

El Pez y la Flecha. Revista de Investigaciones Literarias,
Universidad Veracruzana,
Instituto de Investigaciones Lingüístico-Literarias, ISSN: 2954-3843.
Vol. 6, núm. 14, enero-abril 2026, Sección Flecha, pp. 9-27.
doi: <https://doi.org/10.25009/pyfril.v6i14.244>

Novela corta y diario: a propósito de *Diario pinchado* de Mercedes Halfon

Short Novel and Diary: On *Diario pinchado* by Mercedes Halfon

Carmen Pujante Segura
Universidad de Murcia, España

ORCID: 0000-0001-8826-936X
carmenpujante@um.es

Recibido: 06 de enero de 2025
Dictaminado: 25 de junio de 2025
Aceptado: 06 de noviembre de 2025



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons
Atribución-NoComercial 2.5 México.

Novela corta y diario: a propósito de *Diario pinchado* de Mercedes Halfon

Short Novel and Diary: On *Diario pinchado* by Mercedes Halfon

Carmen Pujante Segura

RESUMEN

Se pretende acercar posturas entre el diario y la novela corta con el apoyo de una obra como *Diario pinchado*, de Mercedes Halfon. Desde la teoría literaria, se ha aproximado el diario y la novela en diversos puntos, pero no aún el diario y la novela corta. Cabe apreciar características en común, textuales y extratextuales, tras superar un punto de partida *a priori* alejado: mientras que el diario es un texto aliterario, antificcional, antinarrativo e inconcluso, la novela corta es un género literario, ficcional, narrativo y breve. Los extremos se pueden tocar, en este caso y a estas alturas de la literatura y de la crítica, en un punto como el de la denominada autoficción. Aunque no abunden los ejemplos en español, para iluminar esta cuestión se elige el de la escritora argentina, que también puede contribuir a arrojar luz sobre una genealogía de diaristas aún pendiente de trazar.

Palabras clave: novela corta; diario; teoría literaria; escritoras; secreto.

ABSTRACT

This article aims to bring the diary and the short novel closer together by examining *Diario Pinchado* by Mercedes Halfon. While literary theory has explored connections between the diary and the novel, the relationship between the diary and the short novel has yet to be fully examined. Upon overcoming the seemingly distant starting point: where the diary is seen as non-literary, anti-fictional, anti-narrative, and unfinished, while the short novel is a literary, fictional, narrative, and concise genre, common textual and extratextual features can be observed. At this stage of literature and criticism, these extremes converge, particularly through the concept of

autofiction. Although there are few examples in Spanish, Halfon's work sheds light on this intersection and contributes to the development of a genealogy of diarists that remains to be fully traced.

Keywords: Short Novel; Diary; Literary Theory; Women Writers; Secret.

INTRODUCCIÓN

El XIX es el siglo de novelas cortas en forma de diario: *Diario de un loco* de Gogol, *Le Horla* de Maupassant o *Diario de un hombre superfluo* de Turguenev. El XX es el siglo de autores destacados de la literatura en español, como Miguel de Unamuno, entre otras tantas facetas, escritor de novelas cortas y de breves diarios de crisis espiritual, publicados póstumamente, pero también como Rosa Chacel, autora de cuentos y novelas, así como de diarios —obras sobre las que por igual se ciernen habitualmente el secreto y lo no dicho—, y el de María Luisa Puga, autora, entre otros textos, de un conciso diario personal, en 2004, también leído como novela corta —un texto escrito al hilo de los días aciagos de una enfermedad que la lleva a morir ese mismo año. Por medio de esos eslabones, enlazamos con otras autoras y con otro siglo: en el XXI, publica Socorro Venegas su breve diario de duelo, que es *Ceniza roja*, o Sylvia Aguilar Zéleny su novela corta en forma de diario, que es *Una no habla de esto*.

En el caso de *Diario pinchado*, tanto la autora, la bonaerense Mercedes Halfon (1980), como las editoriales —la argentina Entropía, en 2020, y la española Las Afueras, en 2021— han ofrecido claves de lectura de la obra, entre las que cabe destacar aquí las relacionadas con la cuestión de la ficcionalidad, el género o la brevedad. En una entrevista para la *Revista de la Universidad de México*, en 2023, la escritora la defiende como un “diario ficcional”, elaborado a partir de un diario personal escrito, en la ciudad de Berlín, unos años antes, del que rescata “relatos de idas a museos, paseos por la urbe o reflexiones sobre Berlín” y al que añade capas a partir de investigaciones sobre el lugar. Es más, después de leer el de Gombrowicz, estima que el diario es “el híbrido casi por excelencia”, en razón de

que puede albergar textos de lo más diferente. Además de aludir a Pizarnik, a la confesión, al libro como red y hasta a su estrabismo, no esquivo la autoficción y considera la brevedad una virtud literaria. Con todo, en una entrevista un poco anterior, para *Cuadernos Hispanoamericanos*, Halfon, quien había comenzado su trayectoria literaria con varios libros de poemas, reconocía apostar por la cercanía entre la poesía y la prosa y, también, haber sabido tarde del concepto de autoficción.¹

