

## El diario personal como espacio de reflexión literaria en cuatro autores del contexto hispánico: Ribeyro, Levrero, Piglia y Trapiello

Álvaro Luque Amo

<https://orcid.org/0000-0001-7829-5898>

*Universidad de Córdoba*

[alvaro.luque@uco.es](mailto:alvaro.luque@uco.es)

### RESUMEN

En este artículo se estudian los diarios literarios de cuatro autores, el peruano Julio Ramón Ribeyro, el uruguayo Mario Levrero, el argentino Ricardo Piglia y el español Andrés Trapiello, con el objetivo de analizar el papel que desempeña en estos textos la escritura vinculada a la reflexión, la crítica y el comentario literarios. Una perspectiva conjunta de estas obras permite entender el relevante peso de lo metaliterario en la configuración de los diarios personales que se publican a partir de las últimas décadas del siglo XX, en el contexto hispánico. Esta veta temática potencia dos aspectos cruciales de los diarios: por un lado, reafirma su entidad literaria; por otro, le otorga al diario personal una serie de cualidades como herramienta crítico-literaria que el diarista aprovecha con diferentes fines.

*Palabras clave:* diario personal, diario literario, escritura metaliteraria, literatura hispánica



## The Personal Diary as a Space for Literary Thought in Four Authors from the Hispanic Context: Ribeyro, Levrero, Piglia and Trapiello

### ABSTRACT

This article studies the literary diaries of four authors: Julio Ramón Ribeyro (Peru), Mario Levrero (Uruguay), Ricardo Piglia (Argentina) and Andrés Trapiello (Spain), with the aim of analyzing the role that writing linked to literary reflection, criticism and commentary played in these texts. A joint perspective of these works allows us to understand the relevance of metaliterary writing in the configuration of the personal diaries published from the last decades of the twentieth century onwards in the Hispanic context. This thematic aspect strengthens two crucial aspects of the diaries : on the one hand, it reaffirms their literary entity; on the other hand, it gives the personal diary a series of qualities as a critical-literary tool that the diarist uses for different purposes.

*Keywords:* personal diary, literary diary, metaliterary writing, Hispanic literature

### INTRODUCCIÓN

Un aspecto significativo de los diarios personales aparecidos recientemente en la literatura hispánica, dentro de la ola diarística acontecida a finales del siglo XX y principios del XXI, radica en la temática crítico-literaria que muchos de ellos incorporan. En estos textos, el diarista suele registrar comentarios sobre el ámbito literario. Escribe así sobre su obra, se sirve del diario como cuaderno de apoyo, comparte opiniones sobre la producción literaria de otros autores, anota cualquier género de comentario, peregrino o sesudo, sobre el mundillo literario del que forma parte y en general habilita un lugar de pensamiento propio en las páginas de su diario, un espacio para alojar lo que podríamos denominar una *autopoética*.

En el contexto europeo, un gran ejemplo de lo anterior está representado por *El oficio de vivir*, el diario de Cesare Pavese, quien lo utiliza como una suerte de cuaderno de reflexiones y confesiones

acerca del ejercicio poético. También guarda gran interés como crónica de la vida literaria el diario de los Goncourt, famoso en Francia por incluir entre sus páginas, en un momento en que predomina la crítica biografista inspirada en Sainte-Beuve, a los grandes escritores del siglo XIX —Flaubert o el mismo Sainte-Beuve entre ellos— descritos en su cotidianidad, en su trato con los propios autores del texto. Y en esta misma línea cabe interpretar otros diarios, por destacar unos cuantos, de gran importancia en el siglo XX: el diario de Gombrowicz, en el que este reflexiona frecuentemente sobre la profesión y el mundillo literario; los de Gide, que incorpora muy a menudo comentarios sobre los grandes escritores de la Francia de la época; el *Diario literario* de Léautaud, que bebe directamente de los hermanos Goncourt para construir una obra diarística en la que pasean los nombres más importantes de la literatura francesa del XX; o los de Pessoa, en el que este recoge su pensamiento literario cotidiano.

En el ámbito hispánico, y a semejanza de los anteriores textos —que influyen en los escritores de habla hispana—, los diarios que aparecen regularmente desde los años ochenta y noventa suelen tener una vertiente crítico-literaria destacable, a partir de la cual cabe interpretar tanto el contexto literario en el que están insertos, como la actitud de los autores ante el hecho literario. Este artículo tiene como objetivo analizar esta faceta de varios diarios personales publicados a partir de los años 90 del pasado siglo para poner en diálogo los textos diarísticos de diferentes países de habla hispana, en un enfoque que apenas ha sido empleado en los estudios literarios dedicados a esta cuestión y en este contexto. Los autores escogidos, entre los que se encuentran Julio Ramón Ribeyro (Perú), Mario Levrero (Uruguay), Ricardo Piglia (Argentina) y Andrés Trapiello (España), ofrecen una variada muestra del ámbito hispanohablante, lo que permitirá en última instancia proporcionar un análisis no solo de las posibilidades de esta veta temática en el diario personal entendido como forma literaria, sino también del asentamiento en el ámbito hispanohablante de lo que ya es nuevo género.

En este último sentido, es muy interesante comprobar cómo, a excepción de la obra de Piglia, todos estos diarios se editan a partir de los años 90. Los diarios de Trapiello empiezan a publicarse desde 1990; el diario de Ribeyro aparece en 1992; la saga diarística de Levrero lo hace en el mismo año, en 1992. Esto es indicativo, tratándose de los grandes diarios literarios del ámbito hispánico, de cómo el diario personal adquiere otra dimensión justamente a final del siglo XX, tal y como se ha desarrollado en la obra de Caballé (2015) o en la mía propia (Luque Amo 2020). En este trabajo se sigue una interpretación del diario literario que coincide, precisamente, con este último trabajo y que bebe de la definición que del diario literario lleva a cabo el profesor Michel Braud. Este sostiene dos acepciones para la etiqueta *diario literario*: por un lado, la emplea para aludir al diario que desarrolla en su interior un contenido relacionado con la vida literaria en sus diferentes formas, en la línea de los hermanos Goncourt y los autores citados arriba; por otro, el diario literario es la voz que se refiere al diario como obra cerrada que aspira a leerse, tras los vaivenes que el diario personal experimenta a lo largo del siglo XX para evolucionar de práctica privada a forma pública, como texto literario (Braud 2009: 25).

