias en el diario en sí, según veremos con detalle en la secuencia final de este trabajo.

En una de las entradas tempranas, del 24 de febrero de 1951, el joven Ribeyro elogia por «primera vez» algo suyo, el cuento «La encrucijada», pero de inmediato pasa a recriminar su situación y su trabajo:

Quisiera saber más, escribir algo importante, pero he perdido mucho tiempo. Otros condiscípulos tienen ya su diploma de bachiller en Letras o Filosofía... yo, yo, yo

⁵ En su «Introducción» a *Las respuestas del mudo*, Jorge Coaguila remarca que «en varias entrevistas Ribeyro dice las mismas cosas con algunas ligeras variantes» (Ribeyro, 1998, 15), lo cual lleva a pensar que a las distintas entrevistas concedidas por Ribeyro también las caracterizan los principios de persistencia y olvido.

estoy aquí frente a este cuaderno luchando contra el estilo, contra el pensamiento, contra la belleza, sin poder hacer nada, vencido... (10).

Poco después, en una entrada que ya hemos visitado en este trabajo, del 26 de junio de 1954, el autor se declara otra vez insatisfecho con su escritura y clama: «La última relectura que he hecho de mis cuentos ha sido un poco desalentadora. Yo quisiera que mi primer libro fuera invulnerable y no una de tantas y anodinas publicaciones. Para ello tengo que trabajar con ahínco» (36). Y es ahí precisamente donde establece su primera tabla de dogmas que aseguren la calidad de su trabajo: liberarse «de la vieja retórica, buscar la simplicidad, la expresión directa», etc., que ya hemos comentado en la parte introductoria de este ensayo. En estas dos citas salta a la vista el descontento del novel autor por lo que ya tiene hecho como literatura y lo que está en proceso de plasmación («luchando contra el estilo»). Se trata de un sentimiento angustioso, casi agónico («vencido»), desalentador. Ese sentimiento será una constante formidable de toda la escritura posterior de Ribeyro y una presencia ostensible a todo lo largo de su diario, sin importar que con cierta frecuencia se conceda alguna moderada —precaria siempre— satisfacción por cierto logro. El hecho a destacarse aquí, a estas alturas, es la conexión entre el descontento y la normatividad (entre el descontento y «la promesa», diríamos parafraseando al celebrado Pedro Henríquez Ureña), o más bien entre el contento que lleva al descontento que lleva a la normatividad, pues al final de la secuencia el autor se plantea una poética ajustadamente preceptiva que a sus ojos se ofrece como antídoto a la desilusión. Veamos:

Está escribiendo un libro de cuentos, tiene ya seis cuentos listos y emprende la escritura del séptimo. Pero sobreviene la caída y el escritor sentencia una norma a la que intentará ser fiel el resto de su vida: «No se puede escribir en serie» (42, 20 de noviembre de 1954). Algún tiempo después invierte un poco el orden de los factores, el descontento primero, la relativa satisfacción luego y la normativa final:

Cada vez tengo más dudas acerca del éxito que pueda tener en Lima mi volumen de cuentos. Creo que hay tres o cuatro que están verdaderamente logrados. Los demás me inspiran desconfianza.// Si un mérito tiene mi libro es el de mantener la unidad del conjunto. [...] Mi segunda preocupación ha sido la de la exactitud psicológica. En realidad, los hechos me interesan poco en sí. Me interesa más *la presión de los hechos sobre las personas*. Podrían definirse mis cuentos —con algunas excepciones— como «la historia psicológica de una decisión humana» (47, 21 de diciembre de 1954).⁶

⁶ Las secuencias en cursiva, en esta y otras citas del diario de Ribeyro, como en las de otros autores, corresponden siempre a mis énfasis.

El precepto no consiste propiamente de una genérica llamada a mantener la unidad estilística del conjunto de cuentos, sino de la necesidad de instalar un mismo resorte psicológico —la situación ejerciendo presión sobre los personajes— como generador de los desenlaces de sus relatos. Por otro lado, en 1957 Ribeyro advierte una desviación de su estilo hacia un lenguaje llamativo, ciertamente poético, que distrae la atención debida a la materia narrada. De inmediato sugiere la norma correctiva, que va del lado del lenguaje sencillo, nada rebuscado. Dice: «Cuando debo narrar un hecho con frases banales renuncio a la narración del hecho por escribir una frase redonda que lo resume. La diferencia: el hecho narrado con frases banales es un cuento. La frase redonda es una frase» (151, 3 de agosto de 1957). Pero no atiende la sugerencia, de ahí que un mes después haga este ingreso de tono deceptivo: «Ayer y hoy varias tentativas por escribir. Interrumpí tres relatos a las pocas líneas. Impedimento de siempre: dificultad de abordar el tema con una actitud tal que me permita un *estilo denso, rico* en materia verbal» (161, 9 de septiembre de 1957). Mas la promesa de solución le viene luego con la norma de sencillez tomada de Chejov. Escribe:

La lectura de Chejov, de sus deliciosos cuentos, ha despertado en mí una vieja veta creadora que creía agotada: la del *relato lineal, vivo, vívido sobre todo, rico en diálogo, exento de frases y análisis*. [...] Lo que en estos últimos meses me ha paralizado es mi obsesión de escribir cuentos de antología (163, 29 de septiembre de 1957).

Esa poética de la austeridad la reafirmará ocho años después, cuando escribe: «En mi novela sobre Atusparia debe quedar *excluida* por principio toda reflexión, toda descripción de ambiente, todo análisis de sentimientos, toda acotación del autor» (311, 1965). Esta poética narrativa, de aparente llaneza, de lenguaje que transparenta para dejar lucir la materia narrativa en sí, es la que gobernará el resto de la escritura de ficción de Ribeyro. Ello pese a que el autor llega a ser consciente de las limitaciones que dicha poética le impone a su escritura: «Comprendo ahora con mayor claridad [escribe casi al final del volumen] que lo que le resta audiencia y repercusión a mi obra literaria es su carácter antiépico, cuando el grueso de los lectores de narrativa anhelan la epopeya» (482, 13 de enero de 1976).

Al margen de sus tribulaciones de autor, Julio Ramón Ribeyro se erige como el más importante cuentista del Perú y uno de los más destacados de las letras hispánicas del siglo XX. Estamos ahora en condiciones de decir que llega a ese lugar por una vía opuesta a las de otros narradores de su tiempo: por *reducción* de su instrumento expresivo a elementos esenciales y poco conspicuos, esto es, por transparentar, como ya dije, la expresión hasta volverla meramente instrumental y casi notarial, poéticamente inocua, dejando que las acciones y sus situaciones se muestren en su llana y sorpresiva realidad. Él fue no solo consciente de esta condición propia de su escritura, sino que la buscó y cultivó afanosamen-

te, según hemos visto en el recuento que ya hemos avanzado. De esa manera, lo que interesa en su narración es el acontecer —hechos, sujetos, circunstancias— y no la manera de contarlo. Así, en lugar de ennoblecer su lengua expresiva con formulaciones cargadas de recursos poéticos y, por ende, de sugerencias y connotaciones, como en las famosas hipálages de Borges («Le cruzaba la cara una cicatriz *rencorosa*») o en las metáforas genitivas de García Márquez («el resplandor *de aluminio* del amanecer»), en lugar de enriquecer y complicar la enunciación de su relato con malabares enunciativos tales como los súbitos cambios de puntos de vista y perspectivas propios del estilo indirecto libre de Vargas Llosa («Y, ahora, *le* dispiaceva, pero *era* la hora del pranzo y *tenía* que cerrar»), o la aparente prescindencia de narrador en *Boquitas pintadas* de Puig, Ribeyro confía la estrategia de su narrar y el poder seductor de sus relatos a la *índole* de la materia narrada, a la presión de los hechos sobre sus personajes, como él dijo, y a los resortes psicológicos que hacen saltar las decisiones que estos toman. De tal manera, los lectores podemos experimentar en los relatos de Ribeyro la presencia de un narrador desafectado, emocionalmente distante incluso en los pocos casos en que este relata en primera persona, inmune a las pasiones de sus personajes y a la carga moral que las situaciones ejercen sobre ellos. He ahí una de las posibles explicaciones del austero realismo que se atribuye a la escritura de ficción de Ribeyro. Y eso vale incluso para su literatura «fantástica», pues, según colige José M. Martínez, Ribeyro aprovecha las discontinuidades del mundo realista para deslizar ahí la «dimensión de lo insólito» (2008, 256).

Triunfa Ribeyro, a despecho de su escritura escueta y funcional. Triunfa especialmente a partir de los años posteriores a su fallecimiento, en que sus obras ganan decididamente la atención del lector y la academia internacionales. Lo hace con una poética restrictiva que casi buscaba lo imposible: algo así como un estilo no-estilo, inconspicuo, transparente y efectivo, que da cuerpo a un narrador imparable, neutro, que sin embargo es capaz de manifestar un relato cautivante, realista y representativo de una sensibilidad algo estoica y gris. Triunfa Ribeyro, pero él no está satisfecho, o nunca sostenidamente satisfecho. El diario es testimonio constante de esta insatisfacción. En una turbadora entrada de septiembre de 1964 dirá: «¿Cuándo escribiré un gran libro? Antes decía: a los 30 años. Ahora pienso que tal vez mi salvación está en la década de los cuarenta. Si en ella no me realizo como escritor [...], creo sinceramente que me pegaré un tiro» (284). En otra, poco antes: «Mi novela [se refiere a *Los geniecillos dominicales*, finalmente publicada en 1965] me parece un ladrillo, algo absolutamente indigesto. Más aún, un acto de agresión contra los lectores» (283). Y luego: «Debía en suma eliminarla toda» (284).

Veámoslo de esta manera: la contención de sus relatos, debida a una vigilante poética expuesta con amplitud en el diario, no se condice con la pasión negativa desarrollada sin contenciones en ese mismo diario. Aquí vemos desenvolverse la

vida y miserias del protagonista, sus angustias, sus pacientes reconocimientos y su modesta estimación de lo que hace. En un momento de bienaventuranza escribe: «He tomado conciencia [...] de que mi pequeña obra no es del todo despreciable, de que hay tres o cuatro cosas que pueden salvarse y que justifican todos mis esfuerzos» (24, 26 de agosto de 1953). Justamente esa pasión embutida en el diario —esto es, esa falta de ataduras prescriptivas, esos altibajos extremos que van de la agonía al éxtasis y viceversa, esa invitación al confesionalismo sin pudores— es la que desata el genio poético de Ribeyro y lo eleva a la altura de los grandes creadores. Tal es el tema que nos proponemos documentar en el siguiente punto.

LA ESTÉTICA PASIONAL DE LOS DIARIOS

El diario, decíamos, es el texto que Ribeyro escribe con soltura, sin autoconciencia extrema, con honestidad. Pero también con un estilo intenso y repleto de profundas sugerencias, como lo demuestra esta sumamente expresiva secuencia:

Esta chica no está instalada en el café. Está «instalada» en su hombre. Física, moralmente no vive sino del cuerpo de su amigo, el menor gesto de él desencadena en ella multitud de reacciones, basta que él cambie de posición para que todo el cuerpo de la muchacha se oriente de acuerdo con ese cambio. A esto se llama, más que amor, enamoramiento. Está en la época en que uno mata o se suicida por pasión. Pasará (308, 31 de diciembre de 1965).

¿Una muchacha en el café, y sin embargo *fuera* del ámbito del café, dijo? ¿Instalada totalmente *en el cuerpo de su hombre*, dijo? ¿Y todo ello por *pasión*? Ahora pregunto, en un nivel ya crítico, ¿Qué le hace decir a Ribeyro que esa infatuación causa hondo pesar —uno es capaz de suicidarse— y que, ello no obstante, suele pasar? La respuesta no se deja esperar: la experiencia del diarista, su descarnado conocimiento de esa precisa pasión y sus laceraciones, y el entendimiento de que, sin importar cuán intensamente sea vivida, esa efusión agónica pasa. El lector atento del diario de Ribeyro sabe que la gran pasión amorosa del autor es C. Ella es el amor encontrado y perdido, perseguido y recuperado, compulsivo y cíclico, añorado siempre. Mas los años pasan y la separación se solidifica. Ella se instala y casa en los EE.UU. y reaparece en Lima muchos años después, en una de las charlas públicas de Ribeyro, viuda y algo envejecida. El encuentro no conduce a nada, sino a un vago y penoso desencanto: «Noche extraña, más bien decepcionante, en la cual dos espectros se reivindicaron de un antiguo desfallecimiento que los había marcado, más por terquedad que por verdadero deseo»

(402, 7 de enero de 1974). La entrada culmina con una fría moraleja en el sentido de no volver a los amores de la juventud, «ni a la ciudad donde fuimos felices.»

El patetismo registrado en los diarios habla de una personalidad oscilante, depresiva, la del autor, que nunca puede hallar un nivel estable de aceptación y complacencia en su obra narrativa, y que, por ello, se ve forzada a extremar los niveles de calidad de una escritura que, a mayor dificultad en la obtención de la complacencia, genera a la larga más insatisfacción y más reglas. En otras palabras: la poética pasional impulsa la estrictez de la poética normativa, la que luego revierte en la poética pasional con mayores razones de insatisfacción y agonía, y etc. Desde esta perspectiva, ¿qué tipo de diario personal es, finalmente, *La tentación del fracaso*? Como todo diario, se dijo, pertenece a los géneros didáctico-ensayísticos, es decir a aquellos que sólo parcialmente contemplan o asumen una intención estética, pues su *telos* se orienta hacia lo ideológico (cf. R. Franco, 2000). En otras palabras, pertenece por origen a una estética de baja intensidad. Más acá hemos visto en este diario no solo las alternativas de la pasión, sino, y ello es importante, el ingreso de una depurada voluntad estetizante, que hace que los avatares de la vida y la escritura sean, en sí, asuntos de asombro y vivencias memorables dignas de impactar en nuestras propias vidas. A partir del impulso teórico de Beltrán Almería (2004), que nos hace poner el énfasis en la dimensión estética de la escritura literaria, podemos ver que el diario personal de Ribeyro va mucho más allá que la relativamente pobre finalidad práctica de dar cuenta de los trabajos y los días del sujeto, va hacia las cifras de lo trascendente, humana y estéticamente hablando. Así, podemos decir que el trabajo diarista de Ribeyro se aproxima ostensiblemente a las estéticas serias.

Sin embargo, no podemos decir que el diario de Ribeyro esté exento de la pulsión normativa sobre sí mismo y el género que lo comprende. Bien al inicio del mismo el autor aprovecha para hacer un catálogo de las condiciones de existencia de los diarios. Dice:

Todo diario íntimo surge de un agudo sentimiento de culpa. [Y luego:] Todo diario íntimo es también un prodigio de hipocresía. [...] Por lo general se analiza el sentimiento pero se silencia la causa. [Y después:] Todo diario íntimo nace de un profundo sentimiento de soledad. [Y de inmediato:] Todo diario íntimo es un síntoma de debilidad de carácter [es] el derivativo de una serie de frustraciones, que por el solo hecho de ser registradas parecen adquirir un signo positivo. [Además:] En todo diario íntimo hay un problema capital planteado que jamás se resuelve. [Finalmente:] Todo diario íntimo se escribe desde la perspectiva temporal de la muerte (29s, 29 de enero de 1954).

¿Ha visto el lector cómo los elementos centrales de cada sentencia son siempre *pasiones*? Veamos: agudo sentimiento de culpa, hipocresía, profundo sentimiento de soledad, frustraciones y perspectiva de la muerte. Desde la juventud sabía que su diario era el espacio para sus ahogos y desahogos, el lugar de lamentación y

alborozo, de constreñimiento y libertad, de auto-descalificación y consuelo. Era y es el ambiente para una personalidad única, sacudida frecuentemente por los ciclos de la depresión y la escritura redentora. «No quiero continuar este diario [escribe el 20 de mayo de 1951]. Gregorio Marañón me ha abierto los ojos a una realidad presentida: «Todo diario es un lento suicidio» (13). Y diez años después, la contrapartida: «Mi consabida angustia dominical. Escribo para exorcizarla» (226, 5 de marzo de 1961).

Creo que una metáfora con ciertas pretensiones evaluativas puede, a estas alturas, dar una idea cabal de la índole especial del diario de Ribeyro: es una hermosa danza sutil, pero compleja y a menudo tempestuosa, de dos poéticas contrarias que, sin embargo, no se obstaculizan, sino que se retroalimentan. Esa es la grandeza de nuestro autor en *La tentación del fracaso*. Un fracaso que, en el proceso de considerarlo hondamente, origina el éxito. El mayor éxito, a mi modo de ver, de la obra del peruano.

BIBLIOGRAFÍA

- BELTRÁN ALMERÍA, Luis (2002), «Confesión y memorias», en *La imaginación literaria. La seriedad y la risa en la literatura occidental*, Barcelona, Montesinos, pp. 165-169.
- (2004), *Estética y literatura*, Madrid, Mare Nostrum.
- (2007), «Las fronteras de la historia literaria», *¿Qué es la historia literaria?*, Madrid, Mare Nostrum, pp. 88-90.
- COAGUILA, Jorge (1998), «Introducción», en *Las respuestas del mundo* (J. R. Ribeyro, 1998).
- FRANCO, Sergio R. (2000), «Primer acercamiento a *La tentación del fracaso* de Julio Ramón Ribeyro», *Especulo. Revista de Estudios Literarios* (edición electrónica en <http://www.ucm.es/info/especulo/numero15/ribeyro.html>).
- GARCÍA BERRIO, Antonio, y J. HUERTA CALVO (1992), *Los géneros literarios. Sistemas e historia*. Madrid, Cátedra.
- MARTÍNEZ, José M. (2008), «Los cuentos fantásticos de Julio Ramón Ribeyro: taxonomías y recepción», *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 67, pp. 255-272.
- RIBEYRO, Julio Ramón (1975), *Prosas apátridas*, Barcelona, Tusquets Editor. *Prosas apátridas (completas)*, Barcelona, Seix Barral, 2006.
- (1998), *Las respuestas del mudo. (Entrevistas)* (selección, prólogo y notas de Jorge Coaguila), Lima, Jaime Campodónico Editores.
- (2003), *La tentación del fracaso* (prólogos de Ramón Chao y Santiago Gamboa), Barcelona, Seix Barral.

RODRÍGUEZ GARCÍA, J. L. (2003), «Esplendor y fragilidad del arte», *Riff Raff 022*, 2.^a época, primavera de 2003, pp. 29-34 (edición electrónica en <http://riff-raff.unizar.es/esplendor.html>).

SCORZA, Manuel (1957), «Nueva imagen de mi antigua pena», en *Poesía amorosa moderna del Perú* (ed. C. OQUENDO DE AMAT et al.), Lima, Patronato del Libro Peruano. Segundo Festival. Este conjunto de poemas se modificó notablemente y, bajo el título de *Los adioses*, se publicó en Lima, en 1960 (segunda edición), bajo el sello Colección El Centauro de los Festivales del Libro.

UN DIARIO HETERODOXO:
EX CAPTIVITATE SALUS, DE CARL SCHMITT

FERNANDO ROMO FEITO

UNIVERSIDAD DE VIGO

Carl Schmitt pasará a la historia como jurista, es como siempre se definió a sí mismo. En efecto, no escribe sobre cuestiones especulativas, aunque los problemas jurídicos o políticos, en sus manos, revelan siempre su alcance filosófico; así sobre todo en *Der Nomos der Erde*. Como sea, su producción no encaja en lo que entendemos por literatura. Y sin embargo, en el caso de *Ex captivitate salus*, estamos, no cabe duda, ante un texto literario, o si se prefiere, y para decirlo con Gadamer (1984), *eminente*. Hasta ahora ha servido de cantera de citas para redondear la biografía de Schmitt, pero vale la pena examinarlo en tanto que literatura. Por qué y cómo esto sea así es lo que vamos a ver.

El título, con subtítulo «Experiencias de los años 1945-1947», revela claramente la situación de escritura, que corresponde al encarcelamiento de Schmitt por orden del mando americano, primero a partir de septiembre de 1945, durante más de un año, y luego, ya en Nüremberg, entre marzo y abril de 1947 (Quaritsch, 2000). Es fácil que con el latín del título el autor haya querido evocar por antífrasis, él, decidido antisemita (Zarka, 2007), el episodio veterotestamentario de la cautividad judía en Babilonia.

El primer problema que plantea el pretendido diario es la cuestión del género. La edición española¹ antepone un prólogo que falta en las demás, y que contiene noticias del mayor interés. Allí se dice: «Ruego al lector que lea este libro como si fuera una serie de cartas a él personalmente dirigidas» (11). Y un poco más adelante: «Quisiera que se lea este libro como una información bien pensada de

¹ Lleva el título que conocemos, y añade: Santiago de Compostela, Porto y Cía, 1960. La original es de Colonia: Greven Verlag, Köln, 1950. He podido ver la italiana, supervisada por el llorado Franco Volpi, en Milán, Adelphi, 1987, bien anotada y con un ensayo de interés, de Francesco Mercadante. La edición española tiene un cierto carácter vinculante porque está traducida por la hija del autor, Anima Schmitt de Otero, cuyo segundo apellido no deja lugar a dudas; se publica en vida del autor; y además el prólogo sólo aparece en ella. De todos modos, sería necesaria una reedición española, que se beneficiase de la traducción de Anima Schmitt, pero revisase el texto y lo anotase, como hace la italiana. Todas las referencias, salvo indicación en contrario, se hacen a la edición española, que conozco gracias a la generosa amabilidad de Arturo Leyte.

acontecimientos auténticos, nacidos de una situación nueva. Un importante crítico lo llamó el moderno libro *De consolatione*» (12). Aunque también se refiere a las cartas que lo componen con el término «ensayos». Y cita, para rechazarlos como modelos, *Miei prigionii*, de Silvio Pellico; *Mes prisons*, de Verlaine; y la famosa *Balada de la mazmorra de Reading*, de Oscar Wilde. Aunque también hay referencias, aprobatorias, al *Journal intime* de Constant, y al diario de Ernst Jünger (el pasaje sobre las radiaciones de 89-90). ¿Qué quiere decir todo esto? Realmente, ante lo que excede a los tres tradicionales «archigéneros», épica, lírica, dramática, nos encontramos en la perplejidad. Hay un deslizarse entre el ensayo, la carta, los escritos autobiográficos, los diarios propiamente dichos... Quisiera hacerme eco de la posibilidad de considerar en la literatura algo así como el autorretrato,² del que tantos ejemplos memorables tenemos: Durero, Rembrandt, Velázquez... Autorretratos desde luego no patéticos, que responden, tal vez, como los diarios, al deseo de salvarse y explicarse. Desde luego, en *Ex captivitate salus* hay un autorretrato de Schmitt, que busca saludar a amigos, discípulos fieles, y, por fin, a su hija Anima y su ahijado Carl Alexander. ¿Es esto salvarse y explicarse? En parte sí. Sólo en parte, porque es constante en Schmitt el rechazo del confesionalismo romántico. Cuando recordó a Silvio Pellico, Verlaine y Wilde, afirmó taxativamente: «No se trata aquí de romántica o heroica literatura de prisión, ni de quejas o inundaciones retóricas» (11). De lo que se hace eco a propósito de Benjamin Constant, que le resulta simpático, más que los otros dos diaristas, Rousseau y Strindberg, aunque para concluir: «Pero tampoco su ejemplo podría incitarme a confesiones literarias. Quien quiera confesarse, vaya y muéstrese al sacerdote» (81). Y es que:

El progreso de la técnica moderna es sobre todo, al mismo tiempo, un progreso en la eliminación del subjetivismo romántico, un progreso en la captación del individuo humano, y en la criminalización y automatización de masas [...] Si la víctima de semejante maquinaria habla en un libro de tal tema, entonces tiene menor importancia decir lo que *siente*; lo importante es decir lo que piensa dentro de la coacción de semejante situación. Toda la dignidad del hombre se concentra en su pensamiento (11-12).

Hay, pues, una diferencia fundamental respecto a la anotación puntillista de sentimientos, impresiones y ocurrencias del momento propia del diario romántico, constituida, de un lado, por la conciencia de que la época propicia a tales expansiones del yo es ida y enterrada; de otro, por la voluntad de pensar como única actitud que responde a la altura de la situación.

Sin embargo, las partes de que se compone *Ex captivitate salus* están fechadas, como en los auténticos diarios, y como en ellos hay una recurrencia de motivos temáticos e imágenes sobre los que se vuelve una y otra vez. La datación no es

² Para ser justos, la idea, surgida en el coloquio subsiguiente a mi intervención, es de Luis Beltrán.

día a día, como es habitual, sino que resulta imprecisa y va por estaciones del año o por meses: verano 1945, invierno 1945-1946, agosto 1946, verano 1946, otoño 1946, abril 1947, 11 de julio de 1948 (que es la excepción). Para lo que hay una justificación pragmática. Cuenta Schmitt que se ve bajo la prohibición estricta de escribir, pero que un médico americano, «por compasión», facilita a él y a otros reclusos la posibilidad de tomar notas y hasta de burlar el control de las autoridades, sacando del campo de internamiento cartas y notas. «Su cultura y humanidad salvaron el honor de Norteamérica» (10-11). La imposibilidad de datación día a día no responde, pues, a la intención autorial. De ahí que concluyamos reiterando que se trata de un diario heterodoxo, de un diario «del pensamiento», pero que como en los auténticos diarios, no renuncia a salvar, junto con el pensamiento, única forma de mantener la propia dignidad en una situación coactiva, el ritmo temporal de elaboración de ese pensamiento. Lo que no quita para que podamos reconocer un auténtico autorretrato de Schmitt en *Ex captivitate salus*, un autorretrato que, dado lo anterior, procede por acumulación y superposición de pinceladas.