Diario pinchado es una obra híbrida, por cuanto mezcla poesía, autobiografía y ensayo, un aspecto remarcado por la editorial madrileña, que se anima a encuadrarla dentro de un género, tal como se puede comprobar en el paratexto de la contracubierta del libro, coincidente con el de la web. Se presenta como una novela corta, con formato de diario, pero también como dietario, lo que, de paso, viene a dar cuenta de la oscilación terminológica en torno a los textos diarísticos, dubitación que también ha afectado a la novela corta históricamente. En cualquier caso, se advierte la intención de enmarcar la obra en el género de la ficción —y de la narrativa, dentro de los límites de la brevedad y de la forma del diario. En ese molde formal, encaja un contenido, unos temas y una historia de crisis, grietas y oscuridades, pues, como se anuncia, se narra la estancia en la capital alemana de una joven argentina que se siente extranjera no sólo por encontrarse en una ciudad extraña —donde no se orienta bien y no conoce el idioma—, sino porque allí se acaba desinflando el amor por su novio —un poeta becado, que es la primera razón de su viaje. Así, con los personajes de un novio escritor que escribe algo que no leeremos y una novia que también acaba deviniendo escritora y protagonista de un texto, que es el que justamente leemos, no nos han de resultar extrañas

¹ “No tenía idea del concepto de autoficción. Y preferiría seguir ignorándolo. Para mí lo escrito, aunque tomara el formato de novela breve, tenía el mismo grado de verdad de un poema. Es decir, el que tiene por su forma, por su sentido, por sus sugerencias. Por estar en el mundo. Por lo que sucede al leerlo. Quien escribe, aunque diga yo, es y no es el autor/a. [...]. Otra sorpresa que me llevé con ese, mi primer libro *en prosa*: nunca pensé, hasta mucho después de haberlo terminado, si el personaje que estaba viviendo esas peripecias con su estrabismo, su hipermetropía, su astigmatismo, era yo” (Halfon, 2022).

ni la capa irónica ni la capa metaliteraria de esta obra, que contiene reflexiones sobre la poesía y la literatura, así como sobre el propio diario, además de referencias que la entroncan con una tradición de diaristas. Leyendo se aprende a escribir y, también, escribiendo se aprende a leer, releer, literaturizar y hasta ficcionalizar un texto a través de diversos recursos.

Otro apoyo paratextual –concretamente, epitextual–, el de las reseñas, puede confirmar esas líneas interpretativas al poner el acento en el montaje y los fragmentos, en la lectura de un diario de desamor, en la tradición de los diarios –también los literarios–, en el viaje interior como relato, así como en la “capital” de la literatura hispanoamericana, como puede ser Berlín. En particular, Rivas (2021) enfatiza la hibridación, la autoficción, la fragmentariedad, así como la brevedad, dentro del molde de la novela corta, todo ello comprensible a la luz de la trayectoria de la autora.² Se acrecienta, pues, la recepción de la obra de Halfon por parte de la crítica, pues es recientemente cuando está empezando a recibir la atención de estudios que, por ejemplo, la emparentan con otras escritoras de su generación o de la anterior, especialmente a propósito de un tema como el de la mirada o los ojos (Ayram Chede, 2022; Pascua Canelo, 2023).

LA NOVELA CORTA: DE LO (AUTO)FICCIONAL A LO ÍNTIMO

La relación entre diario y novela ha sido abordada con acierto, entre otros, por el teórico Beltrán Almería (2011), quien, por otro lado, ha arrojado luz sobre la novela corta (2021), género que en su

² Añade que la obra “nos adentra en una historia que se sustenta en lo premonitorio y nos prepara (la prepara) para un giro en la narración que ni su personaje ni nosotros sospechábamos cuando aterrizó en Alemania. El texto, además, se apoya sobre un constante diálogo entre pares: el ambiente rioplatense y el berlinés, la luz y la oscuridad, el mar y el bosque, el ruido y el silencio, el ayer y el ahora, la ilusión y la decepción, el amor y el desamor, el recuerdo y la realidad, la escritura y la vida” (Rivas, 2021). En cualquier caso, se confirma lo advertido por Gómez Trueba y Morán (2017, p. 60) en *Hologramas. Realidad y relato del siglo XXI*, donde se tratan conceptos en crisis como las autoficciones, los fragmentarismos, los géneros literarios, etc.: “si el reconocimiento del mestizaje como elemento destacado de la novela contemporánea es ya corriente entre los críticos, lo es también en los textos propagandísticos de las contraportadas de las propias novelas.”