Las obras que van a ser analizadas tienen, según la hipótesis de este trabajo, esa doble condición del término *diario literario*, obra cuyo contenido se refiere al contexto literario y además tiene rasgos que pueden interpretarse como literarios. El estudio de la vertiente metaliteraria<sup>1</sup> afectará a esta doble caracterización, en tanto que esta incide en la literariedad —por utilizar el concepto formalista— de

---

<sup>1</sup> Entendiendo lo metaliterario a partir de una acepción más amplia del término. Si normalmente lo metaliterario se refiere, como señala Veres Cortés, “a la reflexión que puede aparecer sobre la obra literaria en la misma obra literaria”, también puede entenderse, en palabras del mismo autor, como aquel “relato que reflexiona sobre la literatura en su sentido más amplio y que incluye en muchas ocasiones detalles de la historia literaria: desde vidas y anécdotas de escritores a la presencia de autores reales en los discursos ficticios en calidad de personajes” (Veres Cortés 2010: 117-118). Aunque en este trabajo hay diarios que presentan claros rasgos de la primera acepción, como puede ser el de Levrero o el de Trapiello, la acepción que se sostendrá de forma predominante es la segunda, a partir de la que concebiré lo metaliterario como reflexión o pensamiento —así como relato de cualquier tipo— sobre lo literario.

estos diarios personales, lo cual aumenta, en definitiva, el interés del análisis propuesto.

### 1. *LA TENTACIÓN DEL FRACASO. LA FORMACIÓN DE UN ESCRITOR*

La publicación de los diarios de Julio Ramón Ribeyro en 1992, dos años antes de su muerte, supone un acontecimiento señalado para la historia del diario personal en la literatura hispánica, y esto se debe tanto a la calidad literaria del texto como a la forma de entender el diario personal por parte del autor. Lector prematuro de diarios, Ribeyro se inscribe en una tradición muy clara del género, representada por los diarios íntimos de lengua francesa: “Mi afición a los diarios íntimos data de muy temprano, desde que a los catorce o quince años leí el de Amiel, en una edición en dos volúmenes que encontré en casa. El libro me apasionó y a partir de entonces leí cuanto diario cayó en mis manos” (Ribeyro 2003: 1). Este interés lo conduce, de 1950 a 1978, a llevar un diario personal que termina publicando con el título *La tentación del fracaso*, en el que no solamente ofrece un texto diarístico al uso, de valor referencial y documental, sino que también desarrolla una obra literaria de gran nivel y sobre cuya capacidad literaria exhibe plena conciencia, hasta el punto de que sostendrá:

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

Si a partir de una taxonomía improvisada diferenciásemos entre diarios de sucesos —en los que los hechos predominan frente a la construcción del protagonista— y diarios de personaje —en los que el narrador expone constantemente sus pensamientos, su mundo,

se construye en el texto y termina haciendo del diario un espacio en el que todo se subordina a su figura—, *La tentación del fracaso* se inscribiría sin lugar a dudas en el segundo tipo, pues se conforma como un relato configurado a través de las constantes reflexiones recogidas por el narrador en un periodo de tiempo prolongado y gracias a las cuales se atisba perfectamente la evolución de un personaje que, de características referenciales, termina convirtiéndose en protagonista literario.

El propio título da las claves de la obra. El diario de Ribeyro expone minuciosamente la evolución en la interioridad de un personaje que vive obsesionado con la idea del fracaso literario. En este sentido, se trata de un diario de escritor puro: el narrador reflexiona constantemente sobre su capacidad literaria, emplea el diario como termómetro de su obra, así como entrenamiento y taller de escritura, y en definitiva muestra una evolución de su forma de concebir de 1950, cuando el autor cuenta con veintiún años, hasta 1978, con cuarenta y nueve. Esto da como resultado un diario de enorme interés metaliterario, que, frente a la crónica de la vida literaria —también presente, pero en menor medida—, representa la parte que más nos interesa de *La tentación del fracaso*.

Una de las formas en que esta vertiente metaliteraria se manifiesta en el diario es la referencia a otros escritores. En los primeros años registrados en el diario, Ribeyro anota ocasionalmente sus lecturas, y entre los autores que nombra destaca la enorme cantidad de diaristas de la tradición europea —sobre todo francesa— que conoce en la temprana fecha de 1954: “Lecturas intensas. Diarios íntimos de Kafka, Charles du Bos, André Maurois, André Gide, Barbey d'Aubrevilly” (Ribeyro 2019: 50). Ribeyro es muy consciente de la tradición en la que se inscribe, e incluso suele teorizar sobre el diario en su obra. Por ejemplo, en una entrada desarrolla un conjunto de normas del diario personal que precisamente pueden vincularse al suyo propio: “Todo diario íntimo surge de un agudo sentimiento de culpa [...]. Todo diario íntimo es también un prodigio de hipocresía [...]. Todo diario íntimo nace de un profundo sentimiento de soledad [...]. Todo diario íntimo es un

síntoma de debilidad de carácter [...]. Todo diario íntimo se escribe desde la perspectiva temporal de la muerte” (Ribeyro 2019: 30). Las ideas que Ribeyro esboza sobre el diario, eso sí, no son inmutables. Por ejemplo, en 1956 escribe sobre “la especie de náusea que me producen los diarios íntimos”, dado que “cada día los encuentro más disparatados, más inútiles” (Ribeyro 2019: 105); en 1969 habla sobre los suyos propios, sobre los que considera que “literariamente no tienen tal vez otro interés que el haber sido escritos por un escritor” (Ribeyro 2019: 353). En 1960, sin embargo, ya había declarado que en sus diarios “creo haber encontrado el estilo del diario íntimo: un estilo apretado, expresivo que interesa no solamente como testimonio sino también como literatura”, en una entrada culminada con una valoración que casi podríamos definir como proléptica: “Si continúo por el mismo camino creo que mi diario, de aquí a algunos años, será probablemente la más importante de mis obras” (Ribeyro 2019: 210).