Conviene echar una ojeada sobre la secuencia en que aparecen los contenidos de la obra:

— El «Diálogo con un famoso pedagogo», Edward Spranger, que le formuló la pregunta *Tu quis es?* inicial, a la que responde Schmitt cuestionándose la autoridad con que preguntaba aquel, y con la fórmula, que repetirá, de «el caso desagradable, poco glorioso, y, sin embargo, auténtico de un *Epimetheus cristiano*» (subrayado del autor).

— La respuesta a la pregunta de Karl Mannheim sobre si lo hecho en la ciencia alemana entre 1933 y 1945 tenía alguna validez: aquí caracteriza la posición de Alemania, la facilidad de los alemanes para obedecer externamente pero refugiarse en su interioridad, y reclama comprensión; es esta vez Benito Cereno, el héroe de Melville, la figura de que se reviste.

— «Historiografía *in nuce*: Alexis de Tocqueville», refutación de la conocida sentencia de que la historia la escriben los vencedores, y caracterización del presente rumbo a una centralización y democratización con América y Rusia como centro; la figura de Tocqueville, un vencido, prueba que son estos los que realmente saben ver.

— «Dos tumbas en Berlín», donde recuerda cómo llegó a Berlín, y además las tumbas de Kleist y Däubler, poeta amigo suyo este último, para examinar el valor y sentido del suicidio del primero, la muerte pagana del segundo, y finalmente, la de otro poeta, este católico, su también amigo Konrad Weiss. De este tomó prestada la expresión «Epimeteo cristiano» con que gusta designarse, y lo cita para revelar a su hija Anima el arcano de su destino.

— «*Ex captivitate salus*», sobre la relación del derecho con la guerra, y, en particular con la guerra civil; sobre la guerra justa; en recuerdo de aquellos juristas cuya obra le acompaña siempre; y, por fin, sobre su propia posición como jurista al que toca asistir al desmoronamiento de la forma de derecho en que creía, verse reducido al silencio, y que recuerda desde la celda a amigos, discípulos, ahijado e hija.

— «Sabiduría de la celda», donde en busca de una definición de su situación, ha de enfrentarse con su propia desnudez, tan distinta de la paradisíaca propia de cualquier paraíso futuro, al que nunca tendrán acceso los vencidos. En la celda acechan la soledad y el autoengaño, que puede alcanzar hasta la identificación errónea de quién es su enemigo. Pero hay lugar para el recogimiento en sí y la esperanza.

— Hay todavía el *Gesang des Sechzigjährigen*, «Canto del sesentón» (Schmitt había nacido en 1888 y está fechado el 11 de julio de 1948), traducido algo libremente al español por Eugenio D'Ors como «Cántico de un viejo alemán», cuyo final, tras repasar la experiencia del terror, elocuentemente dice: «Hijo de esta iniciación, no temas / está atento y padece».

Difícilmente un repaso como el anterior da una idea cabal del libro. Una serie de paralelismos y ecos subraya la continuidad de la reflexión. Por ejemplo, los dos primeros tramos surgen como respuestas a dos cuestiones formuladas por quienes, desde la libertad, le cuestionan, a él y a su obra, ¿invalidada por haberse desarrollado en pleno nacionalsocialismo? Las demás parten de sí mismo: la tercera, de las lecturas de su adolescencia; la cuarta, de su vivir en Berlín; la quinta, de su profesión de jurista; la última de la situación de reclusión. La imagen de «las líneas de nuestra vida» (57) enlaza el final de la tercera con el comienzo de la cuarta (59). Y las preguntas iniciales, que reaparecen, enlazan última y penúltima: aquella quiere distinguir entre preguntas que son trampas de procedimiento —en Nüremberg le están interrogando—³ y las existenciales, que le ponen en cuestión; la última parte puede leerse como respuesta a estas, y de paso, a la de Spranger con que se inició el texto.

Ser preguntado y responder, esa es la clave; pero hay preguntas y preguntas y el interrogador puede no querer saber en realidad, sino dar por supuesta la condena. Lo que conduce a la cuestión de a quién responder y para quién callar. Schmitt se dirigió en vano a Spranger y le gustaría ser escuchado por Mannheim; pero se dirige, fuera ya de la coyuntura concreta, en primer lugar a Anima, luego a su ahijado, por fin a amigos y discípulos, y ante todo, a sí mismo. Si bien se

³ Aunque *Ex captivitate salus* se sostiene por sí mismo, por así decir, conviene leerlo sobre el fondo de los interrogatorios que sufre en Nüremberg, editados por Helmut Quarisch (2000). He visto la edición italiana, que incluye el texto de los pareceres redactados por Schmitt en respuesta a las preguntas de M. W. Kempner, su interrogador.

mira, todo el libro es un intento de hacer frente a la cuestión inicial *tu quis es?*, la pregunta existencial, y a ella responde *Sabiduría de la celda*: sólo es mi enemigo quien puede «ponerme en trance conmigo mismo [...] ¿Y quién puede realmente ponerme en trance? Solamente yo mismo. O mi hermano. Efectivamente. El otro es mi hermano, y mi hermano es mi enemigo» (94). Así, la dialéctica entre Caín y Abel es el origen de la historia: «Este aspecto tiene la madre de todas las cosas. Esta es la tensión dialéctica que tiene en movimiento la Historia universal, y la Historia universal aún no terminó» (94). Y todavía: «Te pones en cierta categoría por lo que reconoces como enemistad. Es fatal el caso de los destructores que se justifican con el argumento de que hay que aniquilar a los destructores» (95). Donde ciertamente alude a los aliados, pero, ¿quién se libraría? Es fácil reconocer aquí el pensamiento central de *El concepto de lo político*, pero lo que allí se desarrollaba discursivamente de modo teórico, aquí alcanza la tensión de lo vivido. Habrá quedado claro que, razonando así, toda guerra es guerra civil, al menos toda guerra europea, que es la que Schmitt toma en consideración; y que la política, invirtiendo a Clausewitz, viene a ser la continuación de la guerra por otros medios. Ahora bien, la guerra civil es la gran obsesión de *Ex captivitate salus*, en cuyo texto se menciona no menos de 13 veces.⁴ Y en la guerra civil, en que un bando esgrime el derecho natural y el otro el positivo, la diferencia entre enemigo y criminal queda cancelada, lo que autoriza a tratar al vencido justo como le están tratando a él,⁵ como criminal, con el que todo está permitido. Es lo que ocurre en la llamada guerra justa, concepto que ha venido a arruinar el *jus publicum europaeum*, tan estudiado por él, otro de los motivos temáticos recurrentes en *Ex captivitate salus*, y que no en vano figura en su arranque. Refiriéndose a su detención, en la que ni se le probó nada ni se le acusó formalmente de nada: «Este encuentro concreto con las consecuencias de la teoría de la guerra justa, tenía que impresionar más profundamente a un conocedor y cultivador de la ciencia jurídica en general y del Derecho Internacional en particular» (10).

Así, la respuesta a la pregunta fundacional no tiene que ver con la actual obsesión identitaria. Pero tampoco, sin más, con el derecho como profesión. Si se recuerda que la polaridad amigo/enemigo rige el concepto de lo político, y que es cosa de enemistad vivida existencialmente, se comprenderá la paradoja de Schmitt, expuesto a ser tratado como enemigo cuando él no se ve más que como científico.⁶ El aspecto jurídico se ve, pues, sometido a la puesta en cuestión exis-

⁴ En las páginas 16, 18, 30/31, 47, 60, 67, 69, 70, 72, 74, 76, 77 de un libro de menos de noventa en la edición española.

⁵ Resulta claro que Schmitt, como en otras ocasiones, se está defendiendo, esto es, atacando a quienes le han detenido en calidad de simple testigo.

⁶ Conviene recordar aquí a Karl Jaspers (1998). No hace falta decir que, si bien Schmitt era jurídicamente inocente, se puede plantear a su respecto la parte alícuota de responsabilidad política y moral en

tencial, y a ella responde una nueva reflexión jurídica, en la parte quinta. Y no sólo. A la pregunta «*tu quis es?*» la narración autobiográfica parece ser la respuesta natural. Pero, ¿de verdad es así? ¿no resulta aquí imposible el tránsito del sujeto al predicado (la expresión es de A. Leyte)? ¿en qué responden a la tal cuestión los retazos de historia personal que la memoria haya conseguido rescatar y moldear? Rechazada la autobiografía como síntoma de vanidad (92), Schmitt recurre al símbolo: él es un Epimeteo cristiano, él es Benito Cereno. El primero es ese personaje mitológico, hermano de Prometeo y mucho menos glorioso que este, obvio símbolo romántico, que sólo aprende después, cuando ya ha abierto la puerta al desastre; el segundo, es el personaje de Melville secuestrado, que sólo puede callar y hacer o decir mínimas incoherencias, por si estas llaman la atención a su posible rescatador. Se notará que al proceder así, Schmitt está respondiendo, no desde el ángulo del autobiografismo, sino de la síntesis: son imágenes, esto es, máscaras, que sugieren justificaciones a la par que eluden el biografismo: en vez de narrar, recurren a sentencias latinas, que aparecen y reaparecen a lo largo del texto, y que aportan el prestigio del latín, es decir, de una tradición cultural que seguramente supone inasequible a los vencedores: *tyrannum licet adulari, tyrannum licet decipere* (20, 75), o también: *non possum scribere in eum qui potest proscribere* (25).

En su situación de tribulación, Schmitt encuentra refugio en algo que repite un par de veces (22, 43): para conquistar es preciso conocer a la presa mejor que esta a sí misma, transparente traslación a clave bélica de un viejo principio hermenéutico acuñado ya por la Ilustración. Y él no está solo, pues «la mano invisible que empuja a los libros» (55, 68, 70) le permite conservar la compañía de dos juristas que han llegado a ser amigos, como hermanos: Jean Bodin y Thomas Hobbes, de los que retiene la desesperación que conduce a la lucidez. Estos encuentros lo son realmente, pero se dan en «un camino misterioso» que es «una nueva vinculación con el pasado, una coexistencia con los pensadores cuya situación corresponde con nuestra propia situación» (66). En otras palabras, hay un consuelo para la tribulación en el recuerdo al Dios crucificado, privado de derechos por un invasor extranjero (65-66), y en el diálogo no indiscriminado con el pasado, sólo con aquellos espíritus que en el contexto histórico de las guerras europeas de religión —civiles—, se esforzaron por «dominar espiritualmente una semejante situación». Es un motivo temático en el que insiste: el orgullo del origen divino se liga con una especie de simultaneísmo de la visión: un «segundo nos enseña en donde estamos, de donde venimos, y a donde va nuestro calvario» (73). Pero, obviamente, el tal segundo, en la exposición, ha de extenderse discursivamente, y ahí entra la meditación sobre el destino del derecho europeo,

.....

los derrotados de Alemania, y a él no podía escapársele. Pero en el terreno estrictamente jurídico, su detención carecía de justificación por completo.

del que se siente último representante consciente (80). Y es significativo que esa historia, que empezó con el *silete theologi in munere alieno*, lanzado por los juristas a los teólogos, se cierre con un *silete jurisconsulti* de los actuales técnicos del poder.

Asistimos, hasta ahora, a la respuesta de Carl Schmitt a la pregunta existencial, y comprobamos que, eludiendo cualquier forma de patetismo, busca siempre el camino del pensamiento. Es un intento por comprender la propia posición en tanto que individuo que desempeña un determinado papel espiritual, y que se encuentra en una precisa situación histórica que hay que esforzarse por desenrañar. Justamente, ese esfuerzo constituye el último aspecto de la respuesta, que empieza evocando a Max Stirner, al que califica de *panida*, para jugar con las palabras: «Aparece el *plan* y Pan deja de sonreír» (87). Y es que, en efecto, la técnica al servicio de la planificación es uno de los componentes de la presente situación de masas, aunque, claro está, la posición ante la técnica será diferente para los vencedores y los vencidos.

Ciertamente, en lo dicho hasta ahora no dejará de apreciarse un componente documental, que es como se suele leer *Ex captivitate salus*, como documento y testimonio de la personal posición de Schmitt. Lo que fácilmente conduce al juicio moral: ¿cómo podía escandalizarse del comportamiento de los vencedores él, que al menos durante tres años no había mostrado disidencia alguna de un régimen criminal?⁷ Pero no es ese el camino que vamos a seguir aquí, puesto que nos interesa considerar el aspecto artístico de la obra. La pregunta, entonces, es: ¿de qué depende que podamos hablar de literatura? Recordando una obra juvenil hoy no muy recordada de Lukács, «Sobre la esencia y forma del ensayo» (1910),⁸ antepuesta a *El alma y las formas*, es cuestión de *forma*. Donde por forma no hay que entender, al modo formalista, permítase la redundancia, «las mejores palabras en el mejor orden posible». La forma lo es aquí del pensamiento, y como tal, inseparable del contenido, o mejor tensión con el contenido. No hay que olvidar que forma y contenido son dos conceptos del análisis, una diferencia que ponemos porque la obra en sí, si es que hay tal cosa, no es ni forma ni contenido. Queda claro en Lukács que son ensayos artísticos aquellos que poseen forma. Claro que él se refiere al ensayo que habla de las formas artísticas, y añade: «El ensayista necesita la forma sólo como vivencia» (25), y también «el ensayo es un juicio, pero lo esencial en él, lo que decide de su valor, no es la sentencia [...],

⁷ El camino seguido por la edición italiana es, en efecto, el de esforzarse en precisar y delimitar la responsabilidad de Schmitt en los hechos del *III Reich*.

⁸ Cuadra bien con la interpretación de José Luis Rodríguez en el coloquio, que quiere ver en los ensayos del libro de Lukács una serie de poemas indirectos a Irma Seidler, el carácter introductorio del que nos ocupa, que se preguntaría si es posible el ensayo que sea a la vez poesía, es decir, arte. Lo que no es incompatible con que se pueda extender el discurrir lukacsiano acerca de la forma poética más allá de esos límites. Sería un caso claro de aplicación hermenéutica.

sino el proceso mismo de juzgar» (38). Pues bien, creo que se puede extender a *Ex captivitate salus* lo que Lukács plantea. Hemos visto que no estamos ante una exposición sistemática, sino ante una recurrencia de ciertos motivos que se trenzan a lo largo de las páginas, que recurre a símbolos, a narración de recuerdos, al diálogo con otros autores y textos (entre otros el diario de Ernst Jünger),⁹ al poema final... Sin olvidar la ironía, el distanciamiento que recorre estas páginas, incluso al hablar de los autores que cita, y que encuentra su momento más intenso tal vez en la leyenda serbia: un héroe derriba a un turco y lo mata, y despierta a una serpiente que dormía sobre el corazón del muerto. Esta le advierte que había tenido suerte de que durmiera, y el héroe exclama: «¡Ay de mí, he matado a un hombre más fuerte que yo!» (37). Schmitt narra la fábula a amigos, y entre ellos a Jünger; a todos les impresiona, «pero todos estábamos de acuerdo en que los vencedores de hoy no se dejan impresionar por leyendas medievales».

Creo que, por más que Schmitt sea ante todo un pensador profundo, en este texto extraordinario que es a la vez meditación, autorretrato, y diario, por su densidad de pensamiento y escritura, en íntima e inextricable tensión, ha conseguido producir un texto eminente, lo que llamamos literatura, en otras palabras: arte.

BIBLIOGRAFÍA

- GADAMER, Hans Georg (1984), «Texto e interpretación», en *Verdad y método*, II (trad. de M. Olasagasti), Salamanca, Sígueme, 1986.
- JASPERS, Karl (1998), *El problema de la culpa: la responsabilidad de Alemania*, Barcelona, Paidós.
- LUKÁCS, Georg (1911), «Sobre la esencia y forma del ensayo», *El alma y las formas. Teoría de la novela* (trad. de M. Sacristán), Barcelona, Grijalbo, 1975.
- SCHMITT, Carl (2000), *Risposte a Norimberga* (a cura di Helmut Quaritsch), Roma-Bari, Laterza, 2006.
- ZARKA, Yves Charles (2007), *Un detalle nazi en el pensamiento de Carl Schmitt: la justificación de la ley de Nuremberg de 15 de septiembre de 1935*, Barcelona, Anthropos.

⁹ Del que toma Schmitt la imagen de la radiación del último capítulo, *Strahlungen*: «radiaciones» es el título del diario de Jünger. Además, cuando Schmitt menciona irónicamente al Gran Guardabosques (¿Hitler?), está recordando *Auf den Marmorklippen*, del mismo Jünger.

LOS DIARIOS DE JOSÉ MARTÍ COMO FRAGMENTOS DE UN TODO INABARCABLE

CARLOS JAVIER MORALES

La escritura del cubano José Martí (1853-1895) nos ofrece en cada texto independiente, por pequeño que sea, una imagen cabal del Universo. Y esto también sucede con gran frecuencia en fragmentos más o menos breves de un escrito mayor, ya sea un poema, una crónica, un ensayo o un manifiesto político. Se diría que su conciencia romántico-simbolista de poeta, como veedor privilegiado de los secretos del cosmos, se halla siempre en pie con el ánimo de mostrarnos de continuo la unidad armónica del mundo, aun en medio de las catástrofes personales y sociales más dolorosas. En efecto, su extraordinaria capacidad de síntesis —en lo intelectual y en lo sensorial—, el uso magistral del símbolo, con todo su poder de evocación, y la conciencia viva de habitar en un Universo analógico, donde todo está en todo, le permiten hacer auténtica poesía (que para él es la visión del Todo) en cada párrafo que escribe.

Por citar uno de tantos ejemplos posibles, vayamos a la última estrofa del poema XVII de los *Versos sencillos* (1891): «Arpa soy, salterio soy / Donde vibra el Universo: / Vengo del sol y al sol voy: / Soy el amor: soy el verso» (Martí, 2001, 179). Su lugar en el Todo brilla diáfano y apela a todos los sentidos, invitando al lector a sumarse a esa cósmica vitalidad. Algo semejante sucede en un solo verso, «Dos patrias tengo: Cuba y la noche» (2001, 210), el primero de un conocido poema, que inicialmente sólo pretende describir el estado moral de su patria. Y si queremos ejemplificar esta capacidad suya de esbozar su visión (y su sentimiento) total del mundo en un texto en prosa, basta con acudir a los dos primeros párrafos de la crónica «Fiestas de la Estatua de la Libertad», publicada en *La Nación* de Buenos Aires el 28 de octubre de 1886, con motivo de la inauguración del célebre monumento neoyorquino:

Terrible es, libertad, hablar de ti para el que no te tiene. Una fiera vencida por el domador no dobla la rodilla con más ira. Se conoce la hondura del infierno, y se mira desde ella, en su arrogancia de sol, al hombre vivo. Se muerde el aire, como

muerde una hiena el hierro de su jaula. Se retuerce el espíritu en el cuerpo como un envenenado.

Del fango de las calles quisiera hacerse el miserable que vive sin libertad la vestidura que le asienta. Los que te tienen, oh libertad, no te conocen. Los que no te tienen no deben hablar de ti, sino conquistarte (2004, 222).

Sin embargo, los dos *Diarios* que escribió Martí durante los cuatro últimos meses de su vida nos ofrecen una visión del mundo siempre provisional, en un continuo *hacerse y transformarse* al hilo de los hechos que va viviendo y anotando. Sólo con la lectura completa de ambos diarios podrá el lector llegar a conocer a Martí como uno conoce a alguien muy querido a quien trata íntimamente, de manera que, por muy familiar que esa persona se le vaya haciendo a uno día a día, nunca podrá conocerla del todo, ni aun cuando termine la historia de esa amistad o la misma vida del amigo. Como bien ha observado Ada María Teja, «en su obra anterior Martí testimonia una percepción de la totalidad, en el *Diario* [se refiere específicamente al último, al *Diario de campaña*] la realiza: ahora vive la presencia y la corporeidad de ese árbol, de esa persona; la naturaleza habla el lenguaje de la presencia, él aprende y goza de estar inmerso en la naturaleza, no busca trascender el aquí y el ahora con correspondencias o analogías, no hay símiles, como antes, ni metáforas, hay pocos símbolos» (Teja, 1994, 1142).

Por tanto, frente al texto completo y clausurado que nos brinda Martí en sus poemas, ensayos y crónicas, textos que son portadores de una imagen total y definitiva del mundo,¹ los diarios nos ofrecen un conjunto de fragmentos que no pretenden enseñar nada ni mostrar una imagen acabada del mundo o del poeta. Sólo a través de su lectura podemos ir asimilando, de una manera progresiva y vivencial —nunca explícita ni intelectual—, la irreductible personalidad de su autor y el intenso dramatismo que le toca vivir en este tramo último de su existencia. Me interesa insistir en este carácter radicalmente vivencial de los *Diarios* martianos porque, aunque en ellos encontremos alguna reflexión moral o política a raíz de un hecho concreto, tales apuntes intelectuales no suelen ocupar más de dos o tres líneas. Y, aunque todos estos episodios transcurran en la República Dominicana, Haití o Cuba, no espere el lector encontrar una exposición sobre la naturaleza y la cultura de tales países, cosa que sí había hecho el autor casi veinte años antes, en su ensayo *Guatemala* (1877). Los *Diarios* nos sumergen sin más en un rincón de un pueblo, de un bosque o de un descampado antillano, para dar cuenta de lo que ahí, en un día concreto, vivió y sintió el autor. Ahora bien: como toda obra verdaderamente literaria —y esta lo es en grado sumo—, los

¹ No obstante, pese a su acento inconfundible, la variedad estilística de Martí es impresionante, tanto por el carácter peculiar de cada escrito como por la evolución que experimenta su prosa y su verso a lo largo de su trayectoria creadora. Sobre esta variedad, puede consultarse el apartado «El estilo y los estilos» de mi libro *La poética de José Martí y su contexto* (Madrid, Verbum, 1994), pp. 276-284.

Diarios martianos, cuenten lo que cuenten, nos darán al final, y de un modo secreto, subrepticio, el retrato más penetrante del alma y de la sensibilidad de su autor.

Pues si bien es cierto que cualquier *diario* no es una obra literaria, sí lo son todos aquellos que, a través de las experiencias vitales de cada jornada, acaban haciéndonos vivir la vida del autor y contagiándonos su peculiar visión del mundo, llena de una lucidez hasta entonces inédita. Y este es el caso de los *Diarios* de José Martí. Por eso llama tanto la atención el hecho de que durante esos cuatro meses de 1895, en los que Martí prepara y participa en la guerra de independencia de Cuba, nuestro autor apenas anote en sus diarios los rasgos definitorios del proyecto político que ha forjado para su patria, máxime cuando por esas fechas, concretamente el 25 de marzo de 1895, a la vez que escribe su diario, termina de redactar y firma (junto con el general Máximo Gómez) el célebre *Manifiesto de Montecristi*, donde expone su idea de la nación cubana y los medios políticos y militares que considera necesarios para llevarla a cabo. Poco, muy poco de eso, queda recogido en sus diarios; de manera que quien quiera conocer el proyecto político de Martí para Cuba y nuestra América deberá ir al citado manifiesto y a textos tan imprescindibles como *Nuestra América* o *Con todos y para el bien de todos*. Ahora bien: ese mismo proyecto político cubano e hispanoamericano, que los *Diarios* no nos permiten conocer en sus principios e implicaciones teóricas, sólo se hace *realidad viva y vivida* precisamente en los *Diarios*. Es aquí donde su ideal político-social se hace pura *mímesis* o representación vital compartible por todos los lectores. Es aquí donde la literatura es sólo literatura, en su más alto y noble sentido.

Pero, antes de seguir adelante (y pensando en el lector aún no conocedor de estos textos martianos), considero oportuno presentar brevemente ambos *Diarios*, aludiendo a sus rasgos externos y a las circunstancias de su escritura. Y aquí debo advertir que, si bien Martí escribió más de veintidós cuadernos de apuntes, que se conservan íntegros en el Centro de Estudios Martianos de La Habana, además de una infinidad de fragmentos manuscritos o mecanografiados que también se conservan (muchos de los cuales son el germen de textos publicados y muy conocidos), lo cierto es que Martí sólo escribió *dos* diarios, ambos consecutivos en sus fechas: sólo los separa el lugar de escritura, el enfoque de la realidad vivida y las peculiaridades estilísticas que se derivan de esos enfoques.

El primero de estos *Diarios* es el *De Montecristi a Cabo Haitiano*, escrito entre el 14 de febrero y el 8 de abril de 1895, cuando nuestro autor se encuentra ya en la isla de Santo Domingo con intención de pasar a Cuba para sumarse a la guerra de independencia que él mismo había contribuido a programar. Durante las jornadas de este primer diario Martí se reúne con sus compañeros de expedición: el general Máximo Gómez, Francisco Borrero, Ángel Guerra, César Salas y Marcos del Rosario. Las cuartillas en que escribe están dirigidas a María y Carmen Man-

tila, hijas del matrimonio formado por los venezolanos Manuel Mantilla y Carmen Miyares, grandes amigos de Martí en sus años de Nueva York. Vale la pena transcribir la sencilla dedicatoria:

Mis niñas:

Por las fechas arreglen esos apuntes, que escribí para Vds., con los que les mandé antes. No fueron escritos sino para probarles que día por día, a caballo y en la mar, y en las más grandes angustias que pueda pasar hombre, iba pensando en Vds.

Su

M (1975, 185).