flexibilidad (Martínez Arnaldos, 1996, p. 49) ha adoptado la forma del diario, de la mano de diversos escritores, aunque como tal no haya recibido atención específica. De hecho, entre las aportaciones del mundo anglosajón que han atendido especialmente el aspecto ficcional del diario destaca un estudio como el de Martens acerca de *The Diary Novel* (1985),³ un género que vivió su éxito en los siglos XVIII y XIX y que cuenta con exponentes contemporáneos como el escritor argentino Bioy Casares, con *La invención de Morel*, o como la de la escritora cubana Wendy Guerra, con *Todos se van*, novelas que, como tales, reciben una atención crítica en detrimento de la novela corta. No obstante, por fin se ha puesto al día la bibliografía sobre el género de la novela corta, gracias a la labor sostenida y colectiva coordinada por investigadores como Jiménez y Enríquez (2022) o a trabajos monográficos como el de Pujante Segura (2019), a cuyo estado de la cuestión remitimos aquí —por razones de extensión—, no sin dejar de subrayar la importancia que le concede a la aportación de las escritoras o a otros aspectos que no son baladíes, como el hecho de que no pocos autores comienzan sus trayectorias literarias cultivando un género “intermedio” como la novela corta.⁴ Otras características van a señalarse a colación del siguiente análisis narratológico de *Diario pinchado* de Halfon.

Respecto a la historia o el qué, esta obra se ordena siguiendo las reglas de una narración clásica, lógico-causal, cerrada, con un inicio, desarrollo y desenlace —aunque no sea explícito—, una linealidad interrumpida únicamente por alguna analepsis, para introducir recuerdos a través de asociaciones. La historia se extiende durante un tiempo reducido, apenas dos meses, durante los cuales la pro-

³ Martens presta atención a las escritoras de diarios y a las *novellas*, aunque estén en minoría. Por ejemplo, a propósito de *El cuaderno dorado* (1962) de Doris Lessing estudia el marco, que es una “novella” o “short novel” titulada “Free women”.

⁴ De las diversas teorías recogidas por estos estudiosos, aquí sobresalen aquellas que se valen de la idea de lo no visto o no dicho, en la línea de la “teoría del iceberg” de Hemingway, de la pregunta sobre “qué ha podido pasar” a propósito de la *nouvelle* planteada por Deleuze y Guattari o de la postulación del secreto por parte de Piglia —un cultivador de novela corta, que huelga recordar que también es hoy uno de los más reconocidos diaristas, bajo la firma de Emilio Renzi.

tagonista escribe con regularidad –incluso varias veces al día– y detalle –aunque huelga advertir la imposible mimesis total– entradas de variada extensión, pero tendiendo a la concisión. Aunque no se concreta, la historia se desarrolla en un momento actual. El lugar es verosímil por real –Berlín– y a la protagonista le produce un vacío o dislocación: se encuentra en una ciudad y en una casa que no son las suyas. Aparte de la narradora, que por no pocas razones parece un *alter ego* de la autora –escribe poesía, le gusta el teatro, es argentina, no ve bien, etc.–, se cuentan escasos personajes; todos ellos secundarios y relacionados con las anécdotas vividas, entre los que destaca el novio: precisamente, es vacío lo que le genera su pareja/antagonista, por cuanto está ausente, física y/o emocionalmente. Analizada la fábula, se puede profundizar también en la trama de *Diario pinchado*. Por su focalización interna, coincide la mirada de narradora y protagonista, cuya voz, desde la primera persona, hace de este un relato autodiegético, que, además, se despliega en un sólo nivel diegético. Por la modalidad, el texto tiende al sumario, si bien en ocasiones se recurre al estilo directo. El juego con la temporalidad –orden, duración, frecuencia– también es tradicional y sencillo. Se recurre al estilo propio del diario, con interrogaciones y puntos suspensivos. En lo que se cuenta y cómo se cuenta, se plasma una etapa de crisis o una *tranche de vie*, que refleja un vacío humano e íntimo, sentimental y sexual, auditivo y visual, especialmente en la última escena, casi epifánica. Se cuenta lo que se hace porque no puede hacer nada con su novio: lo paradójico es que está el vacío del texto de él –no sabemos quién es en realidad, ni tampoco lo que escribe– y ese vacío da lugar a este diario. Así pues, se trata de una obra narrativa no extensa ni en el tiempo de la historia ni en el de la lectura, en torno a uno o pocos personajes –en cierto modo, escindidos–, que avanza movida por algo no explícito y que tiende a lo verosímil, si bien afloran algunas otras inconcreciones que se han de resaltar.

La protagonista comienza en una fecha concreta, el jueves 30 de abril, y en breve concreta el lugar. Si bien se deduce que es una historia reciente, no llega a revelar el año en ningún momento en el texto. En cierto modo, se mantiene en un limbo desde la primera

entrada, que arranca con una alusión a (no) estar en un (no) lugar. La voz narradora, en primera persona del singular y en femenino, literalmente se halla en las nubes, sobrevolando el planeta, de viaje: “En este momento estoy en ninguna parte.” Y aunque en realidad se trata de un lugar preciso, añade: “pienso que lo definido no es un espacio, sino una sensación del cuerpo”, aunque la frase no debería ser “estar”, sino “ser una nube”, a su parecer (2021, p. 9). Asimismo, entra en juego el elemento concreto del cuerpo, la corporeidad, aun en ese estado impreciso en el que no puede experimentar sino “incertidumbre” frente a la “idea de destino” que parecen sentir los demás pasajeros. Esas imprecisiones, pues, contribuyen a perfilar un limbo más universalizador y también más ficcionalizador, potenciado especialmente por el hecho de no explicitar en ningún momento dentro de la ficción el nombre de quien habla y desvelar lo más íntimo de ella misma, a pesar de que tanto se parezca a la escritora.