La veta metadiarística se complementa con reflexiones continuas acerca de otros géneros. Transmite así su entusiasmo por una obra de Carlos Zavaleta (Ribeyro 2019: 91) o la primera novela de Mario Vargas Llosa, la célebre *La ciudad y los perros* (Ribeyro 2019: 281); teoriza sobre las obras poéticas de Rimbaud y Baudelaire (Ribeyro 2019: 92); valora uno de los tomos de *En busca del tiempo perdido* (Ribeyro 2019: 149); escribe sobre los cuentos de Chejov y el efecto que causan en su propia prosa (Ribeyro 2019: 163); o analiza el estilo de escritura de los prosistas franceses del siglo XIX (Ribeyro 2019: 286).

Lo metaliterario aparece también en el diario, quizás en su materialización más frecuente, por medio de las reflexiones que Ribeyro hilvana sobre su propia obra. Aunque acotar el material dedicado a esta temática resulta casi imposible, pues el diario se compone principalmente de reflexiones de este tipo, podemos dar algunos ejemplos. En los primeros años registrados, habla de su novela *Crónica de San Gabriel*, de la que ya deja constancia en 1955 (Ribeyro 2019: 91) y sobre la que en 1957 declara: “Me acongoja ver tanto trabajo acumulado y vano, donde hay cuatro

o cinco páginas inspiradas que merecen un mejor destino. Decisión de concluirla a cualquier precio” (Ribeyro 2019: 164). En 1959, continúa: “A punto de terminar mi novela. [...] Hay algo en esta novela —mucho tal vez— que no me pertenece. [...] Mis dudas acerca del éxito de esta novela me atormentan” (Ribeyro 2019: 190). Esta forma de tratar sus escritos es una constante, pues uno de los temas más recurrentes en el diario es el continuo examen al que los somete —normalmente con un tono crítico muy exigente, agresivo, y descarnado consigo y con su obra—, y los ejemplos se repiten a lo largo de *La tentación del fracaso*: sobre su novela *Cambio de guardia* piensa, bastantes años después, que “se trata de una novela ratée y ahora me explico por qué vacilé tanto en publicarla [...]. No le encuentro a este libro ninguna virtud” (Ribeyro 2019: 503); acerca de *Los geniecillos dominicales*, otra novela, señala que “es una obra acabada e incompleta” (Ribeyro 2019: 306); o sobre su diario, cuyo contenido resume en “escribir cosas que a nadie interesan, consignar lo irremediable” (Ribeyro 2019: 185). *La tentación del fracaso* se configura, en definitiva, como una suerte de diario de formación del escritor, y, teniendo precedentes tan claros como el diario de Pavese, puede tratarse del ejemplo paradigmático de este tipo de obras en el contexto hispanohablante.

Por otro lado, y aunque de menor importancia que los asuntos metaliterarios, en el diario de Ribeyro también hay espacio para la crónica literaria del momento, que en este caso aparece especialmente a medida que su estatus como escritor crece y coincide con los grandes autores peruanos en el París de los 60. Estos, que pertenecen con frecuencia a la célebre Generación del 50, aparecen constantemente en diversos encuentros. El que más protagonismo tiene es Luis Loayza, con el que coincide en muchas ocasiones, pero también aparecen con asiduidad Mario Vargas Llosa, que compartió el piso parisino de Ribeyro, José Durand Flores o Pablo Guevara (Ribeyro 2019: 237). Entre otros escritores de gran relevancia que comparecen en el diario, se encuentran Alejo Carpentier (Ribeyro 2019: 315), Alfredo Bryce Echenique (Ribeyro 2019: 389) o Italo Calvino (Ribeyro 2019: 406), y el autor también se permite



contar un par de anécdotas grotescas sobre Octavio Paz, a quien el poeta Ricardo Paseyro golpea por la calle (Ribeyro 2019: 245), y Leopoldo Panero, que aparece borracho en una lectura de poemas (Ribeyro 2019: 587-588).

Todo el contenido propiamente literario en que se resume lo anterior se complementa, a diferencia de otros diarios que tienden con mayor claridad a la reflexión literaria —como el de Pavese— o a la crónica —como el de Goncourt—, con la configuración y evolución de un personaje protagonista que también muestra su privacidad, sus sentimientos cotidianos, su desarrollo vital. Este personaje se compone de estos últimos elementos, pero también de los anteriores, los metaliterarios, de tal modo que vehicula una voz narrativa configurada a partir de la conjunción de todos estos componentes, mezcla por tanto de vivencias, reflexiones cotidianas y pensamiento literario.

## 2. MARIO LEVRERO Y LA LITERATURA DEL “DIARIO DE LA BECA”

En 1992, el mismo año en que Ribeyro publica *La tentación del fracaso* y cambia la historia del diario personal en Hispanoamérica, un novelista uruguayo bastante extraño y marginal hasta hace muy pocos años, de nombre Mario Levrero, publica su primer texto diarístico. De título “Diario de un canalla”, el texto se integra en un libro de cuentos publicado con el nombre de *El portero y el otro*, y es la primera vez que Levrero se acerca al diario personal para ofrecer un diario autobiográfico, pero situado en la frontera que separa el diario referencial del relato novelístico. En 1996, en una suerte de continuación de lo que posteriormente va a constituirse en saga diarística, publica *El discurso vacío*, un diario muy similar al primero, en el que se propone una escritura dispersa y especulativa con el fin de fundar una “literatura del aburrimiento”; y en 2005, de forma póstuma, aparece *La novela luminosa*, novela que contiene en su interior un diario personal de más de cuatrocientas páginas, el cual —con el título “Diario de la beca”— se conforma como la parte más importante de la obra, finalmente autobiográfica.