El segundo diario, *De Cabo Haitiano a Dos Ríos*, se escribe entre el 9 de abril y el 17 de mayo, sólo dos días antes de su muerte. No tiene dedicatoria y está inacabado, por razones lógicas. Pronto comprobaremos que la lectura de ambos *Diarios* constituye un acontecimiento literario nada común, pero la *intencionalidad literaria* con que elabora ambos textos queda ya patente por el mero hecho de que el autor escribiese primero un borrador para la entrada de cada día y luego redactara el texto definitivo de esa jornada, con tinta o con lápiz, en cuartillas debidamente numeradas; de modo que la versión final de cada fragmento presenta modificaciones muy significativas desde el punto de vista literario.

Dicho esto, es hora de pasar, sin más, a precisar la peculiaridad significativa y expresiva de cada uno de ambos *Diarios*, para luego, al final de estas páginas, advertir sobre los rasgos comunes y el valor literario que nos ofrecen los dos textos leídos como un todo.

Si recordamos la dedicatoria del *Diario de Montecristi a Cabo Haitiano*, no hará falta decir mucho más sobre la honda emoción subjetiva con que Martí selecciona y representa literariamente la materia de su escritura. Por otra parte, caeremos en la cuenta de que no parece lógico que nuestro autor invirtiera tanto esfuerzo creativo a la hora de caracterizar a cada personaje o de narrar cada acción si su único propósito, como apunta en tal dedicatoria, fuese el de demostrar a las dos hijas de Carmen Miyares el afecto con que las recordaba de continuo. Ya se ve que Martí pretende algo más, mucho más: concretamente, este *Diario* refleja la gran capacidad de observación y el increíble gozo que vive Martí en su esperado reencuentro con la naturaleza antillana. En esta isla tan próxima a la suya el cubano escribe su diario para celebrar (a veces con demasiado entusiasmo para la realidad de los hechos) la armonía que allí reina entre el hombre dominicano y haitiano, con su cultura particular, y la naturaleza propia en la que viven. Esa adecuada consustanciación entre *naturaleza* y *cultura* es el ideal que viene persiguiendo Martí para todos los países de nuestra América, en los cuales, aun tras la independencia, se han impuesto artificialmente una cultura y una forma de gobierno importadas de Europa y, por ello, tan inoperantes para hacer progresar a los pueblos americanos. De ahí que uno de los deseos más

urgentes del autor sea precisamente el de *nominar*, con el nombre local auténtico, esa naturaleza antillana que tradicionalmente se ha nombrado con palabras europeas o en continua comparación con Europa. Aquí la América insular aparece desnuda, libre de toda referencia foránea que pudiera considerarse obligatoria: los lugares naturales y los productos culturales, incluidos los vestidos y los utensilios de la vida cotidiana, aparecen con el sencillo nombre que usan sus habitantes.

La condición fragmentaria del relato, desde su estructura interna hasta su estilo verbal, queda manifiesta en el mismo hecho de omitir la relación completa del itinerario geográfico que ha seguido en su viaje por la República Dominicana y Haití. Ni siquiera se nos informa del emplazamiento de cada pueblo o ciudad mencionados, algo más sorprendente aún si sabemos que los destinatarios explícitos son dos jovencísimas lectoras que desconocen esa isla. Sólo una voluntaria reconstrucción mental nos permite deducir que Martí inicia su andadura en Montecristi, localidad del noroeste de la República Dominicana; hace noche en distintos pueblos, como Peña o La Esperanza, hasta llegar a Santiago de los Caballeros, donde viven algunos de los compañeros que se suman a la pequeña expedición. Luego pasan de nuevo por algunos de esos pueblos hasta atravesar la frontera con Haití, país en el que visitan distintas localidades, como Ouanaminthe, Fort Liberté o Pétit Trou. Desde allí vuelven a Montecristi, navegan hasta la isla de Inagua y luego toman rumbo a Cabo Haitiano, donde finaliza el itinerario de este diario primero.

Uno de los rasgos expresivos que mejor caracterizan este diario inicial es la polifonía verbal, que se hace patente en la multitud de *diálogos* y de citas del lenguaje oral de cada personaje, con el objeto de que apreciemos el habla propia de cada lugar, de cada grupo social y étnico e incluso de cada personaje; todo lo cual revela la certeza martiana de la capacidad que tiene nuestra América, la América hispana, para construir una sociedad armónica dentro de la amplia diversidad de caracteres y de razas. Y es que la *lengua*, o el peculiar uso de la lengua, como bien apunta el autor al comienzo del *Diario*, es el mejor retrato de una persona y de un pueblo, a la vez que el principal producto de una cultura: «La frase aquí [habla de Montecristi] es añeja, pintoresca, concisa, sentenciosa: y como filosofía natural. El lenguaje común tiene de base el estudio del mundo, legado de padres a hijos, en máximas finas, y la impresión pueril primera» (1975, 186). Por eso Martí no escatima espacio para dejarnos escuchar el habla de todo tipo de gentes; por ejemplo, el de la negra Nené, madraza de unos veinte hijos, dueña del aprecio de todo el pueblo de Peña:

«Utedes me dispensen», dice al sentarse junto a la mesa a que comemos, con rom [sic] y café, el arroz blanco y los huevos fritos: «pero toito ei día e stao en ei conuco jalando ei machete» (1975, 188).

Algo semejante hace Martí con el habla de numerosos y muy diversos personajes: pensemos, por ejemplo, en la criolla doña Ceferina Chaves (cf. Martí, 1975,

194-195), o en un empleado del consulado de la República Dominicana en Ouaminthe, el negro conocido como «general Corona», y de quien no solo se nos ofrece un habla lingüísticamente peculiar por su raza y cultura, sino un estilo verbal que revela en sí toda una ética: «Poi que yo de aita política no sé mucho, pero a mí acá en mi sentimiento me parece sabé que política e como un debé de dinidá». Y, para que tampoco nos forjemos la imagen de un hombre intachable para todas las conciencias, el autor añade otra advertencia del mismo personaje:

«Trece hijos tengo, amigo, pero no de la misma mujei; poi que eso sí tengo yo, que cuando miro asina, y veo que voy a tener que etai en un lugai má de un me o do, ensegúa me buco mi mejó comodidá», y luego, a la despedida, «ella ve que no tiene remedio, y la dejo con su casita y con aigunos cuaitos: poi que a mi mujei legítima poi nada de ete mundo le deberé faitai» (1975, 200-201).

Es muy significativo el detenimiento con que Martí, empleando variadas técnicas —aunque con predominio del diálogo en estilo directo—, retrata a cada personaje, sin discriminaciones de raza, de cultura o de posición social. Tanto espacio se le dedica al hacendado don Jesús Ramírez y a cada una de sus hermosas hijas como al campesino don Jacinto, hombre de mal carácter pero poseedor de un instinto natural de justicia y de una particular resignación ante el sufrimiento, como ocurre en el caso del adulterio de su mujer o en un problema de lindes con los terrenos del vecino. Otros personajes son caracterizados con muy pocas pinceladas acerca de su aspecto físico, aunque también resultan magistralmente reveladoras de su estado anímico. Incluso algunos personajes son llamados a escena para cumplir una función puramente poética en medio de una descripción panorámica sobre el paisaje. Así ocurre con un negro haitiano observado en la playa de Montecristi, quien se convierte en símbolo de la plena armonía entre la naturaleza y el hombre que la habita:

De pie, a las rodillas el calzón, por los muslos la camisola abierta al pecho, los brazos en cruz alta, la cabeza aguileña, de pera y bigote, tocada del yarey, aparece impasible, con la mar a las plantas y el cielo por fondo, un negro haitiano.—El hombre asciende a su plena beldad en el silencio de la naturaleza (1975, 207).

Sin embargo, al llegar a este punto, debo advertir que la naturaleza dominicana y haitiana se recrea mediante unos pocos trazos de muy vivas sugerencias. En comparación con el carácter y el habla de sus gentes, la naturaleza antillana desempeña la función de mero escenario de la acción humana, aunque, en íntima compenetración con el trabajo del hombre, ese escenario adquiere también una honda significación simbólica. En la descripción más detallada del paisaje dominicano, que vale la pena reproducir aquí, Martí parece haber cumplido con el deber de testimoniar la gozosa singularidad de la naturaleza isleña:

Nos rompió el día, de Santiago de los Caballeros a la Vega, y era un bien de alma, suave y profundo, aquella claridad. A la vaga luz, de un lado y otro del ancho camino, era toda la naturaleza americana: más gallardos pisaban los caballos en

aquella campiña floreciente, corsada de montes a lo lejos, donde el musgo frondoso tiene al pie la espesa caña: el mango estaba en flor, y el naranjo maduro, y una palma caída, con la mucha raíz de hilo que la prende aún a la tierra, y el coco, corvo del peso, de penacho áspero, y el seibo, que en el alto cielo abre los fuertes brazos, y la palma real. El tabaco se sale por una cerca, y a un arroyo se asoman caimitos y guanábanos. De autoridad y fe se va llenando el pecho (1975, 192).

Será en el diario siguiente, localizado enteramente en Cuba, donde la naturaleza antillana alcance igual protagonismo que los hombres. Por lo demás, quiero llamar la atención sobre el armónico contraste que se produce entre el paisaje rural, habitado por gente en su mayoría iletrada, y las referencias librescas a la cultura europea, como el libro *Origines des Découvertes attribuées aux Modernes*, de Dutens, publicado en Londres en 1776, que el autor hojea nada más llegar a Haití; o *Les Mères Chretiennes des Contemporains Illustres*, que le lleva a recordar a distintos personajes reales o ficticios, como la madre de Tomás Moro o la de don Fermín de Pas, el Magistral de *La Regenta*. En general, estas referencias literarias en medio de una aldea o de una pequeña ciudad antillana vienen a reforzar la idea de que América, aunque necesita una cultura y una literatura propias, no debe cerrarse a las beneficiosas influencias culturales del Viejo Continente, siempre y cuando no se pliegue ante ellas ni recaiga en una servil imitación.

A la vez resulta muy sintomático el poco uso de las descripciones impresionistas que tanto abundan en los anteriores escritos martianos y que constituyen una joya de prosa poemática. Aquí, la naturaleza y sus gentes, como apuntaba Ada María Teja en la cita anterior, brillan por su presencia real, sin mediación de símbolos ni de metáforas. Sólo en muy pocos casos Martí deja volar sus percepciones imaginarias sobre ese paisaje real y pletórico de incitaciones emotivas:

Y abrí los ojos en la lancha, al canto del mar. El mar cantaba [...]. La larga música, extensa y afinada, es como el son unido de una tumultuosa orquesta de campanas de platino. Vibra igual y seguro el eco resonante. Como en ropa de música se siente envuelto el cuerpo. Cantó el mar una hora —más de una hora—. La lancha piafa y se hunde, rumbo a Montecristi (1975, 205).

Y aunque decía que en estos *Diarios* Martí no pretende enseñar nada, sí que podemos encontrar, al hilo de un suceso apuntado, una breve reflexión sobre la amistad, que salta espontáneamente al papel (cf. 1975, 199), sobre la necesaria tolerancia ante el contrabando cuando las leyes son injustas (cf. 1975, 200) o sobre la superioridad del esfuerzo personal frente a los bienes heredados (cf. 1975, 203); todo lo cual, lejos de imponerle al texto una finalidad didáctica, viene a enriquecerlo con el *ethos* personal del autor, estimulado por el admirable cuadro natural y humano de esta isla.

Así pues, en este *Diario de Montecristi a Cabo Haitiano*, Martí ha integrado lo natural geográfico, lo étnico, lo cultural, lo social y lo moral en el espontáneo recuento de un viaje personal. Cada detalle apuntado, por pequeño que sea en

sí mismo, aparece dotado de una significación muy valiosa dentro de este canto a la armonía entre la *naturaleza* y la *cultura* propia del hombre que la habita.

El segundo y último diario, *De Cabo Haitiano a Dos Ríos*, también conocido como *Diario de campaña*, no tiene ninguna dedicatoria a un destinatario explícito: tal vez porque todo el texto ha sido concebido, con mayor voluntariedad que el anterior, para cualquier lector futuro que desee conocer y revivir el *heroísmo colectivo* de los fundadores de la patria cubana; representado, eso sí, desde la perspectiva subjetiva y poética de un narrador privilegiado: el autor, que es también personaje, nada menos que el Delegado del Partido Revolucionario Cubano, aclamado aquí y allí como Presidente del futuro Estado libre. Como ha observado Denia García Ronda, «el propio *Diario* parece probar: 1) que Martí tenía la esperanza —independientemente de la suerte que él mismo corriera— de que sus apuntes sobrevivieran a la guerra; y 2) que dentro de la espontaneidad de su expresión (por otra parte nunca negada en su obra anterior), y las circunstancias especiales en que se lleva a cabo su elaboración, Martí se preocupó por que la forma artística correspondiera tanto a la nueva coyuntura histórica como a la nueva situación vital de quien escribe, a su nuevo estado de ánimo, a su *inspiración*» (García Ronda, 1989, 492).

Y ese propósito de mantener vivo en la memoria de su pueblo el heroísmo colectivo de los fundadores de la patria es lo que confiere a este testimonio el carácter *épico*, con la particularidad de que aquí el narrador de la gesta es también uno de sus protagonistas, de manera que su *pathos* personal, sin perder su singularidad, se confunde con el *pathos* colectivo de todos los héroes. El relato cobra así una autenticidad histórica y poética mucho mayor: histórica, por la autoridad de quien nos da el testimonio, y poética, por la intensidad de una emoción que, al margen de su veracidad histórica, rezuma sinceridad espiritual en todo momento. Por eso, por la voluntad de transmitir a todas las generaciones la verdad sobre el heroísmo de su pueblo, Martí no escatima ningún detalle relacionado con las personas: de otra manera no se entendería la extensa mención de nombres propios de militares y civiles, gentes de toda condición, que arriesgaron su vida por la independencia de su patria. Como un nuevo Bernal Díaz del Castillo, que contó la hazaña colectiva de la conquista de México desde el punto de vista de un español, aquí Martí relata la conquista de su propia tierra, sólo que con la perspectiva inversa, la del americano que expulsa al español de la tierra que ya no debe pertenecerle. Es ese aliento épico el que explica el constante entusiasmo del narrador ante todos los hechos de la gesta, incluso en aquellos momentos en que sus proyectos personales se ven contrariados o son zarandeados por la duda.

A pesar del cuidado que ha puesto el autor en la elaboración artística de su *Diario de campaña* (cf. Gregory, 1970, 3-102, véase especialmente las páginas 95-97), Martí ha escrito estas páginas *con prisa*, y no solo por las circunstancias

bélicas en que escribe, sino por el afán de abarcar todos los detalles posibles de una hazaña que es de suyo inenarrable. La prisa de su escritura le impone una dicción mucho más concisa que la del diario anterior, así como un ritmo narrativo mucho más rápido. Todo ello origina un estilo también más fragmentario, donde faltan palabras conectoras y se omiten transiciones lógicas esperables; pero, a la vez, el texto resulta mucho más sugerente, pues manifiesta lo reacia que es esa inmensa realidad para dejarse nombrar por una palabra y un tiempo siempre limitados.

Martí, en efecto, nos ofrece en cada párrafo una enorme cantidad de información, pues ya no solo pretende hablar de su reencuentro con la naturaleza y el hombre antillanos: ahora pretende dar fe de cómo esa gesta de construir la nación cubana, a la que ha dedicado los desvelos de toda su vida, alcanza su efectiva realización. Para ahorrar ese espacio y ese tiempo que no tiene (y que es inútil buscar), recurre con frecuencia a la frase nominal, a unos incisos explicativos muy breves pero de mucha enjundia, a la oración trunca; a las enumeraciones rápidas de personas, de plantas, de alimentos; a la narración de escenas simultáneas, propia del cine... El autor intenta inventararlo todo, mientras nos sugiere que esa realidad de su patria y de su aventura escapará siempre a todo inventario. Véase una pequeña muestra muy representativa, una breve secuencia de la entrada del 14 de abril de 1895, uno de los primeros del *Diario*:

Desfile, alegría, cocina, grupos. En la nueva avanzada: volvemos a hablar. Cae la noche, velas de cera, Lima cuece la jutía y asa plátanos, disputa sobre guardias, me cuelga el General mi hamaca bajo la entrada del rancho de yaguas de Tavera. Dormimos, envueltos en las capas de goma. ¡Ah! antes de dormir, viene, con una vela en la mano, José, cargado de dos catauros, uno de carne fresca, otro de miel. Y nos pusimos a la miel ansiosos. Rica miel, en panal.—Y en todo el día, ¡qué luz, qué aire, qué lleno el pecho, qué ligero el cuerpo angustiado! (1975, 216).

Desde las anotaciones del primer día en Cuba (en uno de cuyos párrafos exclama: *Salto. Dicha grande*) todo el *Diario* emana un encendido fervor hacia su tierra y hacia la gente comprometida en liberarla. Pero ese fervor y ese entusiasmo propios del tono épico no son óbice para referir algunos contratiempos y vacilaciones, como sucede en el desencuentro que tuvo el 5 de mayo en el ingenio de Mejorana con el general Antonio Maceo, firme partidario de que el gobierno de la nueva República estuviera en manos de una Junta Militar (cf. 1975, 228-229). Sin embargo, todas las contrariedades se hallan subordinadas a una trama que para Martí, ungido con espíritu profético, resultará victoriosa y ejemplar.

La armonía entre el hombre y su tierra, que en este segundo *Diario* alcanza una perfección sublime, lleva a nuestro autor a representar los elementos de la naturaleza cubana con mucha mayor explicitud que en el diario anterior, a pesar de la urgencia vital y narrativa con que escribe. La razón está en que esa naturaleza, que también es parte de la patria, necesita ser nombrada con el nombre real,

cubano, que hasta ahora no había aparecido en los libros y que es necesario acuñar en la forja de una auténtica cultura cubana. He aquí un verdadero desfile de árboles patrios, enfocados en su desnuda inmediatez, despojados de toda definición o comparación con lo que pudiera conocer el lector ajeno a esta tierra:

Arriba el curujeyal da al cielo azul, o la palma nueva, o el dagame que da la flor más fina, amada de la abeja, o la guásima, o la jatía. Todo es festón y hojeo, y por entre los claros, a la derecha, se ve el verde del limpio, a la otra margen, abrigado y espeso. Veo allí el ateje, de copa alta y menuda, de parásitas y curujeyes; el caguairán, «el palo más fuerte de Cuba», el grueso júcaro, el almácigo, de piel de seda, la jagua, de hoja ancha, la preñada güira, el jigüe duro, de negro corazón para bastones, y cáscara de curtir, el jubabán, de fronda leve, cuyas hojas, capa a capa, «vuelven raso el tabaco», la caoba, de corteza brusca, la quiebrahacha, de tronco estriado, y abierto en ramos recios, cerca de las raíces, (el caimitillo y el cupey y la picapica) y la yamagua, que estanca la sangre... (1975, 235).

Como en el diario anterior, tampoco aquí parece haber lugar para las creativas figuraciones impresionistas o expresionistas con que Martí ha descrito a tantas personas y paisajes en su prosa anterior: lo real y directo se impone; la meta es hacer visible la patria hasta la total transparencia. En cualquier caso, cuando lo que se pretende no es describir el paisaje sino condensar vívidamente el estado de su alma, el autor echa mano de símbolos que, por vía más bien expresionista (pues transmiten en imágenes irracionales lo espiritual, lo que de suyo no tiene imagen física), interpretan con la mayor subjetividad posible las sensaciones producidas por la naturaleza, confiriéndoles un sentido moral que las trasciende:

[...] entre los nidos estridentes, oigo la música de la selva, compuesta y suave, como de finísimos violines; la música ondea, se enlaza y desata, abre el ala y se posa, titila y se eleva, siempre sutil y mínima—es la miríada del son fluido: ¿qué alas rozan las hojas? ¿qué violín diminuto, y oleadas de violines, sacan son, y alma, a las hojas? ¿qué danza de almas de hojas? Se nos olvidó la comida; comimos salchichón y chocolate y una lonja de chopo asado.—La ropa se secó a la fogata (1975, 218).

Escribe Fina García Marruz que «si de España toma Martí la palabra gravitante, llena, teñida de eticismo, si en los Estados Unidos descubre la fluencia del tiempo, de lo diario, las Antillas le dan, literalmente, la música. Hay una especie de acuidad en la atmósfera que le hace percibir, con fuerza mayor a la de las imágenes, los ruidos, los sonidos, la música, las palabras» (1969, 235). Yo precisaría aún más, porque no es que Martí renuncie en los diarios a las sensaciones visuales, sino que, cuando trata de expresar con la mayor síntesis posible la plenitud de su armonía espiritual, recurre más pronto a las sensaciones auditivas de la música que al color de la pintura; pues la música, por su propia inmaterialidad, es la que con mayor inmediatez tiñe nuestra emoción de una tonalidad concreta.

También nos conviene advertir que la *prisa* con que Martí escribe su *Diario* postrimero, su afán por apresar simultáneamente todas las escenas y enfoques posibles de su tierra y de sus compatriotas, no le impide aludir a hechos específicamente bélicos o políticos. Ya he mencionado su desencuentro con Maceo; también cobra especial relieve su duda acerca de la conveniencia de renunciar a su liderazgo durante la guerra, para luego poder aconsejar con mayor libertad e independencia a los dirigentes de su patria. En cualquier caso, tales reflexiones acceden al texto en forma de rápidas incitaciones para el pensamiento, que invitan al lector a plantearse y a solucionar por cuenta propia esas cuestiones, antes que a asimilar unos razonamientos ya rigurosamente organizados y resueltos.

El *Diario de campaña* acaba el 17 de mayo (sus últimas líneas dicen: *Asan plátanos, y majan tasajo de vaca, con una piedra en el pilón, para los recién venidos. Está muy turbia el agua crecida del Contramaestre,—y me trae Valentín un jarro hervido en dulce, con hojas de higo...*; 1975, 243), y acaba justo dos días antes de su muerte, truncado por el destino vital del poeta y sin un final proyectado o más o menos previsible. En cualquier caso, este *Diario*, que había nacido como una serie de fragmentos, también acaba sin poder hacer recuento de todos los hechos y personajes; y esto no solo sucede así por la azarosa muerte de su autor, sino porque la realidad que pretendía abarcar era de suyo inabarcable. Y Martí lo sabía.

Contemplados conjuntamente los dos *Diarios* de sus últimos meses de vida, sus dos únicos diarios, verificamos que estos escritos tan sintéticos nos cuentan cómo se hizo realidad el proyecto de toda la vida de Martí, que coincide con el proyecto de la nación cubana. Si bien el primer *Diario* tiene una función preparatoria (tanto por los personajes y los hechos como por el escenario en que transcurren) y el segundo, el *Diario de campaña*, es la culminación de la empresa fundadora de su Patria, en ambos, pese a todas sus peculiaridades, alienta una voluntad de relatar las vivencias de esos días con la brevedad, la urgencia y la transparencia que demandan las circunstancias. Al final comprobamos que estos diarios constituyen una *colección de fragmentos*, sí, pero esa condición fragmentaria no es aquí un defecto, sino que procede de la sabia convicción de que la realidad total, y también la realidad total de su patria, es inapresable por un texto.

Al final de su vida Martí se halla más convencido que nunca de las limitaciones de la escritura, pero a la vez ha resuelto esas limitaciones con una grandeza literaria que todavía no deja de sorprendernos.

BIBLIOGRAFÍA

GARCÍA MARRUZ, Fina, y CINTIO VITIER (1969), «La prosa poemática de José Martí», en *Temas martianos*, La Habana, Biblioteca Nacional José Martí.

- GARCÍA RONDA, Denia (1989), «*Diario de campaña* de José Martí: pensamiento y forma», en *Letras. Cultura en Cuba* (ed. Ana CAIRO BALLESTER), La Habana, Pueblo y Educación, tomo 2.
- GREGORY, Nuria (1970), «Correcciones a las ediciones del *Diario de campaña* de José Martí», *Anuario L/L* (La Habana), 1, 1970.
- MARTÍ, José (1975), *Obras completas*, La Habana, Editorial de Ciencias Sociales, tomo 19.
- (2001), *Poesía completa* (ed. Carlos Javier MORALES), Madrid, Alianza Editorial (Colección El libro de bolsillo).
- (2004), *Ensayos y crónicas* (ed. José Olivio JIMÉNEZ), Madrid, Cátedra (Colección Letras hispánicas).
- TEJA, Ada María (1994), «El *Diario de campaña* de José Martí como discurso descolonizador y canto de vida», *Actas del XXIX Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana* (ed. Joaquín MARCO), Barcelona, PPU, tomo II (vol. 2).

ESPACIO COMUNICATIVO E IDENTIDAD SUBJETIVA EN LOS ORÍGENES DEL DIARIO ÍNTIMO EN HISPANOAMÉRICA: EL CASO DE SOLEDAD ACOSTA

DANIEL MESA GANCEDO

UNIVERSIDAD DE ZARAGOZA

EL SITIO DEL AMADO

Uno de los primeros diarios hispanoamericanos conocidos y que con propiedad podemos llamar «íntimos» es el que la colombiana Soledad Acosta (Bogotá, 1833-1913) escribió entre septiembre de 1853 y mayo de 1855. Aunque su nombre hoy por hoy parezca poco conocido, se trata de una de las escritoras más prolíficas y famosas del siglo XIX en Hispanoamérica (véase los estudios de Alzate, Mataix o Vidales). Su vida se desarrolla en un periodo en el que las mujeres empiezan a cobrar protagonismo en el espacio hispanoamericano, y ella misma será ejemplo de los límites a los que podía llegar entonces ese protagonismo.¹

Hija única del diplomático y geógrafo colombiano Joaquín Acosta (de larga estirpe criolla) y de Carolina Kemble (de origen jamaicano), su formación y sus viajes están íntimamente relacionados: a los cuatro años, viaja con la familia a Ecuador; a los doce, la envían a Nueva Escocia para que se forme al lado de su abuela materna; allí afianza el conocimiento de una lengua que asume, el inglés, y entra en contacto con una confesión que rechaza, el protestantismo.² Entre 1847

¹ Su biografía ha sido trazada con cierta exhaustividad: Alzate (2003) la ha novelado y ha entregado una larga cronología (Acosta, 2004, XLIII-XLVII), que sigo en mi presentación.