El diario vendría a vaciar y a llenar —en paradójica simultaneidad— el Yo inmerso en una determinada circunstancia, como le sucede a la narradora al viajar a visitar a su pareja, que está becado en Alemania para dedicarse a la escritura de una obra que acaba atrayendo toda su atención, en detrimento de su relación sentimental. Leeremos no la obra de él, que queda en el vacío, sino el diario de la estancia de ella, un texto en el que se pueden observar temas, representaciones y símbolos de ese vacío. Aquel viaje que lleva a una joven a escribir su *Diario pinchado*, en nuestra opinión, es la mejor *vendetta* literaria contra el novio al que va a visitar a Berlín, donde él se encuentra becado para escribir un libro que, paradójicamente, no será el que leamos, sino el que ella escribe en ausencia de él, mientras se queda en una casa que carece de un cómodo colchón o sale por la ciudad a pesar de su nulo sentido de la orientación. Circunscrito a esa experiencia íntima, limitado en el tiempo de la estancia, dos meses, y de la lectura por su extensión, unas 120 páginas, el resultado final del artefacto literario se puede catalogar de novela corta. Así pues, por los resquicios de la novela corta en forma de diario y de la idea del secreto nos adentraremos en otro tipo de diario dentro de la tradición hispanoamericana,

dentro de la cual destaca especialmente la aportación argentina, en una genealogía viva, gracias a nuevas firmas, como la de Halfon.

EL DIARIO: DE LO ÍNTIMO A LO (AUTO)FICCIONAL

Entre la copiosa bibliografía, apuntaremos a dos de los primeros estudios: los de Girard y Didier, en los años 60 y 70 del siglo xx, en torno al diario íntimo, a partir de la literatura francesa, y dos de los últimos, los de Luque Amo y Mesa Gancedo, en la segunda década del siglo xxi, para el diario literario español y el diario autoficcional hispanoamericano, respectivamente.⁵ Durante el medio siglo de reflexión sobre el diario que media entre tales aportaciones, se ha producido un viraje hacia la literariedad y la ficcionalidad, una puesta al día con la que la teoría parece acompañarse con la escritura de diarios, desde hace siglos practicada, pero críticamente descuidada, especialmente en el ámbito de la lengua española. Será desde lo literario y lo autoficcional como volvamos a lo íntimo, de la mano de *Diario pinchado* de Halfon y a diarios precedentes.

Ciertamente, no es nueva la combinación de diario y autoficción en la narrativa hispanoamericana contemporánea, como bien muestra Mesa Gancedo a partir de un *corpus*, *in fieri* e *in crescendo*, en el siglo xxi —especialmente, gracias a la contribución argentina—, salvando los postulados para el diario como un texto anti-comunicativo, antificcional, aliterario, antinarrativo y agénérico. Considera factores importantes la totalidad de la forma diarística en el texto y también la justificación de la extensión —desde los cuentos, que son “minidiarios”, a las novelas extensas, que son diarios “monstruo”. Siguiendo las metáforas biotextuales de Alberca (2014) —para quien la nominación es relevante—,⁶ y considerando

⁵ Construidos sobre sólidos cimientos teóricos y contrastivos, nos permitimos remitir a estos dos últimos como brújula para el trazado de un selvático estado de la cuestión, que, por razones de espacio, tampoco puede ser aquí retomado con mayor profundidad.

⁶ Aunque ha ido redirigiendo sus reflexiones, fue Alberca (2007) quien se refirió al “pacto ambiguo” de la autoficción, preguntándose también por la posible especificidad de la autoficción hispanoamericana. Ahondaba en el vacío de una zona intersticial entre la ficción y la no ficción: “La obra es el intento de unir esas dos esferas o de colmar el vacío entre ellas” (p. 61). Además de situarse entre el pacto ficcional y el autobiográfico, en la autoficción, añade, aun con excepciones al protocolo nominal, “la nominación se

que en los textos autoficcionales encontraríamos “avatares” del autor, en razón del añadido del componente diarístico, tal vez “en ningún otro modo de escritura el autor se hace tan «puro texto» —se rehace en y por la palabra— como en el diario autoficcional” (p. 195); además, en él no dejaría de haber simulaciones de sinceridad y secreto.⁷ Estando de acuerdo también con otros de sus postulados, convendría añadir algunas matizaciones, pues si bien en un diario real el autor podría considerarse no puramente texto, ese texto no habría de dejar de considerarse la imagen de esa subjetividad en proceso o, si se prefiere, sería mediante la escritura del texto como la persona que siente y escribe experimenta un proceso subjetivo atinente a su identidad. Añádase la atención puesta por Mesa