En estos tres diarios, definidos por Helena Corbellini como “la trilogía luminosa” (Corbellini 2011), Levrero desarrolla un experimento literario en marcha, que empieza como un sencillo juego en 1992 y que se plantea como la parte fundamental, el “Diario de la beca”, del que va a ser su libro más aclamado por la crítica, *La novela luminosa*. En este último diario, Levrero escribe sobre su día a día mientras aplaza el encargo de escribir una novela, y este escribir sobre el aplazamiento y profundizar en diferentes métodos de entrenamiento cotidiano constituye finalmente la verdadera novela, fundamentada en la trama e intriga de su propia vida. Como se puede deducir, todas las entregas del proyecto de Levrero, situado a medio camino entre el diario personal y la novelización del mismo, tienen un enorme interés teórico-literario, y entre los elementos que incluye se encuentra un fecundo sistema de referencias metaliterarias que ayudan al autor a construir su empresa. Sin poseer el carácter cronístico de Trapiello o Piglia, en estos diarios aparecen continuamente referencias metaliterarias que influyen directamente en su idiosincrasia.

En “Diario de un canalla” y en *El discurso vacío*, las menciones literarias son escasas, pero anticipan lo que va a ser más habitual en el “Diario de la beca”: Levrero utiliza los nombres de ciertos autores para crear una atmósfera narrativa determinada, un mundo literario invocado que le sirve en la construcción del suyo propio. Es el caso, en el primer diario, de la mención a Raymond Chandler, que el autor emplea para dar a entender cierta atmósfera de novela negra a un pasaje cotidiano del que necesita evadirse (Levrero 2013: 72).

En “El diario de la beca”, la utilización de estas referencias es similar, aunque en este caso explican mucho mejor la estructura de la obra.

Una alusión habitual es la que Levrero le dedica al diario de Rosa Chacel, *Alcancía*, que es uno de los diarios personales más emblemáticos de la literatura española. Su recurrente aparición se explica porque, además de conformarse como una especie de gemelo literario para el Yo protagonista, *Alcancía* es el texto que,

según confiesa Levrero, lo mueve a escribir, lo que es un elemento importante para entender la naturaleza de diario personal del “Diario de la beca” (Levrero 2008: 25). Otra mención reveladora es la que hace de la obra autobiográfica de Santa Teresa, *Las moradas*, que, según su propio testimonio en el diario, le sirve igualmente como motor de escritura: “en mi época más productiva me bastaba con leer unas páginas para salir disparado a escribir” (Levrero 2008: 239). El libro clásico de Teresa de Ávila es uno de los exponentes autobiográficos de la literatura española del seiscientos, y, entre los elementos que hereda Levrero, se encuentra la carga mística que va a conformarse como una de las vetas temáticas más importantes de la obra. En la misma línea, otros autores hacen acto de aparición con cierta importancia: es el caso de Oliver Sacks, que precisamente es otro autor con una fuerte carga autobiográfica en su obra (Levrero 2008: 248); Thomas Bernhard, a quien describe como “una especie de alma gemela” (Levrero 2008: 255); Burroughs y su famoso texto de *Yonqui*, cuyo tratamiento de la droga Levrero pone en diálogo con los actos paranormales —o místicos o mágicos— que incorpora a su narración (Levrero 2008: 333-339); D. H. Lawrence, con el que, sostiene el narrador, “sentí que coincidía totalmente con la esencia de su pensamiento” (Levrero 2008: 79); o Philip K. Dick, de quien dice, a propósito de la lectura de *Sivainvi*, que “me sorprendió descubrir en esta oportunidad que Dick vivió algunas experiencias similares a algunas que yo he vivido” (Levrero 2008: 170). Puede comprobarse cómo en todos los casos hay una suerte de identificación entre el narrador del diario y las obras literarias a las que se refiere.

En momentos puntuales, también son muy interesantes las opiniones de carácter crítico-literario que Levrero emite sobre otros autores, hasta el punto de que se puede hablar de una suerte de canon personal, a la manera del realizado por Cervantes con el célebre escrutinio y que es algo frecuente en otros diaristas —como se verá con Trapiello—. Esto se ve muy claramente en el caso de algunas apreciaciones negativas de Levrero, que carga contra un autor como Javier Tomeo por el prólogo que hace de un libro

(Levrero 2008: 256), muestra el desagrado que le produce una novela de Rosa Chacel, *Barrio de maravillas* —aunque, como se ha visto, aprecia otras obras de la autora— (Levrero 2008: 132), u otra de Ellery Queen (Levrero 2008: 312). También se ve, obviamente, en las positivas, como ocurre con las comentadas más arriba o muchas de las que tienen que ver con el género policiaco. Levrero, como Onetti, era un incansable lector de novela negra, y entre los autores que incluye en *La novela luminosa* están Graham Greene, Raymond Chandler, Dashiell Hammett, James Hadley Chase o W. Somerset Maugham. En las observaciones que hace sobre muchos de estos autores, y sobre todo en determinadas ocasiones, se atisba un desarrollo claro de su poética; por ejemplo, cuando escribe acerca de James Ellroy:

No pude digerir a Ellroy. Me produjo un intenso malestar físico, estomacal, y además psíquico, durante varios días. Juré no volver a leerlo. Es una lástima porque Ellroy escribe muy bien y es muy talentoso; lástima que sea un auténtico psicópata, y que aproveche su talento para contagiar su horrible enfermedad. Consumir una novela suya es como tragarse un balde lleno de mierda (Levrero 2008: 85).

En este caso, por medio de las impresiones experimentadas al leer un texto de Ellroy, Levrero muestra que entiende la literatura como una conjunción entre ética y estética, y eso da pistas sobre la propia interpretación de *La novela luminosa*, que no soslaya, como un texto autobiográfico y confesional —y por su propia forma de entender la literatura como prolongación de la vida—, el aspecto ético del ejercicio diarístico.