² Se lee en el diario: «24 de febrero [1855]. [...] Yo no soy fanática pero soy profundamente religiosa y creo que la que yo he escogido es la mejor para adorar a Dios. Yo no soy Católica sin haber reflexionado mucho sobre esto... Hasta los doce años viví en Bogotá, después fuimos a vivir diez meses con la Madre de mi Mamá que era protestante. Ella trató de convertirme. Mientras estuve allí no leí más sino libros protestantes, no iba sino a iglesias protestantes. Pero, aunque muy niña, escuchaba todo, leía todo, nunca contradecía, pero no me pude convencer. En Francia estudié y comparé los dos cultos, el Católico y el Protestante, y estoy hondamente convencida que el primero es el mejor para mí, porque yo creo que la religión de cada uno se encuentra en el fondo de su corazón y en lo que puede creer. [...]» (503). La razón que da para preferir un culto a otro es paradójica, pues el principio de la religión «personal» es más bien protestante que católico.

y 1850 vive en París con su familia. De todos esos sucesos, deja huella en su diario. Son años en que se fragua la formación políglota de la autora, que se reflejará en sus escritos (plagados de citas en inglés y francés), desde muy pronto. También quedarán en las páginas del diario recuerdos de su abuela o de las amigas parisinas, así como de un primer diario escrito en Francia, del que, al parecer, nada se ha conservado.³

Los viajes continuarán siendo una constante en la vida de Soledad: una vez casada en 1855 con el político y escritor José María Samper (1828-1888) vuelve nuevamente a Europa, donde permanece por casi cinco años (1858-1863), para regresar a Bogotá después de una estancia en Lima. Esa segunda etapa viajera, coincide con el inicio de su escritura pública, cifrada en colaboraciones enviadas a la prensa colombiana desde París.

Por fin, tras enviudar en 1888, Soledad Acosta volverá a instalarse en París por cuatro años, hasta que es consignada como Delegada Oficial de la República de Colombia al IX Congreso Internacional de Americanistas en Madrid. Los honores se acumularán en la última etapa de su vida: en 1902 es elegida académica de la historia en Bogotá; en 1905, delegada por su país en las conmemoraciones del III centenario del *Quijote*. A su muerte, sólo la sobrevivió una de sus cuatro hijas y una extensa obra narrativa, ensayística e historiográfica.

El hallazgo hacia comienzos de 2003 de su diario, y su publicación en 2004, supuso un acontecimiento no solo en la historia de las letras colombianas, sino en la historia de la escritura de la intimidad en todo el ámbito hispanoamericano.⁴ Aunque pueda parecer rara (cada vez menos), la escritura diarística hispanoamericana existe,⁵ pero hoy por hoy resulta difícil encontrar un testimonio más antiguo que este minucioso recuento (más de 700 páginas en su original manuscrito) de unos meses capitales en la vida de una señorita colombiana de la alta sociedad a mitad del siglo XIX (y que podría cotejarse, sin desdoro, con muchos de los diarios de *demoiselles* estudiados por Lejeune, por ejemplo).

Se trata de un riquísimo diario de lecturas y de una muy consciente reflexión sobre la condición femenina y, a partir de un momento dado, puede leerse también como un diario de guerra muy singular, testimonio fundamental de un periodo convulso en la historia de la consolidación de la nación (tras el golpe de estado de José María Melo, en abril de 1854).

³ «7 de abril [1854]. Estuve leyendo mi diario de cuando estaba en el colegio en 1847 [...]» (195).

⁴ Carolina Alzate da cuenta de las circunstancias de la pesquisa que condujo al hallazgo, a partir de una única mención en un estudio de 1952, en la introducción a su edición (XVI-XVIII). El interés por la obra de Acosta parece haberse relanzado tras la publicación del diario: en 2007 se publica una importante novela suya, *Una holandesa en América* (Casa de las Américas y Universidad de los Andes) que, tras una edición por entregas en 1876, sólo había conocido otra en volumen en 1888.

⁵ Hace décadas se intentó incluso una tesis doctoral que no ha tenido demasiado eco (Cruz Ortega).

En esta ocasión, sin embargo, me interesa señalar cómo el texto refleja la construcción de una identidad subjetiva, proceso que, en el diario de Acosta, como en tantos textos del género, va unido a la superación del discurso solipsista y, singularmente, a la experiencia amorosa. Ciertamente, aquí el enamoramiento desencadena la escritura. Pero esa experiencia se alía con una circunstancia trágica: Soledad comienza a imaginarse escritora en el tiempo que media entre la muerte de su padre, el mencionado Joaquín Acosta (21/2/1852) y el inicio de la relación con su futuro marido, José María Samper (agosto de 1853). Es un espacio vital que puede definirse, en el caso de Acosta, desde el punto de vista de la comunicación, porque se define entre el duelo por un interlocutor perdido y la ilusión ante el nuevo interlocutor hallado. En esas circunstancias, el diario irá convirtiéndose, literalmente, en el *sitio* del amado. Desde el origen Samper aparece como un nuevo interlocutor-preceptor y, como tal, será una presencia sustitutiva de la figura paterna.

El tema casi constante del diario es la «evidencia de [la] no-presencia» de Samper, como ha dicho Ramírez (2005): al principio aún no está claro que este notable político y escritor vaya a ocupar un lugar en la vida de la autora, aunque ella lo desee; cuando ese deseo se confirma, Samper desaparece, sin embargo, de su vida cotidiana, pues las circunstancias políticas (el golpe de estado de José María Melo, del 17 de abril de 1854) le obligan a pasar a la clandestinidad.

La «escena» del primer encuentro entre Soledad y Samper nunca es relatada directamente en el diario, sino sólo evocada en diferentes ocasiones de modo indirecto (por lo general, cuando se cumple un cierto plazo: al cabo de algunos meses, al año...). Pero el silenciamiento de esa escena *original* es relativo, porque aparece con cierto detalle en unas «Reflexiones», escritas en inglés y fechadas en Guaduas —el lugar donde conoció a Samper—, el 22 de agosto de 1853, que preceden a un relato de ficción y al diario mismo, en la edición que maneja.⁶

Esas «reflexiones» comienzan con promesas de recuerdo constante y la confesión de que Samper ya había aparecido antes en su vida: «*There he stood, beauty breathing and talent in every feature. I shall never forget that day, sweet, sweet day. It was not the first time I beheld him. [...]*» (3). Enseguida, Soledad se acuerda de Elvira, la primera esposa de Samper, muerta también en 1852: «*What am I that he should remember me more than her, so beautiful, so lovely. [...]*» (4). Esa duda acompañará a la autora durante buena parte de su diario.

⁶ Según la editora, esas «Reflexiones» aparecen en un cuadernillo distinto a los de los diarios, que en la edición moderna sólo se transcribe parcialmente, pues se ha decidido prescindir de otra parte titulada *Pensamientos, apuntes y notas*, fechada «*En Guaduas, agosto de 1853*» (1 n.). Las citas proceden de la edición citada en la bibliografía. Se indica fecha (con el año entre corchetes, porque suele faltar en las entradas) y número de página.

Ya en ese texto con función prologal, Soledad traslada a Samper los sentimientos que tenía hacia su padre y expresa el temor de no volver a encontrarlo y así perder al interlocutor privilegiado: «[...] I feel that only him, only him can ever understand me and maybe I shall never see him again. [...]» (5). Por supuesto, Soledad apunta también allí el tópico de la transformación *amoris gratia*: «Oh! how changed I am, everything I see with other eyes than before» (5). Por esa razón, Soledad querrá hacerse «más interesante», por «su mente, ya que no por su aspecto», con un propósito evidentemente seductor: aprender, llenar su mente de conocimientos que le permitan *hablar con él*, adquirir elocuencia, expresar de modo brillante sus sentimientos:

I must learn, work, work so that if we'll ever meet again I may be able to speak to him and make myself more interesting, at least in my mind if not in my figure. Yes, I must store my mind with learning, that I too may know but I shall never be able to express myself. Oh!, why have I not the gift of eloquence, why can I not express what I feel in glowing terms, why do I feel so much and never be able to say it... Away... away... with reflections (5-6).

Por todo eso, quizá, Soledad comienza a escribir su diario, tras haber enunciado temas que constituirán su contenido (y su propósito) fundamental: el desarrollo del talento a través del estudio —y la lectura—; la virtud compensatoria que tiene ese talento en relación con la belleza; el temor a la falta de elocuencia.⁷ Entonces puede comenzar a escribir, como tarea derivada directamente de la relación con el «amado». La figura de éste constituye el límite inicial y final de esa escritura y, en consecuencia, será el límite de la identidad propia de la autora. La presencia de Samper será cada vez más evidente en el diario: al principio sólo se refleja en «rumores» (lo que otros dicen de él), recuerdos o imágenes (a veces, sospechas) de la propia autora. Enseguida, se hace presente a través de sus textos, copiados por Soledad en el diario: textos publicados en la prensa, que, a su vez, en ocasiones, provienen del diario personal de Samper.⁸

Es interesante señalar que, justo en el momento en que comienza esa que podría llamarse «ocupación textual» por parte de la palabra del «otro», Soledad comienza a poner notas a su propio diario, dejando constancia de una relectura (también fechada, en junio de 1864). En la entrada del 8/3/1854 anota: «Todo eso

⁷ Podría ser interesante comparar esa escena con la escena de otros reencuentros posteriores con Samper, por ejemplo el 28 de enero 1854, cumplido el plazo de «cinco meses y siete días» que se han dado para confirmar su pasión. Agitada, Soledad mientras lo espera prepara «teatralmente» la escena: «tomé la vida de Demóstenes, y sentada en el Gabinete quise verle llegar y así prepararme para recibirlo como debía» (124). A finales de 1854, también resulta interesante la reaparición de Samper tras el desenlace de la guerra. Igual que en enero, se subraya la transformación física: «6 de diciembre [1854]. [...] Nosotras gritábamos vivas a nuestros valientes salvadores. Él también estaba entre ellos, ¡pero cuán cambiado! [...] ¡Apenas lo conocí yo cuando pasó y me saludó... [...]» (444).

⁸ Como una descripción del monte Tolima, tomada de *El Pasatiempo* y transcrita el 8 de marzo de 1854 (pp. 146-149).

era una burla. Él no pensaba en mí entonces...» (150 n.). Al releerse, Soledad deja huella de las «distorsiones» iniciales de su amor, que sólo el tiempo corregirá. Poco a poco, como dije, el amado se va *haciendo sitio* en el diario: Samper será protagonista con la narradora de las escenas que ella evoca; llegará a establecerse incluso una especie de diálogo de diario a diario, y el amado terminará invadiendo las páginas del de Soledad con texto escrito directamente sobre ellas. Además, Samper escribirá un poema titulado «Tu diario» (633-635). Así, su voz desplazará la de Soledad: la historia concluye cuando ella decide dejar de escribir, porque será *él* quien lo haga. Tras el matrimonio, la autora se borra: se cambia el nombre (Soledad Acosta *de Samper*) y abandona el diario.

LA CONSTRUCCIÓN DEL ESPACIO COMUNICATIVO

Por todas partes, desde las citadas «reflexiones», el diario de Acosta manifiesta un deseo inequívoco de hallar interlocutor y, en la propia escritura, se verifica la construcción de un espacio de comunicación relativamente complejo. Al principio, la intimidad se traduce —como en tantos diarios— en diálogo con un «otro yo», que adopta diversas máscaras. Una de las menos frecuentes resulta ser la figura paterna, aunque su sombra pueda estar en el origen de la escritura del diario. Lo cierto es que el padre muerto casi nunca aparece en esas páginas como interlocutor de Soledad,⁹ y sólo raramente lo hace como objeto del discurso. El 18 de noviembre de 1853, Soledad aquilata la magnitud de su pérdida y su dolor tras la muerte del padre:

[...] yo también he tenido una pesadumbre grande: ¡el perder a su padre! Nadie sabe, nadie ha sondeado hasta el fondo de mi alma y ha visto allí el pesar más grande. Perder, ver desaparecer de la tierra a la única persona que me comprendía, a la única persona que sabía lo que era yo porque me parecía en sus sentimientos, en el genio. Desde el día, desde la noche en que pude persuadirme de la realidad de tanta desgracia, desde ese momento me sentí cambiada, ¡y cuán cambiada! El pesar había hecho que de una muchacha sin pensamiento, sin ideas, apoyada en mi padre, de repente sintiera que el apoyo se me había ido y que estaba sola. [...] Aquella noche tan amarga, tan terrible,... esa noche me volví independiente de todo y sentí que era otra. Fue grande la pena, tanto más inmensa, tanto, que nunca hablo de mi padre. Me parece un sacrilegio, me parece falta grande hablar de él y aun pensar en él con la sonrisa en los labios. Cuando quiero estar triste

⁹ Carolina Alzate, en el prólogo a la edición (XXVII-XXVIII, XXX), afirma lo contrario, a pesar de la evidencia textual. No será, entonces, esa figura la que hace de este diario, como la editora sostiene, un caso de escritura femenina supeditada a la sanción patriarcal. Con toda evidencia, es Samper el que ejerce ese papel de «interlocutor-destinatario, encarnado y/o imaginado en una figura de hombre, [que] transforma el espacio autobiográfico, que deja de ser espacio privilegiado de la construcción de la identidad del “yo”, para convertirse en lugar de contacto con el mundo y con los demás» (Arriaga, 10).

pienso en tan grande desgracia. Pero nunca es que siquiera pronuncio esas palabras que me conmueven, y no quiero mostrar mi pena porque mostrarla sería desear que me la alivien, y yo *no quiero* ser consolada. [...] (82-83).

Asumiendo esa cuasi sacralización, pocas veces, en efecto, se referirá a él, y sólo en la última página del diario la presencia del padre cobra una fuerza ilocutiva inequívoca, cuando ya Soledad se está despidiendo de su cuaderno y de su vida anterior, para convertirse, de nuevo, en «otra»:

4 de mayo [1855], diez de la noche [...] Invoqué la sombra de mi padre para que me protegiera en mis nuevos, y difíciles, deberes, en llevarlos bien. ¡Padre mío que me amabas tanto, mírame ahora cuán dichosa soy y dame algunas de tus virtudes para poder hacer feliz al hijo que mañana te presentaré en el esposo que he aceptado! [...] (548).

Eso es todo, pero no es la única presencia fantasmática en el diario de Soledad: Elvira, la primera esposa de Samper, fallecida en 1852, como el padre, aparece, sin embargo, constantemente en estas páginas, habitualmente como personaje, aunque terminará también por convertirse en destinataria ocasional de las palabras de Soledad.

Su primera aparición en el diario, el 18/10/1853 (37-38), resulta filtrada por la literatura: una novela de Benjamin D'Israeli, uno de los autores preferidos de Soledad, *Contarini Fleming. A Psychological Autobiography* (1832), le recuerda la trágica pre-historia amorosa de Samper: la protagonista de la novela se parece a Elvira y Soledad teme que la pasión que mereció por parte de Samper fuera tan intensa como la de la novela.

Desde ese momento, Elvira será la piedra de toque del amor de Soledad: llega a aparecérselle en sueños que transcribe, aderezados por el filtro romántico-literario que propicia la coincidencia onomástica con la heroína de «El estudiante de Salamanca» (23/10/1853; p. 40). Tras copiar las estrofas de la despedida de Elvira en el poema de Espronceda, Soledad revela hasta qué punto esa figura está ligada a la definición de su personalidad:

[...] Yo oí esto y mis ojos se anegaron de lágrimas y confundí mi existencia con la de ella, y ya no solamente escuchaba la voz de la desgraciada sino que sentía yo lo que ella había dicho, el mismo pesar me agobiaba y en ese instante desperté... [...] (40).

Casi un año después, Elvira seguirá apareciendo en los sueños de Soledad, que ella se esfuerza por interpretar en la vigilia, como camino para conocer mejor su inestable condición.

El 7/6/1854 relata haber soñado que estaba en un cementerio, acompañada por un Samper tan triste que no se atrevió a hablarle:

[...] Seguí andando y de repente se paró mi compañero y se fijaron sus ojos con melancólica expresión sobre una lápida más adornada que las demás. Estaba todo muy oscuro, no podía leer bien la inscripción de ella, pero el nombre de *E.* brillaba entre los dorados más claro. Y *Acosta* también pude leer. Seguí leyendo inscripciones en las demás bóvedas y en cada una sólo *Acosta* leía claramente. Este sueño me atormenta y me persigue sin cesar. La muerte siempre la veo presente y el nombre de *E.* me estremece. [...] (282-283).

El 22/8/1854, por ejemplo, Soledad atraviesa abatida un desierto desolado; siente la llamada de «la eternidad», pero teme que nadie la espera allí; el escenario cambia y ve a Samper moribundo. Surge, entonces, la presencia de Elvira y se convierte en interlocutora explícita de la escritura de Soledad:

[...] No tenía remedio, iba a morir. Me enloquecía. ¡Me quedaré yo sola en la tierra!... Murmuran algo sus labios, se mueven, escucho. Una sonrisa angelical se esparce sobre su fisonomía. ¡Elvira!, dice tiernamente, y expira... Y la veo *a ella* sobre una nube que lo llama... ¡Dios mío!, su último pensamiento no fue mío, ni eso pude lograr yo que lo amo tanto... Venciste Elvira... Fuiste todo para *él*, ¡hasta el último momento un ángel que lo esperaba en el Paraíso! ¿Y yo qué soy?... ¡Nada!... Le entregué mi alma, mi corazón entero, ¡y me olvidó para vivir eternamente en ti! Y veía toda la escena, y adonde quiera que volvía los ojos encontraba escrita mi desesperación... Ni en la muerte encuentro reposo. *Ella* era su anteotipo. ¿Y yo?... nada. Me desperté. ¡Gracias, Dios mío!, ¡fue sólo sueño! Mi pecho estaba oprimido, mi corazón latía apresurado, la cabeza la sentía de fuego. [...] (367-368).

El concepto de «anteotipo», que Soledad deriva de Platón,¹⁰ se convierte en clave de la interpretación de su relación con Samper: el amor es visto como «complementariedad» de sujetos distintos y cuando uno de ellos ha tenido relaciones previas (sólo frustradas por la muerte), semejante complementariedad puede quedar en entredicho. Esa inquietud corroe a Soledad hasta que a comienzos de 1855, cuando ya el compromiso ha sido oficializado, encuentra en la lectura del diario de Samper la disipación de sus dudas:

10 de enero [1855], las once de la noche [...] Me mostró su diario y allí encontré que mis más locos sueños se habían realizado, pues ya no me queda *duda* ninguna de que su alma es hermana de la mía: *Ella no era su anteotipo*... (466).

Es la confesión de su triunfo final, que deshace la derrota soñada en agosto del año anterior. En ese instante, sin embargo, Soledad contiene su alegría

¹⁰ Según creo, a partir de una lectura muy literal del tratado *On love* de Shelley (a quien, sin embargo, Acosta no cita en su diario): «*10 de noviembre [1853]*. "Platón creía en la existencia de un anteotipo espiritual del alma, así es que desde que nacemos tenemos en nuestro interior una cosa que nos impele a buscar y a desear encontrar nuestra semejanza" [...]» (63). Estas palabras parecen traducir las del poeta inglés: «We are born into the world, and there is something within us which, from the instant that we live, more and more thirsts after its likeness».

por consideración hacia la esposa muerta, que vuelve a aparecer como interlocutora:

[...] ¡Perdón, Ángel de *su* vida!, ¡perdón, Elvira! ¡Tú lo amabas, tú lo adorabas y yo lo *comprendo!*... Sí, yo lo conozco íntimamente, profundamente, comprendo sus pensamientos aun antes de expresarlos. ¡Oh!, ¡yo lo amo y lo conozco tanto! [...] (466).

Elvira resulta ser, entonces, una interlocutora más importante que la figura paterna: es, verdaderamente, la máscara de un «otro yo» posible. Para que Soledad no sea solamente la sombra del fantasma, su amor debe ser *necesario*, ha de haber un *plus*: la *comprensión*, y ello justifica la creciente presencia ilocutiva de José María Samper en el diario de Soledad.

Porque, en efecto, más allá del fantasma de la «otra» mujer, el amado y el propio diario serán los interlocutores principales de Soledad. Samper, primero objeto de la escritura, se convierte en sujeto de la comunicación: su representación pasa de la 3.^a persona (*él*), más o menos críptica (un símbolo parecido a la Z, al que en la edición sustituyen tres asteriscos), a un «tú» directo, pasando por representaciones verbales que pueden valer como tercera persona o como vocativos de segunda: *mi bien*, *mi trovador*; *mi amado* o, directamente, *mi Pepe*. Al principio, la representación del amado como interlocutor tiene también algo de «fantasmática», en la medida en que Soledad cree que el verdadero Samper nunca ha de acceder a la lectura:

2 de abril [1854] [...] ¡No sabes tú cuando hablas de mi diario que él consiste enteramente en pensamientos dedicados a ti! ¡Que mi diario es el grito secreto del alma que se eleva e interroga tu espíritu! ¡No sabes que mis más íntimas ideas no tienen otro objeto que el de amarte!... [...] (182).

Meses más tarde, cuando la contienda civil derivada del golpe de estado de 1854 se ha calmado y el noviazgo se ha encauzado, el texto refleja explícitamente la transición que experimenta la figura de Samper, de objeto a interlocutor, y la ulterior recuperación de la condición de objeto —mediada por el apelativo *mi trovador*—:

16 de enero [1855], diez y media de la noche. [...] Adiós dudas, no molestéis más mi alma, ¡dejadla en paz! *Él* verá estas líneas y sabe cuánto, cuán profundamente lo amo. Tú lo sabes, ¿no Pepe? ¡Jamás has dudado que te amo! Hasta ahora he sido perfectamente franca y por esto estoy satisfecha conmigo misma y seguiré siempre lo mismo. Con *mi trovador* no debo tener esa reserva que ha sido el martirio de mi vida, que ha amargado mis pasados años. Si no estuviera yo tan profundamente persuadida que *él* me ama como jamás amó antes *jamás* le hubiera dado mi corazón, mi mano no podría ser suya *nunca* si tuviera yo la menor duda... ¡Dudar, jamás! (469-470).

Unos días después de esa anotación encontramos otra que demuestra que la situación reflejada en la del 2/4/1854 se ha transformado por completo: Samper ya no es sólo objeto del diario, sino que se ha convertido en interlocutor *real único*:

18 de enero [1855]. [...] Sólo tú, Pepe, has llegado a leer, lo que creía que jamás habría un ser al que yo permitiese ver, tú has visto. ¡Hasta el fondo de mi espíritu con sus locos pensamientos y cuán profundas melancolías! (471).

A partir de esos momentos, en las páginas del diario se podrá hablar de cosas que no tienen lugar en ningún otro espacio comunicativo.¹¹ Sea como fuere, un poco antes de la boda, los diarios de ambos han dejado de ser lugares de la expresión íntima para convertirse en espacios suplementarios de la comunicación y, por tanto, su posesión sólo puede ser común: «*11 de abril [1855], las diez y media de la noche. [...] Tu diario es tan mío como el mío es tuyo, encuentro tanto placer en leerlo como tú al leer éste. [...] (534).*

Por eso hay que atender ahora al diario como el más importante de los interlocutores de Soledad. Obviamente, se trata de una especie de desdoblamiento de la autora, que puede encontrar otras figuraciones abstractas: la filosofía (31/3/1854; 175), la conciencia, las dudas —como acaba de verse— o, cuando el impulso retórico se intensifica, la patria misma (11/11/1853, 68-69). Pero el apóstrofe al «diario» es una característica tópica del género que Acosta asume, y que experimenta matizaciones a lo largo de la escritura. Al principio, el diario es el «ser imaginario a quien le estoy hablando mientras escribo» (18/3/1853, 18); de hecho, en ese momento es el *único* interlocutor que acepta la autora.¹² La construcción de ese interlocutor imaginario privilegiado se matiza en esas primeras semanas de escritura, revelando que la práctica diarística es un *trabajo* fundamentalmente

¹¹ Refiriéndose a una manifestación de celos retrospectivos hacia la esposa muerta de Samper, Soledad añade: «*13 de febrero [1855]. [...] Las dos de la tarde. Pepe, cuando veas lo que arriba he escrito piénsalo, pero nunca me hables de eso. Tal vez yo no lo debía haber escrito, pero este es mi "diario" y tengo que recordar aquí todas mis emociones, todos mis más hondos sentimientos. [...] (495).* Aún más significativa resulta la alusión a un «secreto», que no llega a decirse: «*8 de marzo [1855]. Acabo de recibir una larguísima carta de Pepe y he tenido la pena de no mostrársela entera a mi madre. ¿Por qué? No he tenido valor, hay allí revelaciones que no quisiera que ella supiera jamás. Yo la conozco mucho y sé que le darían mucha pena... Sabe Dios las lágrimas que me ha costado a mí... Nunca me vuelvas a hablar sobre una materia que me entristece tanto. No quiero *verla* nunca y trataré en olvidar su existencia. [...] No sé pues cuáles deben ser mis sentimientos sobre eso. Tal vez no podré olvidarlo, porque tengo que confesártelo que esto me ha llenado de profundo pesar. Mi corazón no puede acostumbrarse al mundo. ¡Pepe te... perdono! Pero *nunca* me vuelvas a hablar de ella. ¡Oh!, ¡tú comprendes bien de quién hablo! [...] (512).* Ese «quién» quedará como un «punto ciego» del diario: no puede tratarse de Elvira, porque *de ella sí hablarán*. Vallejo ha estudiado bien los «silencios» de Acosta: la reticencia a hablar de su padre; las referencias a cierta triste «parte de su vida» de la que no quiere escribir (16/10/1854; 406); la ocultación por largo tiempo del nombre del amado, por supuesto... Pero nadie ha reparado en este otro secreto.