convierte en un elemento fundamental al servicio del control social, en la medida que es el identificador por antonomasia. Es posiblemente el signo, vacío de significado, que más nos marca y nos compromete” (p. 69). Así pues, entre uno y otro extremo, como tirando de una cuerda, pero sin dejar de estar en la cuerda floja, cabría distinguir formas y grados de la ambigüedad, una ambigüedad textual que no dejaría de ser como “un cruel trampantojo” (p. 177). Siguiendo a Alberca, del lado de la ficción se hallarían las novelas autobiográficas y del yo en general, que giran en torno a un secreto (p. 110). Referencia en estas cuestiones, tiene presente especialmente la novela, e incluso el cuento, pero no la novela corta, salvo en una ocasión, aquella en la que arroja luz sobre una obra clave de Vila-Matas, *El mal de Montano*, construida sobre *nouvelles* y también sobre diarios, pues en ella “rescribe sus diarios (la suya es una novela-diario formada con todos los diarios míticos de la tradición postromántica), se introduce en la vida y en los cuerpos de éstos e imagina que vive” (p. 138), por lo que acaba calificándola de “autoficción para explicar en clave irónica los artificios de la invención de la *nouvelle* o novelita corta que abre el libro” (p. 139). También incluirá ejemplos de Bolaño y Aira.

⁷ Asegurando que la distancia temporal genera ficción, despliega una serie de características que ejercerían de puente entre realidad y eventual ficción: el avatar del autor, la ficcionalización del diario íntimo —afianzando el real, sobre todo gracias al paratexto, no sólo la materia, sino también el propio texto— o la *mise en scène* editorial por parte del autor, aparte de las propiedades apuntadas por Gasparini sobre la necesidad de definir el texto y la identidad y, también, aspectos como epígrafes, advertencias, dedicatorias o prólogos —autógrafos o alógrafos. No podemos no apelar a otros valiosos trabajos de Mesa Gancedo en la dirección de los textos diarísticos (y) autoficcionales (y) femeninos. Igualmente, no podemos dejar de remitir a otros de Casas (2017), que no sólo ha promovido el debate de la autoficción en español, sino que se ha adentrado en ese punto ciego a través de escritoras en español. Por otro lado, señalaremos la posibilidad de aplicar la teoría de los mundos posibles (Martín, 2016), específicamente, del modelo de mundo tipo I, como para las memorias o biografías, a partir de la macroestructura y la microestructura, además de los diferentes niveles. Esa teoría la desarrolla en España, ilustrándola con la novela corta, Albaladejo Mayordomo (1998), teoría que también consideramos para este análisis.

(2012) también en la ficción diarística argentina en el siglo XXI, con una tradición tan amplia como la del diario real, que también abarca textos breves como los de Alfonsina Storni, Julio Cortázar, Silvina Ocampo, Marco Denevi, Angélica Gorodischer o Ricardo Piglia. Tras los diarios fictivos, se detiene en los autoficcionales o impostados, como prefiere denominarlos, que incluyen *nouvelles* de Piglia, además de novelas-diarios frecuentadas por escritoras y de autores como Aira, para quien aplica la noción de secreto o lo no dicho (pp. 123 y ss.).

Sin dejar de tener presentes otras aportaciones sobre el diario, que han incidido, por ejemplo, en la idea del secreto o en su consideración dentro de la escritura autobiográfica en general —y de la femenina en particular— y que además han consolidado la investigación en torno a ello,⁸ acudimos a la de Luque Amo (2020) para el diario literario español, un estudio que, no obstante, no puede

⁸ También reparan en el secreto estudiosos como Caballé (2015), dentro de su estudio sobre el diarismo en español (p. 266), Castilla del Pino (1997), en sus reflexiones como psiquiatra y escritor sobre lo íntimo o la vida interior (p. 20), o Blanchot (1996), al perfilar los “contornos del secreto” y su relación con la ficción (p. 53; escrito, en 1959, en francés y traducido, en 1969, al español). También se puede poner en relación con el postulado del lector como detective, que propone Lejeune (2004), recordemos, ideador de la definición del diario como texto de-forme y del “pacto de verdad”, en sustitución de su propia idea de pacto autobiográfico, veinticinco años después, para poder incluir el diario, precisamente, pues “todo diario tiene un destinatario, aunque éste sea uno mismo” (p. 169). Anteriormente, propuso una definición que podría casar con la novela corta precisamente, tanto en el sentido de lo subliterario como en el de lo reducido: “el diario, antes que texto, es subproducto porque es una práctica, oscura y residual puesto que no sigue ‘más que uno o dos de los numerosos hilos que componen la trama de una existencia’” (pp. 58-59). Al hilo de lo autobiográfico, para la literatura en lengua española, cabe referirse a Romera Castillo (1996), quien, entre tantas cuestiones abordadas, ha destacado la importancia y variedad de la escritura autobiográfica de mujeres en España y el diario en la literatura española actual, para el mismo periodo (1975-1991), así como la de la escritura autobiográfica hispanoamericana aparecida en España en los últimos años —incluyendo figuras femeninas, como Isabel Allende o como Victoria Ocampo. En el amplio campo teórico acerca del diario, en sus diferentes vertientes, lo cierto es que falta bastante por hacer para el ámbito en lengua española. De hecho, estamos seguros de que se contribuiría a matizar esa afirmación de la escasez e irrelevancia de los textos diarísticos en español, incluidos los de las escritoras (Freixas, 1996; Caballé, 2015; Gracia, 2019), sin poder entrar aquí en los motivos. Cabe añadir alguna aproximación a lo que la autobiografía le debe a la ficción novelesca (Nicolás, 2004) y a lo que diarios y novelas se trasvasan en obras de autores imprescindibles en la historia del diario íntimo en España, como Unamuno (Corrado, 2002).