En líneas generales, y tal como se ha comprobado, el sistema de referencias que propone Levrero en el “Diario de la beca”, que ya se atisba en sus anteriores textos diarísticos, tiene como principal función presentar la propia poética del autor, lo que además explica muchos elementos de su propia obra, tales como la cuestión autobiográfica, la temática mística, la aparición de los elementos sobrenaturales o las equivalencias entre los medicamentos que

consume y las drogas alucinógenas. A diferencia del resto de diarios analizados en estas páginas, en los textos de Levrero apenas hay referencias a otros escritores, no se desarrolla la crónica literaria de su momento y eso se vincula, probablemente, con el estilo de vida de Levrero, quien solía vivir apartado de la sociedad. Las referencias literarias en su diario refuerzan en todo momento la propia narración, por lo que promueven, a partir de lo metaliterario, el carácter literario del diario.

### 3. RICARDO PIGLIA Y LA VIDA LITERARIA DE EMILIO RENZI

Ricardo Piglia (1941-2017), hoy día situado entre los escritores argentinos más reconocidos de su generación, mantuvo desde su juventud un diario —a los 18 años, según su testimonio, ya se lo “leía a todo el mundo”— que terminó publicando entre 2015 y 2017, en tres tomos resultantes de un complejo proceso de ordenación. El primer tomo de este conjunto contiene las notas de su juventud, correspondientes a los años 1957 a 1967, mientras que el segundo recorre el periodo que va de 1968 a 1975 y el tercero recoge las notas fechadas entre 1976 y 1982. En todos los tomos se incluyen, además, textos misceláneos que carecen de fecha, pero que el autor considera vinculados a cada momento de escritura, lo que agranda la complejidad de la obra final. A ello se suma el hecho de que los diarios no están firmados exactamente por Piglia, sino que en su título incorporan una suerte de alter ego formado por el segundo nombre y el segundo apellido del autor, *Los diarios de Emilio Renzi*, y en muchos de estos textos incorpora la tercera persona o entradas que remiten a su presente, el momento en que reordena los cuadernos, como pequeños juegos literarios que problematizan constantemente la autoría del diario<sup>2</sup>. Todos estos elementos convierten la obra diarística de Piglia, más que en un diario escrito

---

<sup>2</sup> Pese a todo, la autoría —y su vínculo con el personaje principal— está clara en todo momento.

cotidianamente, en un gran documento autobiográfico, una especie de autobiografía diarizada semejante al *Quadern gris* de Josep Pla.

Dejando a un lado sus particularidades como texto autobiográfico, *Los diarios de Emilio Renzi* son el gran testamento literario de Piglia. Como cuadernos de anotaciones que podrían adscribirse al género francés de los carnets —en cuyo seno destacan los *Carnets* de Camus—, se encuentran repletos de apreciaciones vinculadas a temas literarios, y, al igual que en ocasiones, surge un Piglia íntimo, que repasa sus encuentros con sus allegados o describe detalles de su cotidianidad: a menudo se registran en el diario confesiones sobre sus gustos literarios, sus relaciones con otros autores y comentarios de todo tipo que revelan el importante peso de lo literario en su vida.

A esta presencia de lo literario contribuye un tono y una forma de afrontar la literatura que podríamos definir como borgiana. Para Piglia, siguiendo la idea deconstruccionista o posestructuralista tan en boga en algunos de los momentos registrados en el diario —Barthes, por ejemplo, aparece constantemente—, toda obra incluye en sí otras obras, no tiene demasiado sentido hablar del concepto de autoría y por ello puebla el diario con citas de otros autores que comenta para establecer un diálogo con ellos y su obra. En un momento dado, incluso, se inscribe en la tradición del copista:

Hay una serie con la figura del copista, el que lee por escrito textos ajenos: es la prehistoria del autor moderno. Y hay muchos amanuenses imaginarios a lo largo de la historia, que han perdurado hasta hoy: Bartleby, el espectral escribiente de Melville; Nemo, el copista sin identidad —su nombre es Nadie, de Bleak House de Dickens—; François Bouvard y su amigo Juste Pécuchet de Flaubert; Shem (the Penman), el alucinado escriba que confunde las letras en el *Finnegans Wake*; Pierre Menard, el fiel transcriptor del Quijote. ¿No era la copia —en la escuela— el primer ejercicio de escritura “personal”? La copia estaba antes del dictado y antes de la “composición” (tema: Los libros de mi vida) (Piglia 2015: 20-21).

Aupado en esta idea de la literatura como palimpsesto, da a la imprenta un diario en el que las referencias literarias asoman en la

mayor parte de entradas, para ofrecer una suerte de autobiografía intelectual o literaria a la manera en que otros autores han hecho recientemente, como Felix de Azúa con sus dos autobiografías intelectuales<sup>3</sup>. La nómina de escritores es tan amplia como las más de mil páginas que componen estos diarios; en ella destacan los autores favoritos de Piglia —Borges, Arlt, Hemingway, Faulkner, Joyce, Kafka, Tolstói, Pavese u Onetti—, pero también autores menos esperados —como los poetas del 27 español (Piglia 2015: 179), los formalistas rusos o lingüistas como Chomsky (Piglia 2017: 122)— y otros desconocidos para la mayoría del público no argentino, como Sciarretta, German García, Luis Guzmán o Pancho Aricó.

La mayor parte del contenido metaliterario en el diario de Piglia se circunscribe a sus gustos literarios, sus reflexiones sobre algunas obras concretas o sobre su propia producción, pero en ocasiones también muestra acciones de la vida literaria que protagoniza. Hay algunas menciones a la aparición de los intelectuales franceses, como Lacan o Barthes, cuando viaja a Francia pasados los treinta (Piglia 2017: 17); sus encuentros con autores consagrados como Borges u Onetti (Piglia 2016: 141); su estrecha relación con Augusto Roa Bastos, Juan José Saer, Manuel Puig, Noe Jitrik y todos los escritores del panorama argentino mencionados arriba.