¹² «*17 de octubre [1853]. [...] ¡Mi Diario!, tú solo sabes el interior de mi corazón, tú no más conoces lo que pasa en mi alma, tú no más sabes las emociones secretas, las alegrías que por momentos siento y los pesares muchas veces tan profundos que me agitan. [...] (35).*

afectivo, que al correr del tiempo se estabiliza y se convierte en un amable ejercicio de memoria.¹³

Esa íntima relación entre el yo y el diario sólo puede ser amenazada por un lector externo. En los primeros meses de la escritura, se solicita del diario el mayor de los secretos; se lo convierte en «cómplice» contra la invasión de un posible lector «imprudente y curioso».¹⁴ La figura temida de ese lector «externo» vuelve como fantasma, punto de vista que, de tener acceso al diario, descubriría las discrepancias entre el sujeto de la escritura y el sujeto de la vida. El diario, entonces, es el lugar de construcción del verdadero yo, enmascarado por la «persona» que actúa en el mundo:

27 de diciembre [1853]. [...] Cualquiera que leyese este diario y viera los desvaríos de mi imaginación, que leyera las emociones tan diversas, tan distintas cada día, creería que eran escritos de una loca... Sin embargo no puede haber, en lo exterior a lo menos, muchacha más tranquila, más callada, más quieta en la sociedad... Nadie me conoce verdaderamente. [...] (109).

Unos meses después, esa figura de lector externo que puede descubrir lo que se quiere ocultar empieza a perfilarse: es la del amado, todavía excluido como posible destinatario de esas páginas. El diario sigue siendo «único confidente», pero empieza a transformarse en «objeto» y así se debilita: su fragilidad empieza a intuirse, hasta el punto que se plantea que la única forma de protegerlo de un interlocutor no deseado es la destrucción:

14 de septiembre [1854]. [...] *Las diez de la noche.* [...] Tú, Diario mío, eres el único confidente, porque ¿tengo yo en el mundo amiga alguna que pueda comprender mis sentimientos sobre esto? No... Si a nadie puedo comunicar esta tal vez aprehensión demasiado simple, porque no hay una alma que entienda mis escrúpulos. Temo que si *** viera o supiera que yo lo amo tanto, que mis pensamientos son sólo suyos y que mis ideas no tienen otro objeto que el de acordarme de él, que si él viera algún día este diario en que se retrata toda mi alma, todos mis íntimos sentimientos, creyera que yo no debía amarlo tanto. Esta idea me persigue, porque sé que algún día él querrá leer esto. Aun he pensado quemarlo para que jamás lo vea. (393).

Bastará, sin embargo, que pasen unos meses para que el «ojo imprudente y curioso» esté ya presente (aunque sea por procuración) en el momento mismo de

¹³ «19 de noviembre [1853]. [...] Mi Diario es como un amigo a quien no se conoce bien al principio y al que una no se atreve a abrirle enteramente su corazón. Pero a medida que se conoce más se tiene más confianza y al fin le dice cuanto piensa. [...]» (86); «28 de marzo [1854] [...] ¡Mi amado cuaderno compañero de mi juventud! Cuán delicioso es trazar en cada página, recordar en cada línea algún pasaje ocurrido en los días tal vez más felices de mi vida. Cuántos recuerdos. [...]» (172).

¹⁴ «6 de noviembre [1853]. [...] ¿No hay aquí una persona que pudiera simpatizar conmigo, no hay a quién comunicarle mis alegrías? Tú, ... mi Diario, recibe mis pensamientos... Tú, ... no más, conoces la extensión de mi gozo... Guarda mis ideas y no las vayas a revelar a ningún ojo imprudente y curioso. [...]» (59).

la escritura: «5 de enero [1855] [...] Ahora ya no estoy sola al tiempo de escribir mi diario, porque él me regaló su retrato. [...]» (462). El diario, pues, está convirtiéndose en algo híbrido: objeto «comunicable» y, a la vez, espacio de comunicación. Conforme avanza la relación con Samper, el diario irá cediendo a éste su condición de interlocutor, sin mayor conflicto, al menos mientras Samper no pueda acceder directamente a la lectura, consciente la autora de que las apelaciones a uno o a otro son todavía sólo licencias retóricas, pues, en el fondo, Soledad habla consigo misma.

Pero en el paso de 1854 a 1855 las cosas cambian. El 16/12/1854, Soledad aún duda si mostrará alguna vez el diario a Samper. El 19, sin embargo, le deja ver ya una página y el 24 otra. El intercambio de diarios comienza, y el 9 de enero de 1855 Soledad confiesa:

[...] *Las diez y media*. Esta noche he hecho una cosa que me admira a mí misma, una cosa que yo no creía que sería capaz de hacer jamás. ¡He dado mi diario entero de la Revolución a P. [Pepe=José María Samper] y mostrándole sólo dos o tres páginas se lo he dejado llevar entero a su casa para que lo tenga en su poder y no lo lea!... ¡Habré sido imprudente, será esto pedir demasiado al poder sobre sí mismo que el tener entre sus manos en un cuarto y solo y lejos del mundo entero un cuaderno de mis pensamientos, de mis sentimientos más íntimos y no tener curiosidad para leerlo!... ¡Yo tengo completa confianza en su palabra de honor! ¡No sería digno P. de la menor estimación si pudiera hacer un acto como éste! Me voy a acostar tranquila y perfectamente confiada (465).

El diario se ha convertido, por fin, en objeto; más: en prueba de amor, en una especie de fetiche opaco. Sin embargo, pronto se abrirá para el nuevo interlocutor. Unos días después, una nota ilustra bien sobre el proceso de desplazamiento de interlocutores. La nota comienza dirigiéndose al diario: «18 de enero [1855]. Mi diario, mi fiel compañero de mis lágrimas y alegrías, ¡cuánto consuelo encuentro en confiar todos mis pensamientos en tus calladas hojas!» (470). Enseguida, se revela que, con una mínima distancia temporal, esas hojas pueden dejar de ser silenciosas y generar a su vez un diálogo fuera del texto: «Le había dado antes de ayer el diario de diciembre a Pepe. Me lo volvió hoy. Hay allí mil desconfianzas en mi porvenir, mil aprehensiones infundadas, que quiere ahora que le explique la causa de ellas» (470-471). Pero antes de que esa «explicación» se plasme en la realidad, se ensaya en las páginas del diario: al amado —a sabiendas de que lo leerá, aunque sea con algún retardo— se le dirige allí una primera apología de la propia persona y una presentación del diario, en términos muy interesantes:

No comprendes mi *trovador* que mi alma es a veces triste y que tiene accesos de profunda melancolía, y que entonces una palabra, una simpleza insignificante me llena de amargas reflexiones y no pudiendo comunicarlas las escribo y después me hallo más consolada. Esas son las *historias secretas de mi corazón, la vida aparte que tiene mi alma*, distinta vida de la que aparece, y adonde se pasan mil dramas de amargura y de placer inmenso, el *recóndito santuario de mis íntimos*

sentimientos, mis arranques de pesar o mis transportes de placer... (471; la cursiva es mía).

Leer el diario supone, directamente, leer en el corazón:

Allí nadie había penetrado antes, hasta ahora *nadie* había leído en mi corazón. Sólo tú, Pepe, has llegado a leer, lo que creía que *jamás* habría un ser al que yo permitiese ver, tú has visto. ¡Hasta el fondo de mi espíritu con sus locos pensamientos y cuán profundas melancolías! Eres ingrato mi Pepe, no agradeces la confianza que yo hago de ti y esto me entristece. ¿Qué más quieres saber sino que yo te amo y que *ahora* nunca tendré dudas? Dios sabe que tengo tanta confianza tan completa en ti como en mí misma, ¡qué más explicaciones quieres sino que te prometí ser tuya! Por eso fue que jamás te dije *nada* hasta que no estuve completamente convencida que tú eras digno de todo mi cariño. Si yo hubiera visto que me había engañado y que tú no me amabas cual yo lo pensaba, entonces te habría desengañado inmediatamente. Pero fue al contrario, te di mi corazón para siempre. Mi mano será tuya un día. ¿Ahora encuentras satisfactorias mis explicaciones? (471).

El espacio comunicativo que establece el diario se ha transformado ya profundamente: se ha abierto entre los amantes un diálogo en doble nivel (dentro / fuera del diario): las explicaciones se piden «fuera» y se dan «dentro», porque, en realidad, ya no hay frontera.

Pero aún es posible un paso más: la exclusión explícita del diario como interlocutor. Esto se produce cuando el compromiso se ha hecho oficial y las páginas del diario se han abierto a la lectura de Samper.

La primera exclusión inequívoca, no obstante, ocurre en la fase final del noviazgo, a menos de dos meses de la boda:

30 de marzo [1855], las once de la noche. [...] Yo te contara, mi diario, qué sucedió esta tarde, ¿pero para qué lo has de saber tú? Mejor es que esto quede sepultado en nuestros corazones... [...] (526).

Una expresión semejante hubiera resultado inconcebible apenas unos meses antes, pero es resultado de un proceso gradual y casi «agónico»: el diario se convertirá en «víctima» de un *plazo* (ese motivo tan romántico). En una nota en la que la interlocución es compartida aún por los dos sujetos más conspicuos, la cuestión es explícita:

15 de abril [1855], las diez de la noche. ¡Hermosa fecha la de hoy, bien mío! En este día fue que supimos amarnos, hoy hace veinte meses que te conocí mi Pepe, y de hoy en veinte días seré tu esposa... Como corre el tiempo. ¡Veinte días no más faltan, mi diario, para decirte adiós! Después, *él* escribirá el diario de *nuestra* vida. Yo no tendré nada que contarte entonces a ti, fiel compañero de mi amor, depositario de mis secretas penas y alegrías, pues todo lo que te digo a ti se lo diré a mi Trovador. [...] (537).

Soledad anuncia la despedida, la sustitución del texto por la persona y, con ella, la aniquilación de la propia escritura, que cede ante la del «otro» masculino. No solo desaparece el diario como interlocutor, sino que también desaparece la Soledad escritora, que abdica de su condición de sujeto discursivo.¹⁵ La última anotación del diario representa esa «agonía», con una euforia que, sin embargo, para un lector moderno, no deja de sonar melancólica:

4 de mayo [1855], diez de la noche. ¡Adiós, mi diario, adiós!... Llegó por fin el día en que me despidió de ti después de haberme acompañado diariamente por un año y ocho meses. Te comencé con dudas, con tristezas, con amargos pensamientos aunque una esperanza brillaba entonces en lontananza, esperanza que vi realizada después... Te doy fin llena de alegría, de placer profundo, viendo entre sueños una felicidad prometida sin un pesar en la memoria, sin una duda, ¡sin una nube tan sólo en mi espléndido horizonte! Te empecé porque mi corazón deseaba tener un amigo a quien confiar mis sueños, mis recuerdos, mis penas, mis alegrías, y sobre todo para hablar de aquél que había hecho tan profunda impresión en mi corazón. Yo deseaba desahogarme, contar mis sentimientos, y te busqué a ti, fiel compañero que has recibido todas mis lágrimas, mis suspiros, mis deleites. Te dejo feliz, el corazón completamente tranquilo. Pero te dejo conmovida porque has sido por mucho tiempo mi único amigo y consuelo mudo de mis dolores... Ahora tengo otros deberes que cumplir y sólo a él debo contar mis pensamientos. Sólo en él tendré la confianza que tuve contigo. [...] (546-547).

Esa última anotación es también un balance y, en cierto sentido, un obituario por anticipado: al cerrar esas páginas desaparecerá una Soledad y surgirá otra Soledad nueva, volcada hacia la utopía. Tras expresar rotundamente el papel de interlocutor *único* que a partir de entonces ocupará el marido, la sustitución se representa con un último párrafo en el que, de nuevo, Samper pasa de objeto a interlocutor:

[...] Mi adorado Pepe me trajo un bellissimo y perfumado ramo de pensamientos esta tarde. ¡Cuántos recuerdos tendrán en lo futuro, amado mío! Nosotros seremos tan dichosos, ¡no es cierto, mi dulce Trovador! ¡Hasta mañana mi novio amado! (548).

Con esas palabras termina el diario de Soledad Acosta y se abre un espacio vital nuevo mientras se clausura el espacio de comunicación habitual en el que la joven había ido definiendo su personalidad.

LA CONSTRUCCIÓN DEL YO

La construcción del espacio comunicativo en el diario de Acosta es un aspecto estrechamente relacionado con la construcción de la identidad personal, de un

¹⁵ En realidad, reaparecerá más tarde la escritora pública, alentada por su marido, pero en ese momento tal vez eso no puede saberse. La inhibición postmatrimonial, como indica Lejeune, era lo común en la práctica diarística femenina del siglo XIX.

«yo» entendido como sujeto de la enunciación y como sujeto del enunciado, función típica del género (Gilot), que quiero explorar en lo que sigue. También Soledad concibe su diario como una máquina de autoindagación. Desde las primeras líneas lo declara: «14 de septiembre [1853]. Me he decidido a escribir todos los días alguna cosa en mi diario, así se aprende a clasificar los pensamientos y a recoger las ideas que una puede haber tenido en el día. [...]» (13).

El punto de partida de esa autoexploración es la conciencia de inestabilidad, la variación, la no-identidad. En esa primera anotación, Soledad parte de una perplejidad, una pregunta que la escritura del diario intentará responder: «[...] ¿Por qué es que mi carácter es tan desigual, por qué estoy un momento triste, otro alegre, siempre incierta? Nunca tengo una idea fija. ¿Cómo conquistarme, cómo haré para ser igual en todo?...» (14).

La escritura comienza en un momento de crisis: unos días más tarde, vuelve a insistir sobre la oscuridad que reina en su interior, algo que sorprende a la autora porque es consciente de un cambio: «23 de septiembre [1853]. [...] No conozco mis mismos sentimientos, no entiendo qué se me ha hecho mi carácter que yo creía tan firme, sí, que yo creía tan constante *en sus resoluciones*. [...]» (18). El origen de ese cambio es la muerte del padre, que supone la pérdida de la base en la que se sustentaba la personalidad de la joven. El proceso de construcción de esa personalidad requiere de comprensión y esa comprensión proviene de alguien que se parece a uno. Todavía no enuncia la teoría del «anteotipo», pero ya se insinúa: el padre «se parecía» a ella y ella, tras su desaparición, buscará alguien que —también— se le(s) parezca.

Hasta el momento en que se confirme que su atracción por Samper es correspondida, el diario deja testimonio, sobre todo, de una carencia, dolorosamente representada en la figura de una madre que, en lugar de ayudar a la hija a «comprenderse», más bien parece estorbarla en esa tarea. El 1/12/1854, Soledad realiza una anotación preciosa en la que deja constancia de la necesidad del «cuarto propio», que, mucho más tarde reclamará Virginia Woolf, el espacio de la intimidad inexpugnable, de la libertad total, que a ella, todavía, no le es concedido:

¿Cuándo tendré libertad? Dios mío, qué eterna mortificación. Ni siquiera mi cuarto está al abrigo de que me dejen quieta un momento. Ni un instante estoy sola, ni un momento... Siempre he de tener testigo para todo lo que hago. ¡Mi cuarto! Ya pronto ni mi cuarto será porque siempre he de tener quien entre y salga sin cesar. Esta tarde cuando comenzó a oscurecer quería estar sola, sí, quería pensar, meditar un momento. Pero no, a cada instante se abría la puerta, que venía a cerrar la ventana, que venía a alguna cosa. ¿Qué hacer? No puedo decir nada, tengo que sufrir y callar y aguantar eternamente. No tener quien me comprenda, ... quien me aconseje. No, en el mundo no hay quien simpatice conmigo. Pero ¿sobre qué es la simpatía? No sé, no me entiendo, mi mente no sabe lo que tiene. Las ideas se me enredan, mis pensamientos son confusos, no tengo más alivio para que se calme

mi corazón agitado sino el dejar correr mis lágrimas... Y esto no me es permitido... Porque nunca, nunca puedo estar sola... [...] (93-94).

En relación con la figura de la madre «ausente» de la tarea de conformación de una personalidad, resulta muy interesante en este pasaje la elipsis del sujeto de las acciones invasivas: la que escribe sabe quién «venía a cerrar la ventana», quién «venía a alguna cosa», quién venía, en realidad, a imponer su presencia incomprendida. En anotaciones como ésta se elabora el *leit-motiv* de la «soledad» como «espacio propio», que, desde luego, la autora relaciona con su nombre. Al margen de esa soledad, no hay sino confusión y disimulo. Soledad es consciente de su «alienación» desde las primeras páginas del diario:

17 de septiembre [1853]. [...] Uno mismo no se conoce sino cuando algún autor toca la cuerda sensible y, así, encuentra que tiene los mismos sentimientos. Yo tengo gustos raros, me gusta lo fantástico, lo vivo, lo raro, en fin, lo que no es común; no puedo sino admirar hechos de valor, sentimientos generosos, románticos, y aquello que a todo el mundo le parece locura arranca de mi alma un grito de admiración; si alguna vez hago traslucir mis sentimientos todos me miran con disgusto y creen que no sé lo que hablo. ¿Cuándo encontraré un ser como yo me he figurado? [...] (15).

Nadie la comprende, en suma. Sólo la esperanza de hallar el «alma gemela», o el tópico de la lectura como «consonancia» de almas, alivia su «extrañamiento». No tarda tampoco en aparecer otro tópico: el socrático «conócete a ti mismo», para reconocer la dificultad de cumplirlo (4/6/1854, 278). Pero en la ignorancia de «sí» hay, no obstante, un conocimiento más profundo. Un «tono» generalizado de este diario es el del automenosprecio, la duda sobre el propio talento, sobre todo cuando todavía no ha encontrado el parangón que le ofrecerá su amado Samper:

22 de junio [1854]. [...] ¿Qué creerán de mí? Yo misma no sé qué soy. Algunas veces me persuado de que soy enteramente estúpida. Hay personas que creen lo contrario, pero sólo yo me conozco mis defectos, o más bien mis pocos alcances. [...] (296).

Semejantes dudas tiñen toda la conciencia de la identidad de la autora, incluida la conciencia de su cuerpo. No es muy frecuente en las páginas de este diario la descripción de personas, pero una de las más extensas consiste en un autorretrato:

5 de julio [1854]. [...] Son las diez, de la noche. La noche está divina, clara, apacible, adorablemente linda. Tengo una tristeza mórbida, pesada, que me agobia el corazón. Todo me impacienta, todo me aburre, no tengo fe en mí misma, no me encuentro cualidad alguna digna de ser amada. Algunas veces creo que *** ya no me ama, que sus ilusiones cada día se debilitan,... ¡que tal vez en su alma desearía no verme más!... Qué soy yo para que me amen... ¡Belleza!, no la hay. Facciones insignificantes y creo que aun toscas. Mi juventud no tiene brillo pues mis mejillas no conocen el color de rosa. Siempre pálida, con pelo negro que le da a la fisonomía una expresión sombría. Confieso que aquí no hay atractivo que yo encuen-

tre. Conversación, ninguna, pues siempre faltándome la elocuencia a cada paso me faltan las palabras. Talento, ¡ay!, Dios mío, es ilusión. ¡Instrucción!, sólo yo sé lo ignorante que soy. Gracia, no creo, pues siempre me encuentro sin ella cuando deseo tenerla. Juventud, ya va pasando, pocos años me quedan ya. ¿Y creeré yo que el bien que yo amo pensará esta noche en un ser sin belleza, talento, instrucción, conversación o gracia? ¡Ay de mí! (313-314).

Además de una prueba de «modestia» y de inseguridad en lo que empieza a ser lo más importante de su vida (el amor de Samper), el párrafo es también un ejemplo paradójico de esa elocuencia que la autora siempre está echando de menos: la técnica retórica de «dispersión-recolección» o enumeración de las «carencias», mínimamente glosadas, para repetirlas en un epifonema final (con carácter de interrogación retórica), consiguiendo un notable efecto patético, aunque sólo sea a ojos de sí misma, como única lectora prevista.

Hacia la mitad de 1854, Soledad ha entrevisto la posibilidad de encontrar a ese «otro yo» que puede suplir la ausencia del padre y la incompreensión de la madre, pero todavía no tiene la seguridad de que sea verdaderamente su «alma gemela» o su «anteotipo». La sospecha de que Samper pueda cumplir ese papel comienza justo cuando la revolución impide temporalmente el contacto directo entre los amantes.

Soledad leerá entonces con intensidad los textos de Samper y encuentra allí la correspondencia, la profunda comprensión que estaba necesitando desde la muerte de su padre. Así lo confiesa en las páginas de su diario, diez días después del golpe de estado:

27 de abril [1854]. [...] Por fin hallé un ser que pronuncia con la voz de la poesía los pensamientos que siento en mi corazón vibrar, ideas que se hallan en el fondo de mi alma pero que jamás se han atrevido a levantar su vuelo hacia las regiones del genio... [...] (213).

El paso del tiempo irá corroborando su feliz sospecha, hasta un punto en que le atemoriza la idea de que su interpretación del suceso pueda ir en contra de la religión¹⁶. La corriente de *comprensión* es de doble dirección y —como se vio antes— garantiza la correspondencia de las almas, otorgando una calidad nueva al «simple» amor que pudo existir entre Samper y su primera esposa. No obstante, aunque esa comprensión sea un don, lo interesante es que Soledad asume que

¹⁶ La enamorada, tópicamente, teme caer en la herejía, aunque, sin embargo, el tema le parece «literariamente» seductor: *4 de junio [1854].* [...] He venido hasta creer (loca idea tal vez) en el magnetismo de ideas, es decir, que las almas que son formadas la una para la otra pueden alguna vez pensar en una misma cosa al mismo tiempo por una cierta simpatía o magnetismo. Si no, ¿por qué es que pienso de repente en cosas que jamás he visto y que no tienen interés para mí? ¿Será esto malo?, ¿estas ideas serán tal vez contrarias a la religión? Si es así, ¿qué hacer para no tenerlas? No puedo explicar lo que siento. ¡Oh!, elocuencia, ¿por qué no tengo este don tan precioso? (278-279).

debe ser cultivado para llegar verdaderamente a su ápice. Y de ahí deriva la necesidad de transformarse por el saber:

29 de julio [1854] [...] Las diez de la noche. ¡Todo lo he dejado! Mis libros me aburren, me cansa el estudiar. Conozco lo necesario que es saber y sobre todo lo que yo debo aprender. Sé que debo educar mi espíritu, algún día seré el consuelo, tal vez la felicidad de *él*. Sí, porque quién conoce como yo cada pensamiento que cruza por su mente, quién lo amaría bastante y comprendería su carácter suficientemente para adivinar la causa de sus penas o alegrías. Por eso yo deberé tener la mente cultivada y saber, ¡saber lo suficiente para ser su compañera en el difícil y peligroso paso de la vida! Sin embargo nada puedo hacer... Conozco *mi* ignorancia, pero no puedo sacudir esta apatía por lo presente y aprehensión por lo futuro. El pensar en *él* es mi único placer y soy bastante egoísta para no querer olvidar su memoria, o más bien no quiero ni por un momento dejar de hacer *castillos en el aire* siempre teniéndolo *a él* por héroe. Porque su recuerdo siempre está presente, es mi segunda vida. ¡El olvidarlo *a él* sería olvidarse de sí mismo!... Pero poesías, novelas, sí leo. Mi imaginación vaga al ocuparme de esto y en vez de no acordarme de *él* su presencia está más cerca, pues siempre trato de buscar algo de parecido *a él* en los héroes, los sentimientos nobles se me figura que son de *él*. ¡Tal es mi vida! La esperanza me mantiene y mi imaginación me pinta los lugares adonde creo que *él* estará... (334).

En anotaciones como ésta se revela el límite de la reivindicación «feminista» de Soledad: todo su afán de conocimiento, que antes parecía «desinteresado», se justifica supeditándose a la figura masculina. Soledad debe formarse, pero ello es para comprenderlo mejor *a él*. Aunque quizá esta percepción deba moderarse, teniendo en cuenta que el periodo que el diario comprende es muy limitado, corresponde además al del surgimiento de la pasión y, sea como fuere, la colaboración entre Samper y Acosta se extenderá más allá de su matrimonio.¹⁷

Conviene ahora recordar, para concluir, que el cambio de estado civil supone necesariamente un cambio de nombre, lo que no deja de estar relacionado con

¹⁷ Comienzan a escribir juntos *El libro de los ensueños de amor: historia poética del bello ideal de la ventura* (que Carolina Alzate transcribe parcialmente como apéndice a la edición que maneja); en 1862 fundan juntos la *Revista Americana* en Lima; en 1869, Samper edita y prologa elogiosamente las *Novelas y cuadros de la vida sur-americana* de su esposa: «La idea de hacer una edición, en libro, de las novelas y los cuadros que mi esposa ha dado a la prensa, haciéndose conocer sucesivamente bajo los seudónimos de *Bertilda*, *Andina* y *Aldebarán*, nació de mí exclusivamente; y hasta he tenido que luchar con la sincera modestia de tan querido autor para obtener su consentimiento». Sin embargo, ese mismo prólogo deja testimonio de la visión limitadora del papel de la mujer en esa sociedad: «mi esposa ha deseado ardientemente hacerse lo más digna posible del nombre que lleva, no sólo como madre de familia sino también como hija de la noble patria colombiana; y ya que su sexo no le permitía prestar otro género de servicios a esa patria, buscó en la literatura, desde hace más de catorce años, un medio de cooperación y actividad». Según su esposo, Soledad casi se convierte en un filtro para acrecentar la gloria de su padre: «[...] he deseado que, si algún mérito pueden hallar mis conciudadanos, en los escritos de mi esposa, puedan éstos servir a mis hijas como un nuevo título a la consideración de los que no han olvidado ni olvidarán el nombre del general Acosta» (Acosta, 1869).

los conflictos que el sujeto atraviesa en la construcción de su identidad. La preocupación onomástica es clave en el diario de Soledad, en primer lugar porque ella es la que explícitamente interpreta que *nomen est omen*:¹⁸

4 de junio [1854]. [...] ¡Puede haber una cosa más deliciosa que el encontrarse solo! Sentirse libre para sin testigo alguno dar rienda suelta a la imaginación. ¡Mi nombre es *soledad*! Y como no he encontrado hasta ahora ningún espíritu simpático (sino uno, ¡y cuán lejos se halla!) con quien hablar y comunicar mis ideas, ¡solamente en la soledad hallo consuelo porque sólo allí no estoy sola! ¿Se puede llamar eso soledad cuando mi mente se puebla de dulces recuerdos y mi corazón late apresurado al encontrarme transportada a otros tiempos? [...] (278-279).