no ser comparativo –aunque la literatura en español y de escritoras acaben malparadas. Para esbozar su historia y su poética, tiene en cuenta la conceptualización teórico-crítica, el pacto diarístico –no ficcional–, la teoría del diario literario –incluida la consideración del diario como narración– y la categorización como género literario, terminando con sugerentes paralelismos con la novela, el ensayo y la poesía. El diario literario lo explica, desde el auge de los géneros autobiográficos en los años 70, por medio de un doble proceso: por un lado, la tendencia al discurso referencial –con la no ficción, la posficción o la antificción, principalmente en textos novelísticos– y el incremento de la teoría sobre la escritura autobiográfica –con el asentamiento paulatino en el sistema, superado el debate del pacto de Lejeune y de la deconstrucción y con el patrocinio de etiquetas como “autoficción”. Dejando a un lado la variedad terminológica, el diario literario sería una obra fronteriza entre lo público y lo privado, lo literario y lo documental, un texto ambivalente, paradójico y aparentemente contradictorio: “respeto el pacto autobiográfico al mismo tiempo que, a través de la narración, escapa de él, movido por la libertad de lo literario”, añadiendo que ese “será su espacio como género y el lugar desde donde tendrá que seguir creciendo para adquirir una identidad y una independencia en el canon. Nunca deberá permitirse una lectura sesgada, referencial o ficcional, del diario literario” (p. 162). De acuerdo con sus postulados, el yo diarístico, simultáneamente, es dependiente del sujeto de la referencia como yo escritor, pero también independiente en el texto, en tanto que yo textual, un “peaje” que implica otro también al valerse de la memoria, ficcionalizadora, al fin y al cabo: “en la escritura del diario personal se produce la autoconstrucción del Yo, que no es solo reproducción exacta del sujeto, sino, como se ha afirmado, creación textual y autofigurativa” (p. 171).⁹ Asienta

⁹ A través del concepto de autofiguración es Pozuelo Yvancos (2022) quien propone el paso de la ficción al pacto de no ficción, partiendo de las casillas vacías supuestas por los géneros literarios que tensan la teoría desde la Antigüedad griega. Como ejemplo de figuraciones del yo propone, aparte de las *grief memoirs*, los diarios íntimos y los ensayos (no narrativos, añade), inclusive las mezcla de ellos (podríamos incluir los diarios de duelo, pues). Pozuelo aporta así una solución al debate de la denominada autoficción. Añade

la naturaleza retórica de lo íntimo –variando lo introspectivo, de manera diferente, en cada autor– y lista los elementos literarios de ese tipo de diario, como lo serían, aparte del espacio íntimo, la narración intercalada, la perspectiva, el cronotopo, los personajes y el estilo, tal como se propone desde la narratología para novelas, novelas cortas o cuentos.

Planteando el diario íntimo como forma abierta, a partir de unas explicaciones tanto temáticas como formales, desde diferentes prismas, Didier (1976) enfatiza la “souplesse du genre” (p. 11)¹⁰ en muy diversos sentidos: desde su extensión o delimitación y sus parentescos o filiaciones textuales, especialmente con la carta, hasta la relación del autor con la obra –como compensación, subcreación, memoria, ejercicio moral, disciplina, canalización de una simple necesidad de escribir o incluso teorización para artistas– y los posibles subgéneros –diario de viaje, de prisión, de conversión, filosófico, de la droga, etc.. Los diarios retratan las edades de la humanidad, pero también las etapas del individuo, porque “retracent une expérience: elle leur donne leur unité; elle les sauve du morcellement de la quotidiannité” (p. 14).¹¹ Siendo el “genre-Phoenix par excellence” (p. 16),¹² se trata de un texto más que de un testimonio biográfico, fruto de una elaboración que, a su parecer, resulta más comprensible si viene del autor y no del entorno o los editores. Aparte de subrayar la importancia que ha tenido como refugio la creatividad femenina (p. 76), e incluso la característica que define “feminidad” por la pasividad desde la que se escribe (p. 106), se refiere al diario como un segundo nacimiento, que permite

la tesis según la cual no toda invención imaginaria ha de ser leída en tanto que ficción al asumir mecanismos de referencia más allá del lenguaje como pueden ser las fotografías. Por ello, apoyándose en el concepto de cronotopo externo, el teórico apuesta por que la balanza de la ficción y la no ficción se incline en función del peso pragmático. De tal modo, solo a las obras no ficcionales el “tú autobiográfico” podría recriminar olvidos, silencios o mendacidades, afirma el teórico.