En este sentido, los diarios de Piglia son el testimonio de una literatura, la argentina, en un momento dado, el de la segunda mitad del siglo XX, y la mezcla de literatura confesional, crónica de la vida literaria y curriculum literario que conforma este diario lo convierte en un texto con gran interés histórico-literario. A la manera de los Goncourt, y como ahora veremos intensificado en Trapiello, en *Los diarios de Emilio Renzi*, Piglia se convierte en historiador de sí mismo, tanto de su esfera privada como de su esfera pública —en un proceso de autoconfiguración autorial—, y también en historiador de la literatura argentina de este periodo. Como autohistoriador, el retrato es profundo y minucioso, también irregular, como se supone obvio, pues el narrador repasa su faceta como literato: en

---

<sup>3</sup> Me refiero a *Autobiografía sin vida* y *Autobiografía de papel* (Azúa 2010, 2013).

el primer tomo, *Años de formación*, relata el proceso de escritura de sus libros de relatos *Jaulario* y *La invasión*, mientras que en el segundo tomo hace lo propio con la novela *Respiración artificial*. Como cronista de la literatura argentina de su época, el retrato que lleva a cabo interesa por cuanto tiene de subjetivo en lo objetivo, en tanto que testigo privilegiado de acontecimientos a los que normalmente el historiador de la literatura no tiene acceso —o al menos no del mismo modo.

A partir de este basamento que podríamos catalogar como referencial, Piglia construye un personaje literario. Para eso sirve buena parte del entramado de prólogos y paratextos que añade en la obra, así como la utilización del alter ego Emilio Renzi y el distanciamiento que lleva a cabo en muchas ocasiones a través de la tercera persona. Estos elementos inciden en el proceso de literaturización del texto, de modo que, si bien se trata de un diario más referencial que los de Levrero o Trapiello, e incluso Piglia no pone en marcha todos los resortes literarios empleados por estos autores en sus respectivas obras —no solo me refiero a técnicas narrativas de tipo novelesco, sino también, por ejemplo, a la construcción del estilo, que en los diarios de Piglia es menos elaborada—, la construcción del personaje principal determina en buena medida el carácter literario del diario.

#### 4. EL SALÓN DE PASOS PERDIDOS (1990-2021): LOS EPISODIOS NACIONALES DE TRAPIELLO

Aunque vaya a tratarse en último lugar por una cuestión geoliteraria —es el único autor no nacido en el continente americano—, la obra diarística de Andrés Trapiello es la primera en aparecer, pues publica su primer diario en 1990, apenas dos años antes de que Ribeyro y Levrero den a conocer los suyos. Este proyecto diarístico, aglutinado bajo el título *Salón de pasos perdidos* y que se publica desde la fecha mencionada hasta el momento actual, es el más importante de la literatura española contemporánea, tanto desde un punto de vista cuantitativo, pues Trapiello ha publicado ya veintitrés tomos de sus



diarios —en una empresa que tiene la magnitud de otras llevadas a cabo en el contexto europeo, a la manera de Amiel o Léautaud—, como cualitativo, dado que existe cierto consenso en considerarlos los que más alcance e interés literario poseen.

Entre sus cualidades más notorias, y sobre todo como reclamo principal para muchos de sus lectores, se encuentran las numerosas entradas que Trapiello dedica a comentar el mundillo literario del que forma parte. En esta faceta del diario se recogen las polémicas y comentarios que genera la continua mención a autores y obras del panorama, la crónica de momentos de relevancia en la literatura de los últimos años o cualquiera de los elementos relacionados con la vida literaria española contemporánea. En la línea de los hermanos Goncourt en su diario, y a semejanza de otros diaristas contemporáneos como Miguel Sánchez-Ostiz o José Luis García Martín, Trapiello despliega una crónica de la escena literaria en la que está inserto. En esas páginas los asuntos son numerosos: su participación en el jurado de algún premio conocido, el encuentro con autores de reconocido prestigio, las comidas con los editores y críticos más poderosos del país, las conversaciones con amigos literatos a propósito de terceros, las presentaciones de libros, las críticas o las maledicencias de otros escritores que llegan a oídos de Trapiello son algunos de los escenarios más recurrentes en los diarios. Con motivo de esta faceta, se han vinculado estos diarios con los *Episodios nacionales* de Galdós. Ernesto Baltar los ha definido recientemente como “los episodios-nacionales-en-directo de finales del veinte y principios del veintiuno” (Baltar 2019: 89) y el mismo Trapiello se ha hecho eco de este paralelismo. En la contraportada de *Diligencias*, habla de su diario como “unos episodios nacionales, pero de cercanías” (Trapiello 2018); en *La manía*, define el *Salón* como unos “episodios comarcales, arrabaleros, campesinos, minúsculos” (Trapiello 2007: 45); y, finalmente, confirma esta idea en *Solo hechos*, a partir de una vivencia que lo conduce a la siguiente reflexión: “ahí tienes un pedacito de la historia de España —se dice a sí mismo—, aprovéchalo para alguno de tus episodios nacionales” (Trapiello 2016: 248).

Como crónica literaria de su momento, estos diarios son, efectivamente, unos episodios nacionales contemporáneos. Por sus páginas aparecen muchos de los principales autores de la literatura española tanto del siglo XX como del XXI. Consignar todos los que figuran en el *Salón* es tarea inabarcable para los objetivos de este trabajo, pero algunos de los retratos que Trapiello hilvana son representativos del papel que desempeñan en la obra.