Sólo en soledad puede ella desarrollar su identidad. Pero, significativamente, esa identidad terminará fraguando en un cambio (o, más bien, ampliación) de nombre: la autora añadirá siempre a su nombre y patronímico el apellido de su marido, fusionando los tres componentes básicos de su identidad: vale decir, el ámbito en el que explora esa identidad y los dos apoyos masculinos que la sustentan. Esta conciencia es explícita en las últimas páginas del diario: «*13 de abril [1855], las once menos cuarto.* [...] Pocos días se pasarán y tendré el derecho de llevar tu nombre para acabar mi vida con él. [...]» (535). La expresión, tomada literalmente, puede sonar, una vez más, patética, pero lo cierto es que con su matrimonio desaparece la escritora de diarios y nace otra persona; deja de hablar privadamente al enajenarse y convertirse en «*de Samper*».

Por eso, también es importante el lugar que concede en las páginas del diario al nombre del amado. Como dije, durante mucho tiempo el nombre se oculta (quizá por prudencia) y se sustituye por un signo «parecido a una Z»; luego serán unas iniciales, una serie de vocativos, para al fin convertirse en «mi Pepe». Pero incluso antes de inscribir su nombre en el diario, la autora confiesa que está inscrito en su alma y se recrea en evocar la imagen:

28 [de mayo] por la noche [1854]. [...] ¡En lo profundo de mi alma está grabada su imagen, y *su* nombre con letras de oro y diamante cubre mi corazón! Algunas veces veo flotar por el aire letras, ¡y al juntarlas solamente *su* nombre pueden formar!... ¡Ah!, bien mío, ¿puede haber, haber habido alguien que te ame tanto como yo? Estás tan profundamente, indeleblemente grabado sobre mis pensamientos, que eres *tú* una parte de ellos y sin saberlo continuamente estás en mi memoria... ¡Sí, lo creo! Eres mi Anteoipo. [...] (268).

¹⁸ Al efecto de la construcción de la identidad, puede resultar interesante saber que, como informa la editora, Acosta tenía una prima de su mismo nombre, a la que considera casi su única amiga: «*6 de noviembre [1853].* [...] Pobre Soledad, ella no más. Aunque no me entiende bien, aunque todavía no ha podido conocerme a fondo... me quiere, y cree y simpatiza con todo lo que yo le comunico. Tiene una idea vaga de poesía, y aunque ella misma no lo conoce simpatiza con mis ideas» (59-60). Recuérdese también el sueño «de las lápidas» del 7 de junio de 1854, transcrito anteriormente, en el que Soledad ve su apellido inscrito en todos los nichos de un cementerio (283).

El nombre se concibe como una especie de revelación cabalística: no solo la figura, sino también el espacio del discurso, se ordena, en la intimidad de la autora, en la invocación del solo nombre verdadero, aquel al que, a partir de entonces, ha de supeditarse su identidad.

De ese modo, el nombre de la autora hace sitio al nombre del amado, igual que el diario se convierte también en *sitio del amado* y lugar de verdadera construcción del sujeto. A partir de esos significados fundamentales, puede decirse que el diario terminará transformado en un ámbito dinámico en el que *la voz se intercambia por el nombre*, y en ello reside uno de los principales atractivos de este diario íntimo temprano en el ámbito hispánico. Aquella «vida aparte del alma» que había definido en alguna ocasión su diario se funde en la vida de otro, mediante un elaborado juego comunicativo que, sin embargo, se revela como *ejercicio de escritura* que —de un modo u otro— posibilitó la transformación de la intimista «Soledad Acosta» en la escritora pública «Soledad Acosta de Samper». Por eso, entre otras cosas, porque constituye un testimonio singular del nacimiento de una escritora a partir de su propia escritura, creo que este diario merece una atención privilegiada por parte de los estudiosos del género.

BIBLIOGRAFÍA

- ACOSTA DE SAMPER, Soledad (2004), *Diario íntimo y otros escritos* (edición y notas de Carolina ALZATE), Bogotá, Instituto Distrital de Cultura y Turismo, XLVII + 651 pp.
- (1869), *Novelas y cuadros de la vida sur-americana*, Gante, Imprenta de Eug. Vanderhaeghen (en Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, <http://www.alcudiavirtual.ua.es/servlet/SirveObras/bvj/35794907878246507754491/index.htm>).
- ALZATE, Carolina (2003), *Soledad Acosta. Una historia entre buques y montañas*, Bogotá, Conciencias, 2003 (www.colciencias.gov.co).
- (2005), «Configuración de un sujeto autobiográfico femenino en la Bogotá de los 1850», en *Coloquio Internacional dedicado a Soledad Acosta*, La Habana-Casa de las Américas, <http://laventana.casa.cult.cu/modules.php?name=News&file=article&sid=2483>
- (2006), «El diario epistolar de dos amantes del siglo XIX. Soledad Acosta y José María Samper», *Revista de Estudios Sociales*, n.º 24 (agosto), pp. 33-37 (<http://res.uniandes.edu.co/view.php/295/1.php>).
- ARRIAGA FLÓREZ, Mercedes (2001), *Mi amor, mi juez: alteridad autobiográfica femenina*, Barcelona, Anthropos.
- DIDIER, Béatrice (1976), *Le journal intime*, París, PUF, 1991.
- GILOT, Michel (1978), «Quelques pas vers le journal intime», en *Le journal intime et ses formes littéraires. Actes du colloque de septembre 1975* (ed. V. del Litto), Genève, Librairie Droz, pp. 1-17.

- HOGAN, Rebecca (1991), «Engendered Autobiographies: The Diary as a Feminine Form», *Prose Studies: Special Issue on Autobiography and Questions of Gender*, 14.2 (September), pp. 95-107.
- KIRKPATRICK, Susan (1991), *Las románticas. Escritoras y subjetividad en España, 1835-1850*, Madrid, Cátedra.
- LEJEUNE, Philippe (1993), *Le moi des demoiselles. Enquête sur le journal de jeune fille*, Paris, Seuil.
- RAMÍREZ, Liliana (2005), «Huellas de Soledad», *Coloquio Internacional dedicado a Soledad Acosta*, La Habana - Casa de las Américas, <http://laventana.casa.cult.cu/modules.php?name=News&file=article&sid=2492> (también en *Hipertexto*, 5 (Invierno 2007), pp. 67-73, <http://www.panam.edu/dept/modlang/Hiper5indice.htm>).
- SHELLEY, Percy Bysshe (1880), «On Love», en *The Works of Percy Bysshe Shelley in Verse and Prose* (ed. H. BUXTON FORMAN, 1880) (citado por *The Percy Bysshe Shelley Resource*, <http://www.wam.umd.edu/~djb/shelley/1880onlove.html>).
- VALLEJO, Catharina (2005), «Los silencios del *Diario*: autobiografía, ficción y escritura», en *Coloquio Internacional dedicado a Soledad Acosta*, La Habana - Casa de las Américas, <http://laventana.casa.cult.cu/modules.php?name=News&file=article&sid=2509>.

APUNTES SOBRE EL GÉNERO DE LOS *DIARIOS DE VIAJE* POR ESPAÑA DE GEORGE TICKNOR

ANTONIO MARTÍN EZPELETA

UNIVERSIDAD DE JAÉN¹

GEORGE TICKNOR Y SUS *DIARIOS DE VIAJE POR ESPAÑA*

En el ámbito hispánico, el interés por George Ticknor (Boston, 1791-íd., 1871) se ha reducido básicamente al estudio de su importante *History of the Spanish Literature* (1849).² No es tan conocido el dato de que fue el primer catedrático de Lenguas y Literaturas Romances en Estados Unidos, en la Universidad de Harvard, y gran pionero del Hispanismo al otro lado del Atlántico.³ Además, destacó toda su vida por ser un filántropo al que, por ejemplo, se debe en gran parte la fundación de la primera biblioteca pública en Boston, donde se custodia, por cierto, su riquísima biblioteca de libros de los Siglos de Oro españoles.⁴ Sin embargo, nada de esto seguramente hubiera sido posible si el joven George Ticknor no hubiera decidido viajar por España en 1818. Efectivamente, antes de ocupar su cátedra, George Ticknor, que por aquel entonces contaba con veinticinco años, emprendió un intenso viaje de formación por Europa la primavera de

¹ Este trabajo se enmarca en el proyecto de mi beca postdoctoral Fulbright-MEC que desarrollé en la Universidad de Harvard entre 2008 y 2010.

² Este estudio de Ticknor, traducido al español entre 1851 y 1857, se considera la primera *Historia literaria española* como tal. Contamos con varios trabajos sobre esta obra, que podrían distribuirse, de un lado, en los primeros análisis más formalistas realizados en Estados Unidos (Dewey, 1928; Hillard, 1950; Hart, 1954; o Rathbun, 1960); y de otro, las contextualizaciones en el marco de la historiografía literaria española (Fernández Cifuentes, 2004; Núñez y Campos, 2005; Mainer, 2000; Pozuelo Yvancos, 2000; Romero Tobar, 2006, etcétera).

³ Sobre esta cuestión, puede verse el clásico estudio de Romera Navarro (1917, 43-53) o el trabajo de Meregalli (1989), entre otras referencias menos relevantes, como, por ejemplo, la nota del poeta Jorge Guillén de 1943 (1999, 659-671).

⁴ El papel de Ticknor como intelectual comprometido con su país ha sido muy bien estudiado. Recientemente Jaksic (2007, 79-172), además de refundir las ideas contenidas en las monografías anteriores de Tyack (1967) o Kagan (ed., 2002), por destacar dos trabajos relevantes, ha completado la biografía intelectual de George Ticknor con la interesante documentación inédita del autor, custodiada en los Archivos de la Universidad de Harvard.

1815. Tras su paso por países como Alemania, Italia o Francia, se dirigió a España, convirtiéndose en uno de los primeros viajeros románticos norteamericanos por la Península Ibérica, como luego lo fueron, por ejemplo, sus amigos Washington Irving o William H. Prescott. El propósito de este viaje era aprender *in situ* la cultura y explorar el carácter nacional de los españoles. Así lo explica el propio Ticknor en el prólogo de su *Historia literaria*:

En el año de 1818 recorrí mucha parte de España, y pasé algunos meses en Madrid: mi objeto al hacer este viaje fue aumentar los escasos conocimientos que ya tenía de la lengua y literatura de aquel país, y adquirir libros españoles, que siempre han sido raros en los grandes mercados de librería de la Europa: en algunos puntos, mi visita correspondió al objeto que me había propuesto, en otros no (1851, I, D).

Ticknor recorrió una importante parte de España desde abril a octubre de 1818 y tomó buena nota de todo lo que vio en una suerte de diarios de viaje. Estos diarios escritos en España, desgajados del resto de sus diarios, conforman la obra que nosotros denominamos como *Diarios de viaje por España*.⁵ Dicha obra ha sido varias veces relacionada con el resto de libros de viaje que los muchos extranjeros que se sintieron atraídos por España decidieron escribir.⁶ La conexión con estos viajeros y sus escritos es evidente. De hecho, se podría afirmar que Ticknor en cierto modo emuló las aventuras que los libros de viaje de otros viajeros románticos describían. Como más adelante veremos, uno de sus autores de cabecera en este sentido fue el francés Alexandre de Laborde, al que se podrían unir otros, como el alemán Christian August Fischer o el español Antonio Ponz Piquer, cuyas obras fueron básicas en la fijación de tópicos y estereotipos culturales de España.⁷

⁵ En la actualidad me encuentro concluyendo la edición crítica y traducción de la parte de los diarios de viaje por España de George Ticknor. Las citas a esta obra remitirán sencillamente a los números de página provisionales de esta edición. Los manuscritos autógrafos en los que se basa la edición se encuentran microfilmados en la Biblioteca Widener de la Universidad de Harvard (los originales están custodiados en la biblioteca de la Universidad de Dartmouth). Las antiguas ediciones de los diarios de viaje de George Ticknor por España, en inglés, son antologías de los textos de Ticknor, por lo que queda cierto material inédito: cf. George Ticknor, *Life, letters and journals or George Ticknor*, preparada en parte por George S. Hillard (primera edición, 1876; lo relacionado con el viaje a España se encuentra en Ticknor, 1968, I, 185-249) y la edición de Northrup *Ticknor's Travels in Spain* (Ticknor, 1913, que incluye una introducción). La traducción de Dorta (Ticknor, 1952) parte de esta primera, y sólo dedica a la parte de España diez páginas.

⁶ Sobre el papel de viajero romántico de Ticknor, contamos con varias referencias en los catálogos bio-bibliográficos de viajeros a España, como el clásico de Farinelli (1979) o el más reciente de García-Romeral Pérez (2004), entre otros. Un buen acercamiento a la vastísima bibliografía sobre los viajeros románticos y la literatura de viajes se encuentra en Ortas Durand (2005), quien por su parte ha repasado algún episodio de los diarios de Ticknor en sus interesantes monografías *Viajeros ante el paisaje aragonés (1759-1850)* (1999) y *Leer el camino. Cervantes y el «Quijote» en los viajeros extranjeros por España (1701-1846)* (2006).

⁷ Serrano en su repertorio bibliográfico (1993) incluye varias estadísticas que arrojan el dato de que hubo treinta y seis norteamericanos que viajaron a España durante el siglo XIX, así como que el número de viajeros extranjeros a España incrementó notablemente la primera década para descender muchísimo hasta los años 20 (1993, 57-59). La razón, claro, se encuentra en el hecho de que durante la Guerra de la

Estos *Diarios de viaje por España* reflejan el paisaje y paisanaje españoles, diferenciando perfectamente las provincias españolas por donde pasa (Barcelona, Lérida, Zaragoza, Segovia, Madrid, Sevilla, Granada...), y nos presenta la mirada ingenua y curiosa de un joven Ticknor, que procura visitar e indagar en la historia de todos los lugares y monumentos emblemáticos españoles (Basílica del Pilar, Paseo del Prado, Alcázar de Segovia, El Escorial, Mezquita de Córdoba...), así como profundizar en el conocimiento del pueblo español, especialmente en las clases sociales bajas, donde se manifiesta más claramente el carácter nacional, concepto tan vigente por aquel entonces.⁸ Por esta razón y por su falta de educación y decoro, Ticknor no muestra tanto interés por la aristocracia, los políticos, la corte o el propio rey Fernando VII, a quien llega a conocer personalmente, y a los que critica durante su estancia en Madrid sobre todo. De estas clases sociales altas, solo los pocos intelectuales españoles que se encuentra (José Madrazo, el Duque de Rivas, el historiador José Antonio Conde, varios académicos...) y el cuerpo de diplomáticos en España le merecen buena opinión, y con todos ellos disfruta aprendiendo el idioma y cultura de un país cuyo genuino carácter nacional le admira y apasiona.

Además, hay que tener en cuenta que estos *Diarios de viaje por España* no solo dan buena cuenta de las aventuras de Ticknor por España (con algunos pasajes muy novelescos, como tendremos oportunidad de apreciar a lo largo de este trabajo), sino que también reflejan perfectamente la España de 1818, que luchaba por recuperarse de la reciente Guerra de la Independencia española (1808-1814). Pero pasemos ya a referirnos a la forma de estos *Diarios de viaje por España* de George Ticknor.

Antes de nada, sin embargo, conviene explicar la idea que el propio George Ticknor tenía de sus diarios, como los titula y categoriza en los originales manuscritos, encabezados por la palabra *journals*. En una nota escrita en septiembre de 1868, o sea, cincuenta años después de su viaje a España, a propósito de la inminente publicación de la antología de estos diarios preparada por su amigo George S. Hillard y otros, señala:

Independencia española y los años siguientes no era el mejor momento para visitar el país. Ticknor, como queda dicho, pionero de los viajeros norteamericanos (a partir de los viajes de Washington Irving se volvió un destino mucho más popular), se atrevió a visitar la Península Ibérica en esta época; aunque no poco preocupado, como queda patente al principio de sus *Diarios de viaje por España* cuando describe su ánimo justo antes de dejar Francia para entrar a España: «Ahora, pues, me encuentro bastante solo, con una sensación poco agradable y una perspectiva ni mucho menos halagüeña, sobre todo al ir a entrar en un país extranjero, y tratándose este de España» (9).

⁸ Ticknor lo aprendió de primera mano. El primer destino de su viaje a Europa fue la Universidad de Gotinga, donde estudió las teorías del *Volksgeist* con el historiógrafo-literario Friedrich Bouterwek, además de relacionarse con otras personalidades del momento, como Ferdinand Wolf o el mismo Goethe. (Se ha publicado recientemente una edición de sus diarios por Alemania, que incluye también los de su esposa: Ticknor, 2009; al concepto de literatura nacional español en los *Diarios de viaje por España* de George Ticknor, he dedicado el siguiente trabajo: Martín Ezpeleta, en prensa, en el cual están basadas algunas ideas de esta introducción sobre Ticknor y sus *Diarios de viaje por España*).

Los siguientes nueve volúmenes, aunque en muchas de sus partes no están escritos de manera descuidada, contienen meramente un recuento interrumpido, imperfecto y desarticulado de cómo pasé una parte de mi vida desde que embarqué en Boston hacia Europa el dieciséis de abril de 1815 hasta mi vuelta a casa el seis de junio de 1819.

El principal objetivo de estos cuatro años de ausencia era encontrar maneras de educación y cultura mejores que las que podía obtener en casa; pero, en cuanto al uso que hice de estos modos, aquí casi no doy noticia. Este no era el lugar apropiado para ello. No obstante, este objetivo ocupó casi todo mi tiempo y es, por tanto, solo una pequeña porción del resto, solo de esa parte que dediqué a viajar, la sociedad y los divertimentos, de las que he hablado por extenso en estos diarios.

Todo fue escrito en tiempo presente, dondequiera que paraba tiempo suficiente para hacerlo, a partir de los pequeños *memoranda* escritos en el mismo lugar en pequeños cuadernos que llevaba conmigo. No obstante, antes de ir a los países que tenía intención de visitar, recopilé en otros cuadernos manuscritos todos los hechos estadísticos, históricos y geográficos relativos a estos países que pude. Esto no fue tarea fácil (6).⁹

Como hemos podido comprobar, el propio autor define su obra como diarios, y nos informa de que estos fueron escritos, *captatio benevolentiae* aparte, de manera descuidada a partir de unas anotaciones previas tomadas en unos pequeños *memoranda* de los que no tenemos mayor noticia. En fin, según hemos señalado, la materia de estos diarios, amén de su evidente relación con las obras de otros viajeros románticos referidos, coincide perfectamente con la idea que poseemos de un libro de viajes; de ahí la categorización que hemos propuesto titulándolos *Diarios de viaje por España*. Pero será en el siguiente apartado donde, a partir de la revisión de las características formales de esta interesante obra de Ticknor, quedará patente su relación con el macrogénero de los libros de viajes.¹⁰

⁹ Esta nota inédita, firmada de puño y letra por el propio Ticknor, aunque presumiblemente escrita por otra persona, la incluimos en nuestra edición a manera de prólogo de los *Diarios de viaje por España*.

¹⁰ Para la preparación del siguiente apartado, hemos tenido en cuenta las caracterizaciones del género de los libros de viaje de Albuquerque (2006), que por su parte sintetiza varias, Carrizo Rueda (1994, 1996 y 1997), Gasquet (2006), Peñate Rivero (2004), Pérez Priego (1984), Regales Serna (1983), Serrano (1993), Silva (2000 y 2004) y Villar Dégano (1995 y 2005), además de otros estudios monográficos reunidos en varios libros de autoría colectiva, como Almarcegui Elduayen y Romero Tobar (coords., 2005), Carmona Fernández y Martínez Pérez (eds., 1996), Cristóvão (ed., 1999), Lucena Giraldo y Pimentel (coords., 2005) y Peñate Rivero (ed., 2004). Por otra parte, también hemos reparado en las descripciones del género de la autobiografía y los diarios a partir de los trabajos de Caballé (1995), Pozuelo Yvancos (2006) y Romera Castillo (2006), además de los clásicos estudios sobre la teoría de los géneros literarios de García Berrio y Huerta Calvo (1992) o la recopilación de Garrido Gallardo (ed., 1988).

CARACTERIZACIÓN DE LA FORMA Y EL GÉNERO DE LOS *DIARIOS DE VIAJE POR ESPAÑA*

Una de las cuestiones más relevantes a las que podemos referirnos para estudiar estos *Diarios de viaje por España* de Ticknor es la naturaleza de su *narrador*.¹¹ Se trata de un narrador en primera persona del singular que, como apuntaba Ticknor en su nota citada, se sitúa en el presente.¹² Su voz cobra especial protagonismo cuando se trata de describir el estado de ánimo del autor, cuando aparece la nostalgia de su país, cuando valora las penalidades que está padeciendo o, en este caso, cuando confiesa la tristeza que le causa despedirse de los amigos que ha conocido durante su estancia en Madrid:

Me consolé, no obstante, como siempre hago cuando lamento dejar cualquier lugar donde he conocido personas interesantes que nunca voy a ver de nuevo, recordando que mi alejamiento de estos es el único medio que tengo de volver a aquellos a los que tanto quiero. Cada ciudad que he dejado tras de mí supone una etapa finalizada de mi peregrinaje y un paso más hacia mi retorno a casa (118-119).

Es curioso observar cómo la primera persona del narrador —que a veces utiliza también el plural de modestia—, cuando el asunto se vuelve más personal, en ocasiones se disuelve en una segunda persona del singular que interpela al lector o a la propia conciencia del autor, o en fórmulas impersonales que intentan restar afectación al texto. El siguiente ejemplo corresponde a un emocionante

¹¹ A lo largo de este extenso epígrafe subrayaremos aquellos aspectos caracterizadores que estudiamos. La siguiente definición de los libros de viajes resume buena parte de ellas: «Es un relato fundamentalmente autobiográfico en el que el viajero, autor y narrador coinciden en un viaje presencial que se plasma en una escritura híbrida. En ella se mezclan un discurso narrativo que reproduce la experiencia vivida, y en el que el tiempo se enmarca en una cronología específica, duración del viaje, que le sitúa inequívocamente en un período histórico concreto; un discurso espacial orientado en mayor grado hacia la descripción y la referencia toponímica; y un discurso expositivo con una clara intencionalidad informativa y didáctica. La delimitación espacio-temporal marcada, unida a la voluntad de reproducción de evidencias, se centra preferentemente en la visión del otro, con una mirada que se vuelve siempre contrastiva hacia el propio narrador-viajero, el cual, aunque se dirige con frecuencia a un lector ideal, cómplice en afinidades, las múltiples estrategias lectoras acaban convergiendo en un lector universal» (Villar Dégano, 2005, 249).

¹² Hay alguna excepción, como cuando tras su estancia en Madrid describe la rutina de sus días en la capital y valora su estancia estival en tiempo pasado. Este es un ejemplo: «Por la mañana me levantaba pronto y, como vine a España única y exclusivamente por el español, a las seis de la mañana o un poco antes estaba sentado delante de mis libros. A las diez venía mi primer profesor, un buen sargento del ejército de nombre García, que se ganaba el pan enseñando Gramática española y haciendo malas traducciones del francés y el italiano para los teatros de Madrid. En una hora y media, lo había despachado. En cualquier otro país, o en cualquier otra circunstancia, habría dado por acabado mi trabajo por ese día; debería haber comenzado algo más, pues seis horas en una tarea todos los días son suficientes. Pero no tenía nada más que hacer en España» (91). Como hemos señalado, la repercusión de este viaje en la vida de Ticknor fue más allá de aprender la lengua española. En realidad, se podría afirmar que el principal interés de Ticknor era observar el espíritu nacional español, al que tiempo después dedicó su obra más importante, su *Historia literaria española*.

momento en que Ticknor, oteando el horizonte en la costa de Gibraltar, echa la vista atrás, valora su largo viaje y recuerda su hogar al otro lado del Atlántico:

De pie, pues, en el antiguo Calpe,¹³ uno de los antiguos nombres que nos ha llegado desde el amanecer del mundo, contemplas la cadena de la historia, desde las fábulas de Hércules hasta la batalla de Trafalgar. [...]