¹⁰ “flexibilidad del género”.

¹¹ “trazan una experiencia: ésta les da unidad, los salva de la fragmentación de la cotidianidad”.

¹² “género-Fénix por excelencia”.

el autoanálisis y la anamnesis, reflejando fuertemente la oposición dentro-fuera y alma-cuerpo como un espejo de Narciso que paradójicamente abarca lo que se ve y no se ve, lo que se dice y no se dice, lo que se escribe mientras no se escribe, lo que se está curando hasta que se cura (p. 137).

Tras un estudio de Gusdorf, a cuenta de *La décourverte de soi* en 1948, Girard (1963) ofrecía una primera explicación histórica del nacimiento de un hecho de civilización y del nacimiento de un género literario en la bisagra del siglo XVIII y XIX, así como una primera definición de las características del diario: a su juicio, un verdadero diario se practica de manera sostenida y no sólo durante unos días, o semanas, o una fase de crisis, lo que no es óbice para que, como toda escritura, se trate de un texto impuro, en el sentido de que, aunque haya de concederle mayor espacio a la introspección y la intimidad, dé cabida a la exterioridad o la crónica (pp. 4-5). Para el estudioso, que se detiene en la cuestión terminológica y en la proximidad con otros géneros, a través de los diarios íntimos se revela el secreto de la conciencia de una persona, de un artista (pp. IX y ss.), una idea, la del secreto, en la que también insiste el imprescindible trabajo posterior de Didier de principio a fin (1976, pp. 7 y 141). Aunque el diario, como toda obra, no puede no ser producto de la voluntad, en opinión del sociólogo y demógrafo (1963, p. VIII) viene marcado por una “absence de but”,¹³ a decir de la mencionada crítica literaria (Didier, 1976, p.132).

CONCLUSIÓN

Una aproximación entre la novela corta y el diario es, pues, posible, a cuenta de puntos en común, como la maleabilidad textual, la extensión flexible, la capacidad narrativa, la potenciación del secreto e incluso, extratextualmente, debido a una posición subliteraria, una oscilación terminológica y una deriva editorial, como se ha podido demostrar, tomando como ejemplo *Diario pinchado* de Mercedes Halfon. Más allá de ello, su evolución, colindante en muchos

¹³ “ausencia de propósito”.

sentidos, se ha producido bajo el amparo y explicación del proceso de literaturización y de las metamorfosis del propio concepto de género literario y de ficción, de lo que también da cuenta una obra contemporánea como la elegida. Baste esta sumarisísima panorámica a propósito de una obra de Halfon para acercar posturas, a sabiendas de que esta cuestión bien puede requerir más trabajos aparte. Muy en resumidas cuentas, se trata de proseguir como un funambulista entre la línea que separa/une la ficción y la no ficción y también lo narrativo y lo anarrativo, o, mejor, esa línea dentro de la cual se puede distinguir una gradación y una amalgama de lo más diversa, un espacio en las últimas décadas ocupado en la teoría y en la práctica, fundamentalmente, de lo que se viene entendiendo por autoficción. Así, en un futuro más próximo que lejano, entre otras cosas, cabría preguntarse cómo es la convivencia con los diarios literarios personales –también los breves– en este momento de acumulación de las ficciones diarísticas –incluyendo las cortas– y si se necesitan –del mismo modo como se necesitaron los diarios de viajes o los diarios espirituales en el siglo xvi.

En un acercamiento a los últimos textos diarísticos publicados, se habrá de atender, entonces, las marcas de literaturización y ficcionalización que hacen de algunos textos unos diarios literarios ficcionales. Se podría entender literaturización como una elaboración, efectuada durante o después del proceso de escritura, que contribuye a hacer de un texto *a priori* aliterario una obra o un artefacto literario, en razón de los niveles morfológicos o microestructurales e incluso paratextuales. En el caso de ficcionalizar, o crear mundos posibles, se considerarían otros niveles semánticos, como sucedería con un diario ficcional o autoficcional. De este modo, el texto original, no procesado, en este caso de un diario literario no ficcional, semánticamente ha de permanecer intacto, aunque intra o morfológicamente se estimen convenientes unas correcciones o revisiones estilísticas, y también paratextualmente, sobre todo con posterioridad, se piense en un título, en unas dedicatorias, en unas citas introductorias y, además, en un trabajo de edición en el que otros autores/actores pueden entrar en juego. A todo ello, se añadiría el factor de la extensión, pues en ocasiones