Un personaje que aparece con frecuencia está representado por las siglas FR., que se corresponden con el nombre de Francisco Rico, célebre filólogo que pertenece a la Real Academia Española. Trapiello describe muchos encuentros con Rico, quien es conocido por su polémica personalidad, en los que ambos discuten, ironizan y en definitiva rivalizan intelectualmente. En *Una caña que piensa*, Trapiello describe un encuentro hilarante en el que se ve obligado —por lo que se siente humillado— a llevar una maleta del profesor (Trapiello 1998a: 41); en *Siete moderno*, rechaza hacer una reseña que Rico le pide para su edición del *Quijote* (Trapiello 2012: 228); en *Diligencias*, Rico le dedica una carta malintencionada con el discurso de ingreso a la Real Academia de Javier Marías, en el que cree encontrar una crítica solapada a Trapiello (Trapiello 2018: 160-161). Estos pequeños roces literarios protagonizan muchas páginas del *Salón*, y a veces dan lugar a retratos muy ricos desde un punto de vista literario. Especialmente humorística es la escena que protagoniza Pere Gimferrer, el conocido poeta novísimo, que solicita a Trapiello que lo lleve en su coche hasta Toledo. En la descripción del viaje, el narrador destaca las excentricidades de Gimferrer, que permanece con abrigo, sombrero y paraguas en un día de treinta y cinco grados; es fotografiado por unos japoneses debido a su llamativo atuendo; y en general habla y se maneja de una forma extraña, como alguien consciente de su propia rareza (Trapiello 1996: 304-305).

Estos retratos, a veces cercanos a la caricatura y la sátira literaria, tienen su correspondencia en el plano referencial, cuando muchos de los escritores aludidos se hacen eco de su participación en el diario. Juan Manuel de Prada, por ejemplo, señala que Trapiello lo

ridiculiza en el diario “de todas las maneras habidas y por haber” (Drake 2016).

Muchos autores se pueden añadir, como se comprende si se tiene en cuenta la magnitud del proyecto, a esta lista de caricaturizados, ultrajados, y también aquellos otros, en muchos casos amigos, por los que el autor muestra un amor reverencial, pero lo verdaderamente relevante es el modo en que Trapiello incorpora este tipo de discurso referencial a su diario y, como ocurre con Rico o Gimferrer, lleva a cabo a partir de él verdaderos relatos que se entretajan para configurar la narración principal o novela de los días.

Además de constituirse como crónica literaria, en el *Salón de pasos perdidos* también se desarrolla un discurso teórico y crítico-literario. Esta faceta se expresa a partir de la crítica de otros autores y la reflexión teórica, normalmente a propósito de géneros literarios como la poesía, la novela, el diario o su propia obra en conjunto. La crítica a otros autores puede producirse por medio de diferentes registros, pero predomina el comentario impresionista que no renuncia a su naturaleza subjetiva. Sucede así con sus breves apuntes acerca de autores que no son de su agrado o con los tributos que rinde a determinados autores de cabecera. A propósito de la muerte de Camilo José Cela, define a este como “genuino representante de la España cerril” (Trapiello 2009: 98); a Juan Benet lo considera “un hombre negado para la literatura” (Trapiello 1998a: 39); de un libro de Valente señala que es propio “de un pedante, hinchado y aburrido” (Trapiello 1998a: 198); a Antonio Gala lo tacha de “eximio escritor” (Trapiello 1998a: 240); de una novela de Simenon, y tras leerla, declara que “si mañana mismo me pidiera alguien que se la resumiera, no creo que pudiera acordarme de nada” (Trapiello 2000: 50); los diarios de Saramago los cataloga como “un bodrio” (Trapiello 2000: 84). Sin embargo, frente a los autores anteriores, José Jiménez Lozano le parece “un gran escritor, aunque casi secreto” (Trapiello 1998a: 40); en la última novela de Albert Camus encuentra algunos pasajes “escritos con gran finura” (Trapiello 2000: 74); de Miguel Torga señala que es “un escritor fino” (Trapiello 2000: 85); Lorca, para Trapiello, “tiene poemas muy

bonitos” (Trapiello 2012: 345); Montaigne le resulta “ligero, y con bastante humor” (Trapiello 2017: 177); de *El olvido que seremos*, de Héctor Abad Faciolince, señala que “es inolvidable” (Trapiello 2000: 115); y la poesía de Emily Dickinson le parece “maravillosa” (Trapiello 1996: 186).

Existen numerosas formulaciones de lo literario en los diarios de Trapiello, pero estas vetas generales explican perfectamente dos de los grandes modos —en tanto que crónica literaria y comentario crítico— que convierten el *Salón* en un vasto museo habitado por autores vivos y muertos, contemporáneos y clásicos, amigos y enemigos de un protagonista que no deja de reflexionar en ningún momento sobre la literatura.

## CONCLUSIONES

Pese a que en apariencia no puede existir un diálogo entre las obras analizadas, en buena medida debido al momento en que se publican, la reflexión metaliteraria ocupa un espacio importante en el contenido de los diarios anteriores. Esta se cultiva, eso sí, de diferente forma en cada uno de ellos: mientras que el diario de Ribeyro tiende a conformarse como taller literario, Levrero emplea la referencia literaria en su diario como intertexto para darle nuevos sentidos a su propia obra, y los diarios de Trapiello y Piglia destacan por su capacidad para llevar a cabo una crónica del momento literario y mostrar una poética literaria. En el caso de los diarios de Trapiello, debido a su extensión, pueden encontrarse de forma manifiesta todas estas variantes de la reflexión metaliteraria, pero en definitiva esta se encuentra presente en todos los diarios literarios que se han sometido a estudio.

Esto puede explicarse por la propia tradición diarística en la que se inscriben estos autores: Ribeyro hace mención en todo momento a la tradición francesa de la que bebe, y en la que destacan los citados diarios de los Goncourt y Paul Léautaud como crónicas literarias; Levrero cita los diarios de Rosa Chacel, en los que puede encontrarse igualmente esta vertiente metaliteraria, como fuente de

inspiración y guía estilística; y Trapiello ha mostrado en numerosas ocasiones su enorme conocimiento sobre la escritura diarística europea, especialmente en su ensayo sobre esta cuestión, *El escritor de diarios* (Trapiello 1998b). Pero, además de lo anterior, hay que entender la naturaleza propia del diario personal como recipiente idóneo para la reflexión cotidiana que, por venir en estas ocasiones de un literato profesional, tiende a abundar en temas propios de la literatura. Esto se incrementa cuando los diarios empiezan a publicarse de forma regular, en la segunda mitad del siglo XX, y los diaristas toman conciencia de sus posibilidades como herramienta literaria, pero también canónica.