Mientras tanto, la imaginación, por un lado, acompaña al Mediterráneo hasta que se evocan los recuerdos de Italia y Grecia; y, por otro, vaga por las soledades del Atlántico hasta que el corazón, que procede de un poco más allá, añora su hogar. En efecto, es una vista que no tiene precio. Aquel que la ha disfrutado y sentido como merece, incluso aunque viaje lejos, no puede por menos que perder la esperanza de volver a ver algo parecido (148-149).¹⁴

No obstante, normalmente es la primera persona del singular la que introduce las descripciones y los diferentes acontecimientos del viaje. Esta también queda muy patente cuando alguna cuestión le llama poderosamente la atención al autor y se ve forzado a ponerla en relación con su conocimiento previo o enjuiciarla. En este sentido, podemos pensar en aquellos episodios donde Ticknor se sorprende de las peculiaridades del pueblo español o en aquellos en que directamente critica algunos aspectos de España. Una de las reprobaciones más recurrentes en los *Diarios de viaje por España* es la del comportamiento de las clases altas del país. Así, por ejemplo, cuando se encuentra con el rey Fernando VII queda suficientemente patente la antipatía y la mala opinión que le merecen su persona y su gobierno:

Del gobierno hay poco bueno que decir. El Rey, como persona, es un vulgar desvergonzado. La obscenidad, la baja y brutal obscenidad de su conversación, además de la rudeza de sus maneras son cuestiones notorias. Recuerdo varias noches cuando, estando los miembros de la Corte en el teatro, que es una ocasión de gran ceremonia (hay guardias en el escenario y no se puede asistir más que vistiendo traje cortesano), cada vez que en el transcurso de la pieza ocurría alguna alusión indecente —lo que no era infrecuente—, toda la orquesta y, así mismo, el resto del teatro se giraban para mirar directamente al Rey. Cada individuo estaba segurísimo de que esos eran los pasajes más de su gusto. Ni siquiera se disgustaban cada vez

¹³ Roca de Gibraltar.

¹⁴ Explica Villar Dégano: «La primera persona suele ser una de las señales distintivas del autor de los libros factuales de viajes; pero este yo (nosotros algunas veces) por razones estilísticas, de objetividad, ironías y otras, se desdobra, a menudo, en un sintagma distanciador como “el trotamundo”, el “vagabundo” o el más socorrido de “el viajero”, aunque la gama puede ser muy variada [...]. Sea como sea, este desdoblamiento no consigue eliminar el *carácter autobiográfico* del libro de viajes, en el que la enunciación y lo enunciado se proclaman desde un enunciador viajero que ha hecho el viaje físico, perspectiva que influye en la visión, por más que se finjan marcas distanciadoras [...]. El autor, que es el viajero y el narrador, se ve fuertemente condicionado por su yo peripatético que le obliga a un punto de vista unilateral, volcado siempre en la práctica itinerante» (2005:235). En los *Diarios de viaje por España* de Ticknor, como hemos visto, se aprecia la intención del autor de distanciarse ligeramente del texto, aunque no utiliza nunca los sintagmas señalados.

que él se reía escandalosamente, aunque la Reina y las Infantas tenían la decencia de permanecer solemnes.

No repetiré lo que comentó de la toma de Pensacola¹⁵ a la persona que le transmitió por primera vez la noticia, porque, a mi modo de ver, es odioso e insufrible simplemente que lo dijera; ni los ejemplos de grosería, vulgaridad e insolencia hacia sus sirvientes y ministros, que son tan bien conocidos en Madrid como en el Prado. Malgastaría mi tiempo y espacio sin necesidad. Este es, pues, el cabeza de gobierno. ¡Y de qué gobierno! (39)

En fin, este tipo de narrador en primera persona es, claro, el propio de los libros de viaje. Su naturaleza es la de un testigo que describe la realidad que le rodea, además de exponer las reflexiones que esta le va provocando, dotando de esta manera de gran verosimilitud a la obra. El lector nunca cuestiona sus afirmaciones, a pesar de que sean claramente subjetivas, como podría ser esta última citada, pero luego volveremos sobre las opiniones personales del autor.

Fijémonos ahora en otra característica formal común de los *Diarios de viaje por España* de Ticknor y algunos libros de viaje. Nos referimos a las *acotaciones paratextuales* de las dataciones y los subepígrafes temáticos que estructuran la obra. Es curioso que los primeros editores de estos diarios por España de Ticknor hayan eliminado la mayor parte de estos subtítulillos, que se encuentran claramente en los autógrafos.¹⁶ El hecho es que estas referencias que estructuran la obra nos ofrecen una información muy valiosa para entender el viaje de Ticknor y la gestación del texto de los *Diarios de viaje por España*. Así, el repaso de estas *dataciones* nos permite calcular el tiempo exacto que le ocupó el viaje a España, desde abril hasta octubre de 1818; además de cómo decidió distribuir este. Esto último nos ayuda a formarnos una idea también sobre qué lugares le interesaban más, así como cuál era el itinerario más o menos preconcebido que tenía. Itinerario, por cierto, sobre el que podemos afirmar que estaba basado en el que siguió Alexandre Laborde (1773-1842) en su viaje a España, pues las coincidencias de su *Itinéraire descriptif de l'Espagne* (París, 1808), que completa su importante *Voyage pittoresque et historique en Espagne* (París, 1806-1820, en cuatro volúmenes), con los *Diarios de viaje por España* de Ticknor en este punto —y en otros,

¹⁵ Ticknor se refiere a la toma del territorio español de Pensacola en Florida por parte del general americano Andrew Jackson (1767-1845) el veintinueve de mayo de 1818, en el marco de la Primera Guerra de Seminola (1817-1818), que enfrentó a los amerindios que poblaban ciertas zonas fronterizas con los americanos identificados con la reciente nación de los Estados Unidos.

¹⁶ En nuestra edición hemos rectificado esta manera de proceder y sí incluimos —y uniformamos— estos epígrafes y dataciones. Además, durante la estancia en Madrid de Ticknor, donde aprovecha para conocer los aspectos socio-políticos más relevantes de España, incluimos en nuestra edición algunos otros epígrafes temáticos que no se encuentran en el original —entre corchetes—, en el entendido de que ayudan a conformar un completo índice temático de las cosas sobre las que reflexiona: las instituciones, la corte, los monumentos...

como cierta información enciclopédica sobre los monumentos y la historia de España que acarrea— son evidentes.¹⁷

Pues bien, sabemos que Madrid era el destino más importante de su viaje por España, donde residió del 23 de mayo al 13 de septiembre, y que Andalucía era la zona que, en principio, más le apetecía visitar, pues pasó por varias de sus provincias (en Cataluña, por ejemplo, también recorrió más de una: Gerona, Barcelona y Lérida) y se detuvo cierto tiempo en las capitales de Córdoba, Granada—que le subyugó, como tiempo después sucedió con su amigo Washington Irving, el cual rindió tributo a la ciudad en sus muy leídos *Cuentos de la Alhambra* (1832), entre otros trabajos—, Málaga, Cádiz y Sevilla, desde donde partió hacia Portugal y terminó, pues, su viaje por España.

El *marco espacio-temporal* queda perfectamente delimitado por estas dataciones. En este punto, como señalábamos, podemos incidir en el hecho de que el que verdaderamente vertebra los *Diarios de viaje por España* de Ticknor es el espacio, que condiciona al tiempo, y su recorrido por las poblaciones españolas de Barcelona, Lérida, Zaragoza, Guadalajara o Segovia, entre tantas otras. Así, a diferencia de lo que sucede en los relatos novelescos, la *narración no tiende hacia un final resolutivo*, sino que la importancia la cobran los diferentes episodios de los que se compone la obra, más intensos o menos dependiendo, además del interés que despierte en el lector el tema tratado, el hecho de que el narrador decida dramatizar un episodio, acaso de por sí suficientemente novelesco. En los *Diarios de viaje por España* uno de los episodios más novelescos es cuando Ticknor viaja desde Sevilla a Portugal con un grupo de contrabandistas, pues al parecer esta era la manera más sencilla y segura de recorrer ese camino. La experiencia es descrita en estos términos:

Me recogieron junto a mi equipaje y me acompañaron hasta que localizamos a su banda, que merodeaba por los alrededores. La alcanzamos al atardecer de ese mismo día, cuando todos estaban ya acampados para pasar la noche.

Eran treinta y ocho fuertes hombres muy enérgicos e íntegros con unas cuarenta mulas. Iban armados cada uno con una escopeta, un par de pistolas, una espada y un puñal. Algunos estaban tumbados en grupos bajo enormes alcornoques y otros, preparando la cena en un fuego que habían encendido. Me acomodé sin

¹⁷ Serrano, destacando la gran influencia de Laborde en otros viajeros, ha llegado a afirmar que «el plagio es una de las características más comunes en las guías de la época» (1993, 26). Por lo demás, el propio Ticknor nombra «la *España* de Laborde» (7) en su nota prologal como una de sus referencias básicas, cumpliendo otra de las características de los libros de viaje que señala Serrano: «En los prólogos de las guías no era infrecuente que su autor hiciera referencias a guías y obras que le habían precedido, indicando las fuentes de las que se había valido» (1993, 29).

problemas según sus maneras y, extendiendo mi manta en el suelo, comí con las mismas ganas y dormí tan profundamente como el más duro de ellos. [...]

No buscamos ningún camino, pero vimos de vez en cuando un sendero o una vereda de ovejas, que preferimos evitar. Nos condujimos más por el conocimiento instintivo de los guías que por ninguna indicación previa de alguien que hubiera ido antes por ese camino. Pocos extranjeros lo habían recorrido; todos los del grupo, con treinta años de experiencia, solo recordaron a cuatro. Y, en realidad, cuando se consideran los inconvenientes —dos noches lluviosas que dormimos al raso, la escasez de provisiones en una ocasión y la fatiga de un viaje de ocho días sobre mulas—, no me maravillo de ello (169-170).¹⁸

Por su parte, el *orden temporal es cronológico* y solo se repara en el pasado para recordar alguna experiencia que tiene relación con el presente. Un curioso ejemplo es cuando Ticknor destaca la abundancia del clero en España y la compara con la de Italia y la del propio Vaticano, país que había visitado recientemente:

Gerona, además, me dio mi primer vislumbre de otro aspecto menos positivo del carácter español. Me refiero a su esclavitud religiosa. Cuando caminaba por las calles, me topaba cada cuatro o cinco personas con un solemne clérigo con su larga capa negra y un sombrero portentoso, curvado en los lados de un modo muy característico y exclusivo. [...] Parecía como si estuviera en un sueño y todo esto se debiera al paso de los Pirineos el último septiembre y el de los Alpes el día anterior; aunque ni siquiera en Italia y en Roma había visto nada semejante a la influencia de unos y el servilismo de otros.¹⁹

Cuando estuve en Bolonia, una ciudad cinco veces mayor que Gerona, que cuenta apenas con doce mil habitantes, recuerdo que me chocó el incremento del clero, que era ciertamente lógico entrando en un estado estrictamente eclesiástico. Pero no hay tanta diferencia a este respecto entre Bolonia y un pueblo protestante como entre la ciudad más devota del patrimonio de San Pedro y Gerona. Sentí de repente como si nunca antes hubiera estado en un país católico (13).

Respecto a los *epígrafes temáticos* mencionados, hay que señalar que Ticknor suele escribir en las hojas pares —normalmente en blanco— de los cuadernillos donde están escritos los *Diarios de viaje por España*, y así se conforma un índice temático de la mayor parte de los aspectos sobre los que Ticknor se interroga con cierto detenimiento. Estos son, en orden cronológico, algunos de los epígrafes que el autor detalla: «El patriotismo», «El catolicismo», «Camino de Barcelona»,

¹⁸ Según Regales Serna, una característica de los libros de viaje es que cuando se describe un episodio especialmente peligroso o desagradable para el protagonista, no hay interés en destacarlo. Por el contrario, se trata de presentarlo como una etapa más de su camino, frente a lo que sucede en las novelas, por ejemplo (1983, 80).

¹⁹ Ticknor atravesó en septiembre los Alpes para entrar en Italia, mientras que los Pirineos acababa de cruzarlos. Sin embargo, el autor juega a trasladar el tiempo y el espacio cuando se encuentra en Gerona con una presencia del clero tan importante que le da la sensación de estar en el mismo Vaticano.

«Erro, José de Vega, Torret y Amat, Castaños», «La religión», «La pasión por el placer», «Las tabernas», «El espíritu del pueblo», «El carácter popular», «El carácter nacional», «La vida de los nobles», «Los ermitaños», etcétera. En este sentido, por ejemplo, la presencia de subtítulos como «El patriotismo», «La religión», «El espíritu del pueblo» o «El carácter nacional», entre otros, nos ayudan a darnos cuenta de que uno de los temas que vertebran los *Diarios de viaje por España* es la reflexión sobre el *Volkgeist* español, como luego insistiremos.

Pero refiriéndonos ya al cuerpo del texto, debemos apuntar que, como ya se habrá deducido, este es predominantemente descriptivo.²⁰ Las *descripciones* del paisaje y paisanaje españoles son las que marcan la pauta general de la obra, a pesar de que, según hemos señalado previamente, en ocasiones la voz del narrador exprese una opinión. Las descripciones suelen ser muy detalladas, ofreciendo al principio datos objetivos que van desde la historia más remota de las ciudades y las luchas que en ellas se produjeron, hasta las condiciones climatológicas y su ubicación geográfica, pasando por el detallado dibujo de ciertos monumentos. Este es, por ejemplo, un fragmento de la descripción de la historia de Córdoba:

El origen de Córdoba es incierto, ni siquiera se sabe a ciencia cierta el momento en que se convirtió en una colonia romana, ya que Silio Itálico lo considera anterior a las Segunda Guerra Púnica, mientras que Estrabón lo sitúa en la época de las guerras civiles de Pompeyo y César. Fue, no obstante, una colonia fuerte y próspera y, cuando España estuvo bajo el yugo de los godos, llegó a ser una de sus ciudades más importantes.

Los árabes llegaron en el 710 [...]. Fue aquí donde Abderramán ben Moavia, tras su exilio del Oriente y su deambular por África, finalmente asentó su imperio en el 755, habiendo derrotado a Yusuf al-Fihrí, el último de los gobernadores que dependió de los califas de Damasco, y fundó el primer gobierno moro independiente de España. [...]

Sin duda, podríamos encontrar por todas partes más restos inconfundibles y magníficos de esta gente singular, si no hubieran sido destruidos con tanto empeño por los conquistadores cuando entraron en el siglo XIII; y si los monumentos que incluso ellos respetaron e indultaron, no hubieran sido arruinados por un tremendo terremoto en 1589 (125-127).

Este tipo de información sobre la historia de las ciudades, sobre sus conquistas, los concilios que se llevaron a cabo en ellas, los gobernantes que las eligieron como morada, etcétera, son muy abundantes en los *Diarios de viaje por España* de Ticknor. Esto no deja de ser curioso, pues, según Carrizo Rueda (1997, 25-27)

²⁰ Carrizo Rueda define el género de los libros de viaje precisamente haciendo especial hincapié en esta función descriptiva: «Se trata de un discurso narrativo-descriptivo en el que predomina la función descriptiva como consecuencia del objeto final, que es la presentación del relato como un espectáculo imaginario, más importante que su desarrollo y su desenlace. Este espectáculo abarca desde informaciones de diversos tipos hasta las mismas acciones de los personajes» (1997, 14).

o Villar Dégano (2005, 239),²¹ esta es una característica propia de los muy bien estudiados libros de viaje medievales más que de los decimonónicos. Y es que en el caso de los libros de viaje contemporáneos parece que se hace más hincapié en el propio autor, en su conciencia y su afán intelectual de formación, como luego explicaremos.

En fin, sin duda estas cuestiones están también presentes en los *Diarios de viaje por España*, como valoraremos más adelante; pero el hecho de que buena parte de estos se dedique a este tipo de información histórica, más propia de los libros de viajes medievales, como señalan los especialistas, no deja de ser un rasgo interesante. Acaso la profunda formación clásica de Ticknor (estudió durante tres años las culturas griega y latina en sus textos con el rector de la Iglesia de Trinity en Boston, John Sylvester John Gardiner; en sus diarios son muy recurrente las referencias a autores clásicos: Plinio, Suetonio, Heliodoro...) tiene algo que ver con esta característica de los *Diarios de viaje por España*. Pero sigamos con las descripciones.

Como decíamos, las descripciones de las ciudades suelen comenzar con la información histórica y más objetiva. Pero tras esta suerte de contextualización la descripción normalmente se detiene en algún aspecto que se juzga característico de la nación, como puede ser, por ejemplo, el tipo concreto de los lugareños de una determinada zona o una costumbre concreta, para ir conformando poco a poco, tesela a tesela, la descripción del carácter nacional de los españoles, que es, en último término, el gran objetivo de Ticknor, como queda dicho. Sin duda, uno de los aspectos descritos con más cuidado y detalle en los *Diarios de viaje por España* es la fiesta popular de los toros, que se extiende casi veinte páginas:

El reloj marca las diez exactamente a su hora. El pueblo es ahora realmente un pueblo como sucedía en los juegos y espectáculos de Constantinopla, largo tiempo después de que hubiera dejado de serlo en todas partes. Puntual hasta el segundo, el corregidor, que es el oficial en jefe de la policía de la ciudad, entra a lomos de un caballo espectacular, ricamente enjaezado. Y él, vestido de terciopelo negro y seguido por cuatro oficiales de justicia, avanza respetuosamente hasta el palco real. Aquí es otorgado solemnemente el permiso real para celebrar la fiesta.

Tras esto, el corregidor pasea lentamente alrededor del anfiteatro expulsando a la gente de la arena y parando ante cada una de las entradas, para comprobar que

²¹ Este explica sobre el cambio paulatino de los libros de viajes medievales: «Ciertas marcas del discurso descriptivo en libros de viajes clásicos, como las *descriptio urbis*, las *laudes urbis*, o la *ékfrasis* de monumentos y obras de arte van perdiendo la rigidez esquemática de los modelos poéticos y retóricos, y sin desaparecer del todo se aproximan más a un discurso abierto y disperso, en el que el estilo del escritor, por una parte, y su sensibilidad hacia su relación con el otro, por otra, marcan la pauta de la propia visión del viajero-escritor hacia los espacios considerados y su manera de percibirlos con *filias, fobias y estereotipos*» (2005, 239). Sobre los mencionados tópicos retóricos clásicos en los libros de viajes, se ha extendido Albuquerque (2006, 84-86).

están cerradas y aseguradas, y sale por la última él mismo. A continuación, entran a pie cinco alguaciles para ver si todo está tranquilo; pero como se trata de los oficiales de justicia de menor rango y verdugos, el populacho suele comenzar el ejercicio de sus privilegios de ese día pitando y gritándoles. [...]

A partir de este momento comienza la barbarie, pues tan pronto como los animales llegan a los establos donde se guardan, un pincho de hierro que lleva un lazo, cuyo color indica la provincia de la que procede su portador, es introducido entre las paletillas de cada toro. [...] (74-76).

Merece la pena que reproduzcamos ahora una de las descripciones de los habitantes de Aragón, los que más impresionan a Ticknor, quien los considera auténticos portentos de resistencia y abnegación. Como en esta ocasión, donde rememora el terrible sitio de los franceses, hay sucesos que son descritos con tanta admiración e incredulidad que pueden recordar los medievales mirabilia:

No tengo palabras para expresar lo que vi allí, pues es una gloria que no tiene parangón. [...]. Porque ¿cuáles son los rivales o modelos con los que compararlos para su correcta evaluación? En mi opinión, Leipzig, Lützen y Waterloo son, comparados con Zaragoza, campos de batalla ordinarios. [...]

[...] Me enseñaron dos calles donde los españoles, obligados a retirarse, lo hicieron tirando abajo los muros traseros de las casas. Continuaron entonces el fuego durante más de veinticuatro horas desde el otro lado desde donde aún podían ser apoyados. De esta manera, a los franceses les costó tres días de fuego inintermitido echarlos de los departamentos del frente de una línea de casas cuando ya estaban en posesión de la calle entera. Y después otro día para obligarlos a retirarse a través de los muros a la siguiente línea, donde todo lo que tenían que hacer era volver a comenzar la misma guerra.

¿Y cómo es posible que la naturaleza humana pueda tener tal fuerza y resolución? Entiendo que un individuo pueda estar constituido con tal valor en su carácter físico y moral para ser capaz de hacer esto; pero aquí no era solo un hombre o una centena, eran sesenta mil, donde no solo no había ni un traidor ni un cobarde, sino ninguno que no se sintiera mentalmente firme y seguro, e infatigable e invencible físicamente. ¿Cómo se puede explicar esto? (26)

Desde luego, también hay momentos donde se describen sin mayor afán inquisitivo las diferentes etapas del viaje, los episodios más o menos anodinos que durante ellas se producen o determinadas anécdotas del camino. De los aspectos que más llaman la atención a Ticknor en este sentido, son los precarios medios que el viajero encuentra en España. El repaso de los tipos de posadas o medios de transporte (diferentes carruajes, el caballo de postas...) propician digresiones descriptivas costumbristas. Este fragmento de la descripción del acto social del Paseo del Prado, donde se dan cita los vestidos y carruajes más portentosos de la alta sociedad madrileña, da buena cuenta de ello; nótese el retrato pintoresco de las mujeres españolas, tan típico de las descripciones románticas de los extranjeros:

Sus oscuras basquiñas²² [de las señoras que pasean] resaltan tanto sus apasionadas fisonomías y sus ojos puros y penetrantes; hay tal gracia y coquetería en sus movimientos, en sus formas de llevar sus bellos velos, de saludarte con sus abanicos; y en la elegancia y gusto con que calzan sus pies, que cada vez que veo esta multitud singularmente pintoresca, mezclada con el gran número de oficiales de la guardia que están siempre allí con sus espléndidos uniformes, y que contrastan con el aún gran número de monjes y sacerdotes que visten trajes oscuros y severos, me cercioro de nuevo de que este es el cuadro en movimiento más sorprendente del mundo.

Unos tres cuartos de hora después de la puesta de sol, cuando el Prado está en general bastante lleno, el ángelus o rezo de la tarde suena en el convento cercano, y la fila de coches se detiene como por arte de magia, mientras que la gente que va a pie permanece quieta como una estatua y reza [...] (63-64).²³

Además, en algunos momentos la prosa, caracterizada por un estilo sencillo y poco retórico, se afecta y se vuelve muy poética. Así, destacan algunos pasajes de cuidada factura estilística, como este que sigue, que describe un amanecer en Granada que conmueve a Ticknor extraordinariamente:

La mañana siguiente, a las cinco y media, estaba de nuevo en la cima del Generalife, con mis ojos fijos otra vez en el mismo escenario y paisaje encantador. La mañana fue tan bella como lo había sido la tarde. La llanura se iluminó gradualmente y, más allá, las montañas pasaron del gris al púrpura, y del púrpura al oro, mientras yo las observaba detenidamente. Los pájaros estaban por todas partes regocijándose del retorno del día en las arboledas y jardines de la Alhambra, tan alegres como si fuera aún la capital elegida para el lujo árabe. Y los conventos de la ciudad y sus alrededores, justo en ese momento, llamaban a maitines. Así, de los más cercanos pude captar los tonos del órgano y del coro; mientras de los más lejanos, el tañer de la campana casi había muerto antes de que pudieran alcanzarme los golpes de la brisa de la mañana que transportaban el sonido. Todo estaba en armonía: la hora, la estación y el escenario. Y cuando el sol salió, lo hizo sobre uno de los paisajes más espléndidos y gloriosos del mundo (139).

Insistamos ahora un poco en aquellos pasajes de los *Diarios de viaje por España* de Ticknor donde la descripción se combina con la *opinión del autor*. Y es que, llegados a este punto, podríamos hablar de que en ciertos momentos se hace patente una especie de tensión entre la descripción de España y la opinión que esta genera en el autor, como hemos visto. El narrador es el portador del

²² Escrito así en el original pero en singular. Basquiña era una falda, normalmente negra, larga y con muchos pliegues, que se vestía para salir a la calle en ocasiones solemnes.

²³ Esta cita de los *Diarios de viaje por España* de Ticknor muestra perfectamente las tres modalidades textuales que entiende Carrizo Rueda que se reúnen en un libro de viaje: «a) Diseñar la imagen de las sociedades visitadas, tratando de aportar todas las características que puedan explicarlas. b) Crear espacios dentro del discurso destinados a la admiración. [...] c) Presentar materiales que sirvan para enriquecer diversas áreas del conocimiento —geográficos, históricos, económicos, políticos, de la naturaleza, antropológicos y religiosos, entre otros—» (1997, 12).

espejo —evocando la famosa metáfora de Stendhal que encabeza su *Le Rouge et le Noir* (1830)— que refleja la realidad de España y la plasma en los diarios. Aquí es donde precisamente se establece una lucha entre lo conocido y lo nuevo, entre la cultura del narrador —la de Ticknor— y la nueva de España. Sobre esta última, Ticknor posee, según hemos apuntando, una idea previa basada en los libros de otros viajeros extranjeros y las obras literarias españolas de los Siglos de Oro, de los cuales hereda no pocos prejuicios, como, por ejemplo, su inicial temor a los bandoleros y, en fin, el halo de exotismo romántico que viene a buscar a España.

Es curioso cómo el texto de los diarios recoge perfectamente ese proceso de aclimatación de lo nuevo a lo conocido, de lo extraño a lo cotidiano. Normalmente se trata de subrayar algo realmente bello o interesante, como las ferias de Sevilla y la congregación de gente a su alrededor:

Las clases bajas son alegres casi hasta la locura o, al menos, lo eran en aquel momento, ya que era la época de la gran feria anual en Santiponce.