Debe tenerse en cuenta, en relación con esto último, que la alusión a otros escritores, la valoración de sus obras y los comentarios de cualquier tipo sobre su figura pueden convertirse —y en muchos casos se convierten— en un arma crítica con la que el diarista juega en todo momento. El diarista sabe que su diario se va a publicar y por lo tanto es consciente de que su contenido puede condicionar muchos aspectos del sistema literario. En el caso del diario de Trapiello, por ejemplo, numerosos escritores se indignan por el contenido de sus páginas, en las que aparecen caricaturizados, al mismo tiempo que muchas entradas están protagonizadas por la opinión del autor sobre la tradición literaria española —el propio Trapiello es autor de un ensayo capital para la historia de la literatura contemporánea española, *Las armas y las letras*—. De la misma forma, las observaciones de Ribeyro sobre otros autores peruanos alumbran las trayectorias de escritores tan importantes como Vargas Llosa y determinan en buena medida la recepción europea de autores desconocidos, algo que también ocurre en el caso de los diarios de Piglia. De lo anterior se deriva, además, que el diario personal es una herramienta muy útil de autoconfiguración y autoconfirmación canónica para el diarista, que puede utilizar su diario para, al tiempo que destaca o resta valor a las obras de los otros autores, reafirmar su propia producción literaria. Sin entrar en detalles, puesto que ello exigiría otro artículo de similares dimensiones, la construcción de una autopoética a partir de la reflexión y los

comentarios literarios resulta, en suma, una herramienta que opera en muchas direcciones y muestra la importancia del aspecto metalingüístico en los diarios personales insertos en el sistema literario.

Los cuatro diarios personales analizados son representantes, pues, del nuevo diario literario que empieza a aparecer en el contexto hispánico a partir de los años 80. Si Beatrice Didier definió el diario personal como una forma abierta en la que es posible consignar todo tipo de contenido (Didier 1996), en estos diarios de escritores lo literario tiene una importancia fundamental, incrementada, además, por la relación directa con el público. Todo ello se convierte, finalmente, en una importante veta temática que reafirma el valor literario de estos diarios personales, ya insertos en el sistema literario contemporáneo, ya convertidos en literatura.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AZÚA, Félix de  
2010 *Autobiografía sin vida*. Barcelona: Mondadori.
- AZÚA, Félix de  
2013 *Autobiografía de papel*. Barcelona: Mondadori.
- BALTAR, Ernesto  
2019 “Andrés Trapiello o la vida en un diario”. *Claves de Razón Práctica*. 262, 118-127.
- BRAUD, Michel  
2009 “Journal littéraire et journal d'écrivain aux XIX et XX siècles. Essai de définition”. En *Les Journaux de la vie littéraire*. Dufief, Pierre-Jean. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 21-32.
- CABALLÉ, Anna  
2015 *Pasé la mañana escribiendo. Poéticas del diarismo español*. Sevilla: Fundación José Manuel Lara.
- CORBELLINI, Helena  
2011 “La trilogía luminosa de Mario Levrero”. *Revista de la Biblioteca Nacional*. 4-5, 251-262.

- DIDIER, Beatrice  
1996 “El diario ¿forma abierta?”. *Revista de Occidente*. 182-183, 39-47.
- DRAKE, Virginia  
2016 “Juan Manuel de Prada: ‘Hay quien me quiere ver muerto’”. *XLsemanal*. Consultado: 28 de octubre de 2022. <<https://www.xlsemanal.com/personajes/20161205/juan-manuel-prada-quien-me-quiere-ver-muerto.html>>.
- LEVRERO, Mario  
2008 *La novela luminosa*. Barcelona: Mondadori.
- LEVRERO, Mario  
2013 *Diario de un canalla / Burdeos, 1972*. Barcelona: Mondadori.
- LUQUE AMO, Álvaro  
2020 *El diario literario: poética e historia*. Berlín: Peter Lang.
- PIGLIA, Ricardo  
2015 *Los diarios de Emilio Renzi. Años de formación*. Barcelona: Anagrama.
- PIGLIA, Ricardo  
2016 *Los diarios de Emilio Renzi. Los años felices*. Barcelona: Anagrama.
- PIGLIA, Ricardo  
2017 *Los diarios de Emilio Renzi. Un día en la vida*. Barcelona: Anagrama.
- RIBEYRO, Julio Ramón  
2003 *La tentación del fracaso*. Barcelona: Seix Barral.
- RIBEYRO, Julio Ramón  
2019 *La tentación del fracaso*. Barcelona: Seix Barral.
- TRAPIELLO, Andrés  
1996 *Los caballeros del punto fijo*. Valencia: Pre-Textos.
- TRAPIELLO, Andrés  
1998a *Una caña que piensa*. Valencia: Pre-Textos.
- TRAPIELLO, Andrés  
1998b *El escritor de diarios*. Barcelona: Península.

- TRAPIELLO, Andrés  
2000 *Do Fuir*. Valencia: Pre-Textos.
- TRAPIELLO, Andrés  
2007 *La manía*. Valencia: Pre-Textos.
- TRAPIELLO, Andrés  
2009 *Troppo Vero*. Valencia: Pre-Textos.
- TRAPIELLO, Andrés  
2012 *Siete moderno*. Madrid: Austral.
- TRAPIELLO, Andrés  
2016 *Solo hechos*. Valencia: Pre-Textos.
- TRAPIELLO, Andrés  
2017 *Mundo es*. Valencia: Pre-Textos.
- TRAPIELLO, Andrés  
2018 *Diligencias*. Valencia: Pre-Textos.
- VERES CORTÉS, Luis  
2010 “Fragmentarismo y escritura: de la vanguardia a la metaliteratura”. *Sphera Pública*. 10, 103-122.

Recepción: 01/01/2022  
Aceptación: 22/06/2022