A esta feria que dura una semana va toda Sevilla cada día. No hay nada sino juguetes, adornos ostentosos y otras bagatelas que allí se venden. Cuando se vuelve a la ciudad, una multitud se concentra en el puente y hasta media milla más allá de este, e insulta a los que vuelven de la feria por su finura, con un desparpajo impertinente andaluz que ellos mismos ostentan y defienden alegremente. En fin, es un tipo de carnaval.

Yo solía caminar en esa dirección durante media hora por la tarde para ser testigo y disfrutar de esta singular y llamativa exhibición de la alegría y de la ligereza de corazón del carácter popular. Este, como el romano, nunca cae en el exceso, como sí sucede con el carácter del Norte; ya que en Londres o Berlín no podría darse tal multitud insultándose unos a otros —como yo presencié— sin terminar todo en varias peleas (167).

No obstante, la mayor parte de las veces donde aparece la opinión del autor junto a la descripción en principio objetiva se trata de mostrar su reprobación de algo. Como hemos podido comprobar al revisar la descripción del rey Fernando VII y su gobierno que traza Ticknor, estas opiniones suelen estar encaminadas a criticar las clases dirigentes de España, pues el pueblo llano es el que, a juicio de Ticknor, más respeto merece por ser portador del carácter nacional y padecer estoicamente los desafueros de sus gobernante. El siguiente ejemplo nos presenta la opinión de Ticknor sobre el sistema judicial del país:

No hay nada que no pueda conseguirse mediante sobornos. Y —lo que sospecho que es el fenómeno más extraordinario en la legislación— Garay, a quien como ministro no le gusta desde luego ver el dinero que debería llegar al Tesoro terminar en las manos de sus agentes, por su decreto del cinco de agosto de 1818, en lugar de tratar de encontrar un remedio para todos estos claros abusos, los ha legalizado fríamente. Así, lo que antes eran sobornos, ahora los denomina impuestos. [...]

En fin, no hay casi nada que no sea susceptible de significar un abuso de gobierno, que no se legalice y sea gravado por este decreto extraordinario. Los principios básicos del pacto social, toda la moralidad política que mantiene la sociedad unida, parecen sacados a subasta por este decreto; y en cualquier otro país, causaría una revolución. Pero aquí esto puede evitarse mediante una tolerada desobediencia. Tan notoria, en efecto, y tan insolente ha llegado a ser la corrupción, que incluso se disfraza con la librea de la ley y la justicia, y se respeta consecuentemente en todas las capas de la sociedad (41-42).

Hay que tener en cuenta que el poder que ostenta el narrador de elegir unos sucesos u otros, o simplemente el azar de los acontecimientos que vive el autor son los que sirven de argumentación a los juicios de valor que a lo largo de la obra se van sucediendo. En este sentido, es curioso observar cómo cualquier detalle puede ser elevado a categoría en ocasiones. Así, por ejemplo, cuando Ticknor conoce a un empleado de correos en Madrideojos, en La Mancha, especialmente virtuoso concluye que todos los españoles poseen unos altos valores morales:

Aquí [Madrideojos], encontré una prueba singular de la hospitalidad y lealtad españolas. Mi licencia para el correo estaba aprobada por una orden personal del ministro, según la cual los jefes de las oficinas de correos debían recibirme con atención y proporcionarme cualquier ayuda que pudiera necesitar. El de Madrideojos mostró, desde el momento en que entré en su casa, un tipo de obediencia solemne a esta orden que me llamó poderosamente la atención.

Me relató una historia de un robo en el que se sustrajeron tres mil reales, y yo contesté que en un caso similar me hubieran quitado menos. Entonces le dio la impresión de que yo podía estar necesitado de dinero. Así pues, me dio a entender antes de nada que si necesitaba cualquier cosa, con toda la seguridad él me proporcionaría lo necesario. Y al no contestarle directamente, insistió más. En seguida me ofreció dinero, y no se dio por satisfecho hasta que le probé que ni lo necesitaba ni tenía miedo de necesitarlo. No fue un ofrecimiento formal; estoy seguro de que le podría haber pedido la cartera o incluso la casa a ese hombre (121-122).

Todos estos ejemplos allegados prueban que no solo se trata de una descripción del país, como si de una guía de viajes se tratara, sino que la opinión del autor está muy presente e incluso desarrolla en el texto pequeños ensayos, idea que luego retomaremos al revisar el hibridismo en los *Diarios de viaje por España* y los subgéneros de los libros de viaje.

Otra cuestión que merece ser subrayada es la presencia en el texto de referencias socio-políticas del momento y, en definitiva, el *retrato histórico* que de la España de 1818 se lleva a cabo. Y es que Ticknor a lo largo de sus *Diarios de viaje por España* no deja de plasmar un vivo retrato de un país que lucha por dejar atrás la reciente Guerra de la Independencia española (1808-1814), mientras espera una modernización en las diferentes estructuras socio-políticas que no termina de llegar. Como cabe esperar, Ticknor encuentra constantemente huellas

de la terrible y reciente guerra, especialmente a su paso por Cataluña y Aragón (incluso descubre huesos humanos y piezas de cuero y metal de los uniformes de los soldados en un campo cerca de Zaragoza). Testimonios como el que sigue son realmente intensos:

Una vez en Gerona, observé la catedral agujereada por las bombas y todavía luciendo señales de haber sido fortificada, y las calles enteras más o menos marcadas por la desolación de la guerra. Sentí que me encontraba entre una gente cuyo genio y carácter es diferente de cualquiera que haya conocido hasta ahora; ya que, aunque he estado en sitios donde se derramó mucha más sangre, no había encontrado nunca los rastros de un espíritu de resistencia como este (13).

El retrato histórico en general que se plasma en los *Diarios de viaje por España* propicia la comentada denuncia de ciertos males del país y la responsabilidad de sus gobernantes. Uno de los sucesos históricos más vergonzosos y muchas veces repetido por Ticknor es la penosa situación de los intelectuales españoles, gran parte de ellos en el exilio:

No se puede hablar de Política como una ciencia, bajo un gobierno de semejante tiranía caprichosa. Aun si se pudiera, pocos estarían tentados de arriesgarse, recordando las amonestaciones y persecuciones de Marina y la muerte de Jovellanos.

Y en Letras, ¿quiénes son sus hombres de letras? Estala, Meléndez Valdés y Guarinos murieron en la amargura del exilio. Quintana está en la fortaleza de Pamplona; Moratín y Llorente viven en París. Los cinco que permanecen son Vargas, quien, sin embargo, no padece el sufrimiento de vivir en Madrid; Navarrete, que se está muriendo a causa de su corazón roto; Conde, despachado del cargo y muriéndose de hambre; Ceán, escribiendo por mero entretenimiento sin la más remota posibilidad de publicar; y Clemencín, mantenido por el Duque de Osuna.

Estos son todos sus hombres de mérito notable; y ciertamente serían tratados con distinción en cualquier país (55-56).

Pero para terminar este largo apartado, señalemos una característica fundamental más de los libros de viaje a la que ya nos hemos ido refiriendo: su *hibridismo*²⁴. Como es sabido, el género de los libros de viajes linda con otros. A lo largo de las páginas anteriores nos hemos referido a algunos de ellos, que ahora recapitularemos rápidamente. Entre estos géneros, hablábamos de las *crónicas*, aunque en este caso no es uno de los más acusados, ya que lo fundamental de estas es la importancia que se confiere a los hechos, más que a las descripciones. Todo lo contrario hemos comprobado que sucede en los *Diarios de viaje por*

²⁴ Todos los especialistas coinciden en la dificultad de diferenciar los libros de viajes de otros géneros literarios. Villar Dégano, por ejemplo, escribe: «Las fronteras entre las diferentes modalidades de escritura no son tan nítidas ni excluyentes como nuestras convenciones intelectuales, por otra parte necesarias, establecen. El propio texto nos va a marcar siempre la pauta, obligándonos a adaptar constantemente nuestros modelos, a profundizar en la reflexión y a pensar que lo que nos va a permitir definir y limitar el objeto es más *la acumulación de rasgos concomitantes en un conjunto coherente*, que la potenciación en exclusiva de uno de ellos, por muy relevante que sea» (2005, 240).

España de Ticknor. Estos tampoco guardan demasiada relación con las *guías de viaje*. Y es que el rasgo definitorio de este tipo de obras, que algunos consideran un subtipo de los libros de viaje —a despecho de los que discuten su catalogación como literatura²⁵—, es que la información que incluyen suele ser muy objetiva, sin apenas intervención de la opinión personal o la valoración del autor. Por último, también hemos explicado la superflua relación con las *novelas*, las cuales poseen una estructura narrativa que tienda hacia un fin resolutivo, frente a lo que sucede en los *Diarios de viaje por España*, a pesar de que en ellos se incluyan pasajes más o menos novelescos, como veíamos.

Por otro lado, merece la pena que especulemos brevemente sobre otros dos géneros que se vienen reconociendo como cercanos a los libros de viajes. El primero de ellos es la *biografía* o, en fin, el tipo de géneros que se suelen englobar como literatura del yo: *diarios*, *autobiografías* o *memorias*. En el caso de los *Diarios de viaje por España*, obviamente, se incluyen referencias sobre la vida de su autor, de la cual se describen en cierto modo alguno de sus pasajes. No obstante, el núcleo de la obra no es la vida del autor, sino que es la descripción de España, sus habitantes y su cultura. Además, no se relata la vida de Ticknor, como mucho podríamos afirmar que se hace referencia a ocho meses de esta. Lo mismo cabría objetarse para hablar de autobiografías o memorias. Ahora bien, el hecho de que el texto venga articulado por dataciones sí que nos acerca más al género de los diarios, como muestra el título que manejamos de la obra, que viene a hacer referencia a una suerte de subgénero de los libros de viaje: los diarios de viaje. Este subgénero es el que creemos que se ajusta más a la naturaleza del texto de Ticknor, pues, más allá de que relate cronológicamente algunos acontecimientos de la vida de su autor, parece evidente que el núcleo de esta obra gira en torno a la descripción de España y los españoles, como venimos repitiendo.

En realidad, si se traza la biografía de alguien, es la de los españoles, los españoles en su historia, como dijera Américo Castro. De hecho, está muy extendida la metáfora de *biografía de la nación* para referirse a aquellas *Historias de España* que están cortadas según el patrón del carácter nacional español. En otro lugar hemos propuesto (Martín Ezpeleta, en prensa) que, siguiendo la metáfora biologicista, tan propia de los estudios historiográficos, también podríamos entender estos *Diarios de viaje por España* como una *etopeya nacional*. La etopeya es la descripción del carácter, acciones y costumbres de una persona, de un personaje colectivo esta vez, el pueblo español. Y esto es precisamente lo que se lleva a cabo en los *Diarios de viaje por España*: una completa descripción de las costumbres (como el paseo por el Prado, las tertulias, el teatro, los toros), las acciones o, en este caso, los acontecimientos históricos (del pasado más remoto o

²⁵ Villar Dégano llega a considerar todos tipos de literatura de viajes como paraliteratura, teniendo en cuenta especialmente los canales de distribución de estos libros y su público receptor (1995).

reciente, como las batallas contra los romanos o la repercusión de la Guerra de la Independencia española; o del mismo presente, como la preocupante situación de los intelectuales y la incompetencia de Fernando VII; y, en definitiva, el carácter de los españoles.

Esto último nos lleva a terminar este asunto refiriéndonos a un último género que interfiere en los *Diarios de viaje por España* de Ticknor: el *ensayo*. Desde la nota prologal, el autor dejaba bien claro que esta obra nacía de los apuntes que iba tomando sobre España y sus habitantes con el fin de entender su carácter nacional. Así, no es de extrañar que el texto se vea poblado de, en principio, aspectos menos propios de un libro de viaje, como son las detalladas referencias bibliográficas de estudios u obras literarias, y que en los *Diarios de viaje por España* son muy abundantes. Ticknor, por ejemplo, cita, además de otros libros de viajes, como los de Laborde mencionados, Fischer o Slidell Mackenzie²⁶, textos clásicos, como las *Etiópicas* de Heliodoro, los comentarios de Servius sobre las *Geórgicas* de Virgilio; los estudios cervantinos de Clemencín o Pellicer; y, en fin, obras como la *Primera Crónica General*, romances, las novelas de *El Quijote* y el *Gil Blas*, de Lesage, las *Cartas desde España* de Blanco White, etcétera.

Otra característica común de los *Diarios de viaje por España* con el género del ensayo es la presencia de digresiones. A lo largo de esta obra Ticknor se extiende en varios aspectos que considera especialmente interesantes y que muchas veces se alejan del curso de la obra. Algunas de ellas no persiguen sino ilustrar con detalle determinados acontecimientos relevantes al asunto, como puede ser describir los citados sitios en Aragón o, especialmente, la larga digresión sobre la fiesta popular de los toros. Pero hay otras que se alejan de la materia, como cuando traza la biografía de determinados personajes, como el caso más evidente de Hernando Colón, el segundo hijo de Cristóbal Colón, de quien encuentra documentos muy interesantes en el Archivo de Indias en Sevilla (archivo del que tanto provecho obtendría su discípulo y amigo William Prescott unos años después). Ticknor se afana en estudiar a este personaje histórico e incluye sus notas en los *Diarios de viaje por España* en una digresión de más de tres páginas con referencias a legajos, a su testamento y demás fuentes de su investigación.

Pero, una vez analizados estos *Diarios de viaje por España* a la luz de sus características formales y su inclusión en el género de los libros de viajes, concluyamos ya valorando en un breve apartado final la naturaleza de este viaje de Ticknor por España y, en consecuencia, su relación con alguno de los subtipos de los libros de viajes existentes.

²⁶ La obra de Slidell Mackenzie referida, *Year in Spain*, no se publicó hasta 1829, lo que evidencia, como otros casos similares, que el texto original de los diarios fue revisado con posterioridad a su primera redacción. Además, en ocasiones es posible discriminar dos tipos de tinta en los autógrafos, sobre todo en las referencias bibliográficas allegadas y alguna nota marginal.

DIARIO DE UN VIAJE ILUSTRADO Y ROMÁNTICO POR ESPAÑA

Se podría elaborar una antología de afirmaciones de críticos literarios dedicados al estudio de la literatura de viajes sobre lo que Peñate Rivero define perfectamente como «la ilusión de la tipologías» (2004, 22). Con todo, se han propuesto algunas clasificaciones basadas sobre todo en el tipo de viaje y viajero que pueden arrojar algo de luz a esta cuestión. En el caso de Ticknor, sabemos por sus propios comentarios que el principal objetivo de su viaje por España radicaba en el aprendizaje de la lengua y la comprensión de la cultura españolas, además de la adquisición de libros. No obstante, no resulta tampoco difícil deducir de sus palabras una suerte de afán aventurero, aquel que le impulsó a visitar un país, según otros viajeros extranjeros, misterioso y peligroso, en una época de posguerra especialmente delicada.

Si a todo esto añadimos las características de Ticknor como viajero: un joven intelectual curioso que observa y analiza lo que se va encontrando a lo largo del camino con un afán de conocimiento evidente, así como su filiación con la burguesía instruida; no es difícil concluir que el tipo de viaje que plasman los *Diarios de viaje por España* de Ticknor es un ejemplo del denominado como viaje de formación o *Bildungsreise*. Estos viajes de formación fueron muy populares durante los siglos XVIII y XIX llegando casi a institucionalizarse para las clases sociales acomodadas. Un tipo de viajes propio de la Ilustración, cuyo origen se ha relacionado con los viajes de exploradores y científicos (geográficos, botánicos...), ya que, como estos últimos, perseguían describir y analizar con rigor un asunto en concreto, esta vez, antropológico y etnográfico sobre todo.

De cualquier forma, tampoco hay que olvidar ese afán aventurero del que hablábamos, que ni mucho menos está reñido con los viajes científicos; pero que, en principio, parece que comporta un autoconocimiento o una reflexión sobre el propio viajero mayores, según las definiciones al uso. Estos últimos viajes conocidos como de aventuras fueron los preferidos de los viajeros románticos, que, como se suele explicar, salieron o escaparon en busca del exotismo, del otro, para encontrarse a sí mismos. Este autoconocimiento nace, claro, de la confrontación de la propia cultura con una nueva, un choque a veces hasta sociológico, que, como hemos podido observar, queda perfectamente patente en las páginas de los *Diarios de viaje por España* de Ticknor.

En fin, a estas alturas ya hemos podido comprobar esa ilusión de las tipologías que hemos evocado al principio de este apartado. La mezcla de los viajes de formación y de aventuras o el carácter ilustrado y romántico de sus protagonistas es indisoluble. Y es que, como explica a este respecto el escritor y crítico literario Lorenzo Silva: «Viajar lleva inexorablemente a tener algo que contar; y por otra parte, al contar una historia jamás puede prescindirse del

recorrido que uno ha hecho, por la vida y por el mundo» (2004, 33), para luego concluir, tal y como también ahora hacemos lo propio nosotros, que «La literatura es un dominio de la imaginación y la imaginación tolera mal las fronteras y las definiciones» (2004, 36).

BIBLIOGRAFÍA

- ALBURQUERQUE, Luis (2006), «Los “libros de viaje” como género literario», en *Diez estudios sobre literatura de viajes* (eds. Manuel LUCENA GIRALDO y Juan PIMENTEL), Madrid, CSIC, pp. 67-88.
- ALMARCEGUI ELDUAYEN, Patricia, y Leonardo ROMERO TOBAR (coords.) (2005), *Los libros de viaje. Realidad vivida y género literario*, Madrid, Akal.
- CABALLÉ, Anna (1995), *Narcisos de tinta. Ensayos sobre la literatura autobiográfica en lengua castellana (siglos XIX y XX)*, Málaga, Megazul.
- CARMONA FERNÁNDEZ, Fernando, y Antonio MARTÍNEZ PÉREZ (eds.) (1996), *Libros de viaje*, Murcia, Universidad de Murcia.
- CARRIZO RUEDA, Sofía M. (1994), «Hacia una poética de los relatos de viaje. A propósito de Pero Tafur», *Incipit*, 14, pp. 103-144.
- (1996), «Morfología y variantes del Relato de Viajes», en *Libros de viaje* (eds. Fernando CARMONA FERNÁNDEZ y Antonio MARTÍNEZ PÉREZ), Murcia, Universidad de Murcia, pp. 119-126.
- (1997), *Poética del relato de viaje*, Kassel, Edition Reichenberger.
- CRISTÓVAO, Fernando (coord.) (1999), *Condicionantes culturais da literatura de viagem. Estudos e bibliografias*, Lisboa, Edições Cosmos/Universidad de Lisboa.
- DEWEY AMNER, F. (1928), «Some Influences of George Ticknor upon the Study of Spanish in the United States», *Hispania*, 11, 5, pp. 377-395.
- FARINELLI, Arturo (1979), *Viajes por España y Portugal. Desde la Edad Media hasta el siglo XX. Nuevas y antiguas divagaciones bibliográficas*, Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 4 vols.
- FERNÁNDEZ CIFUENTES, Luis (2004), «La literatura española en los Estados Unidos: historia de sus historias», en *Historia literaria/Historia de la literatura* (ed. Leonardo ROMERO TOBAR), Zaragoza, Prensas Universitarias, pp. 253-272.
- GARCÍA BERRIO, Antonio, y Javier HUERTA CALVO (1992), *Los géneros literarios. Sistema e historia*, Madrid, Cátedra.
- GARCÍA-ROMERAL PÉREZ, Carlos (2004), *Diccionario de viajeros españoles. Desde la Edad Media a 1970*, Madrid, Ollero y Ramos.
- GARRIDO GALLARDO, Miguel Ángel (ed.) (1988), *Teoría de los géneros literarios*, Madrid, Arco/Libros.
- GASQUET, Axel (2006), «Bajo el cielo protector. Hacia una sociología de la literatura de viajes», en *Diez estudios sobre literatura de viajes* (eds. Manuel LUCENA GIRALDO y Juan PIMENTEL), Madrid, CSIC, pp. 31-66.

- GUILLÉN, Jorge (1999), *Obra en prosa* (ed. Francisco J. DÍAZ DE CASTRO), Barcelona, Tusquets.
- HART, Thomas R. (1954), «George Ticknor's *History of Spanish Literature*. The New England Background», *PMLA*, 69, pp. 76-88.
- HILLARD, George S. (1850), *Review of Ticknor's «History of Spanish Literature»*, Cambridge, Metcalf and Company.
- JAKSIC, Iván (2007), *Ven conmigo a la España lejana. Los intelectuales norteamericanos ante el mundo hispánico, 1820-1880*, México, Fondo de Cultura Económica.
- KAGAN, Richard L. (ed.) (2002), *Spain in America. The Origins of Hispanism in the United States*, Urbana, University of Illinois Press.
- LUCENA GIRALDO, Manuel, y Juan PIMENTEL (eds.) (2006), *Diez estudios sobre literatura de viajes*, Madrid, CSIC.
- MAINER, José-Carlos (2000), *Historia, literatura, sociedad (y una coda española)*, Madrid, Biblioteca Nueva.
- MARTÍN EZPELETA, Antonio (en prensa), «Notas sobre el carácter nacional español. El caso de los *Diarios de viaje por España* de George Ticknor», *Oibenart. Cuadernos de lengua y literatura*.
- MEREGALLI, Franco (1989), «George Ticknor y España», en *Homenaje al profesor Antonio Vilanova* (coord. Adolfo SOTELO VÁZQUEZ y ed. Marta Cristina CARBONELL), Barcelona, Universidad de Barcelona, 2, pp. 413-426.
- NÚÑEZ RUIZ, Gabriel, y Mar CAMPOS FERNÁNDEZ-FÍGARES (2005), *Cómo nos enseñaron a leer. Manuales de literatura en España, 1850-1960* (estudio preliminar de Juan Carlos Rodríguez), Toledo, Akal.
- ORTAS DURAND, Esther (1999), *Viajeros ante el paisaje aragonés (1759-1850)*, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico».
- (2005), «Apéndice bibliográfico sobre viajes y viajeros por España en los siglos XVIII y XIX», en *Los libros de viaje. Realidad vivida y género literario* (coords. Patricia ALMARCEGUI ELDUAYEN y Leonardo ROMERO TOBAR), Madrid, Akal, pp. 92-103.
- (2006), *Leer el camino. Cervantes y el «Quijote» en los viajeros extranjeros por España (1701-1846)*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos.
- PEÑATE RIVERO, Julio (2004), «Camino del viaje hacia la literatura», en *Relato de viaje y literaturas hispánicas*, Madrid, Visor, pp. 13-29.
- (ed.) (2004), *Relato de viaje y literaturas hispánicas*, Madrid, Visor.
- PÉREZ PRIEGO, Miguel Ángel (1984), «Estudio literario de los libros de viajes medievales», *Epos*, 1, pp. 217-238.
- POZUELO YVANCOS, José María (2000), «Ángel Valbuena: La renovación de la Historiografía literaria española», *Monteagudo*, 5, pp. 51-69.
- (2006), *De la autobiografía. Teoría y estilos*, Barcelona, Crítica.
- RATHBUN, John W. (1960), «The Philosophical Setting of George Ticknor's *History of Spanish Literature*», *Hispania*, 43, 1, pp. 37-42.

- REGALES SERNA, Antonio (1983), «Para una crítica de la categoría *literatura de viajes*», *Castilla*, 5, pp. 63-85.
- ROMERA CASTILLO, José (2006), *De primera mano. Sobre escritura autobiográfica en España, siglo XX*, Madrid, Visor.
- ROMERA NAVARRO, Miguel (1917), *El hispanismo en Norte-América. Exposición y crítica de su aspecto literario*, Madrid, Renacimiento.
- ROMERO TOBAR, Leonardo (2006), *La literatura en su historia*, Madrid, Arco/Libros.
- SERRANO, María del Mar (1993), *Las guías urbanas y los libros de viaje en la España del siglo XIX. Repertorio bibliográfico y análisis de su estructura u contenido (Viajes de papel)*, Barcelona, Universitat de Barcelona.
- SILVA, Lorenzo (2000), *Viajes escritos y escritos viajeros*, Madrid, Anaya.
- (2004), «Vivir y viajar, hacerse uno y hacerse otro», en *Relato de viaje y literaturas hispánicas* (ed. Julio PEÑATE RIVERO), Madrid, Visor, pp. 33-43.
- TICKNOR, George (1825), «Amusements in Spain. Recollections of the Peninsula», *North American Review*, 21, 12, pp. 52-78. (En el artículo no figura la autoría de George Ticknor).
- (1968), *Life, Letters, and Journals of George Ticknor* (ed. George S. HILLARD et al.), Boston, Johnson Reprint Corporation, 2 vols. (1.^a ed., 1876).
- (1913), *Ticknor's Travels in Spain* (ed. G.T. NORTHUP), Toronto, The University Library.
- (1851), *Historia de la literatura española* (trad. cast., con adiciones y notas críticas de Pascual de Gayangos y Enrique de Vedia), Madrid, Rivadeneyra, 4 vols. (1.^a ed., 1849).
- (1952), *Diario* (pról. y trad. de Antonio Dorta), Buenos Aires, Espasa Calpe.
- (2009), *Two Boston Brahmins in Goethe's Germany. The travel journals of Anna and George Ticknor* (ed. de Thomas ADAM y Gisela METTELE), Lanham/Boulder/New York/Toronto/Oxford, Lexington Books.
- TYACK, David B. (1967), *George Ticknor and the Boston Brahmins*, Cambridge, Harvard University Press.
- VILLAR DEGANO, Juan Felipe (1995), «Paraliteratura y libros de viaje», *Compás de Letras*, 7, pp. 15-32.
- (2005), «Reflexiones sobre los libros de viaje», *Letras de Deusto*, 35, pp. 108-109 y 227-250.



C. S. I. C.