se habla de “diarios puros” para aquellos escritos a lo largo de una más o menos prolongada vida –comentando las más diferentes inquietudes– y sin modificaciones por parte de quien lo escribe. Por lo tanto, serían generalmente extensos y aliterarios –al margen de las virtudes escriturales de su dueño o dueña. También se podría considerar puro un diario en el que prima la intimidad o el registro de los sucesos del día, pero no otro tipo discursivo o textual. Sin embargo, consideramos que no dejaría de ser puro un diario que, en su maleabilidad y apertura, puede albergar otro tipo de textos en su interior, como la reproducción de cartas, noticias, poemas, citas, etc., de modo que el hibridismo textual no conllevaría una cancelación genérica. Tampoco estimamos que cesen de ser puros los diarios de crisis o delimitados a una etapa vital, que puede no ser extensa: cuando ésta acaba o se da por superada, se pone fin a la escritura diarística y a un texto que puede ser breve. Además, un cierre o un acabamiento es el principal causante de la sensación de estar ante un texto narrativo, elaborado, *ad hoc*, no estrictamente impresionista –como si la vida no tuviera punto final ni tampoco toda obra literaria–, sin que ello sea sinónimo de ficcionalidad. Esta propiedad se sumaría, en los casos buscados por el autor, al resto de propiedades mencionadas, por ejemplo, jugando, mezclando o modificando un material escrito que, en un principio, pudo ser estrictamente íntimo o personal –no sería el primer escritor que se basara en su experiencia. Este sería el caso de *Diario pinchado* de Mercedes Halfon, una sugerente novela corta en forma de diario. ➤

REFERENCIAS

- ALBALADEJO MAYORDOMO, T. (1998). *Teoría de los mundos posibles y macroestructura narrativa*. Alicante: Universidad de Alicante.
- ALBERCA, M. (2007). *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid: Biblioteca Nueva.

- AYRAM CHEDE, C. J. (2022). Ojos impertinentes. La construcción de una mirada doble en *El trabajo de los ojos* de Mercedes Halfon (2017) y *El nervio óptico* (2014) de María Gainza. 452º F: *Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 27, 42-61. Barcelona, Universitat de Barcelona. Véase <https://doi.org/10.1344/452f.2022.27.3>
- BELTRÁN ALMERÍA, L. (2011). Novela y diario. En L. Paz Rodríguez Suárez & D. Pérez Chico (Coords.), *El diario como forma de escritura y pensamiento en el mundo contemporáneo* (pp. 9-20). Zaragoza: Diputación Provincial de Zaragoza/Institución “Fernando el Católico”.
- BELTRÁN ALMERÍA, L. (2021). Novela corta, protonovela y paranovela. En L. Beltrán Almería, S. Morales Rivera & D. Thion Soriano-Mollá (Coords.), *Novela corta: teoría e historia* (pp. 11-25). Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza.
- BLANCHOT, M. (1996). El diario íntimo y el relato. *Revista de Occidente*, 182-183, 47-55. Madrid, Fundación Ortega y Gasset.
- CABALLÉ, A. (2015). *Pasé la mañana escribiendo: poéticas del diarismo español*. Madrid: Fundación José Manuel Lara.
- CASAS, A. (2017). Punto ciego del yo: autoficción y padecimiento en Meruane, Nettel y Meabe. En A. Tornero (Ed.), *Yo-grafías: autoficción en la literatura y el cine hispánicos* (pp. 41-54). Madrid: Síntesis.
- CASTILLA DEL PINO, C. (1997). El eco autobiográfico. En M.^a A. Hermosilla & C. Fernández Prieto (Coords.), *Autobiografía en España: un balance* (pp. 19-26). Madrid: Visor.
- CORRADO, D. (2002). *Le journal intime en Espagne*. Aix-en-Provence: Publications de l'Université de Provence.
- DIDIER, B. (1976). *Le journal intime*. Paris: Presses Universitaires de France.
- FREIXAS, L. (1996). Auge del diario ¿íntimo? en España. *Revista de Occidente*, 182-183, 5-15. Madrid, Fundación Ortega y Gasset.
- GIRARD, A. (1963). *Le journal intime*. Paris: Presses Universitaires de France.
- GÓMEZ TRUEBA, T. & MORÁN RODRÍGUEZ, C. (2017). *Hologramas. Realidad y relato del siglo XXI*. Gijón: Trea.

- GRACIAS, J. (2019, 30 de mayo). Nuestras vidas de diario. *El País*. Madrid.
- HALFON, M. (2021). *Diario pinchado*. Madrid: Las Afueras.
- HALFON, M. (2022). Un pequeño triunfo sobre la nada. *Cuadernos Hispanoamericanos*, 869, 38-41. España, Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo. Véase <https://cuadernoshispanoamericanos.com/un-pequeno-triunfo-sobre-la-nada/>
- HALFON, M. (2023). Escribir me salva de la neurosis, del sinsentido. *Revista de la Universidad de México*, 4, 120-124. Ciudad de México, Universidad Nacional Autónoma de México. Véase <https://www.revistadelauniversidad.mx/articulos/4fb1ffbe-8a8f-4bb5-a99b-086cd72a719c/escribir-me-salva-de-la-neurosis-del-sinsentido-entrevista-con-mercedes-halfon>
- JIMÉNEZ AGUIRRE, G. & ENRÍQUEZ HERNÁNDEZ, G. M. (Coords.). (2022). *Una selva tan infinita. Teoría de la novela corta: deslindes y reflexiones, V*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- LEJEUNE, P. (2004). El pacto autobiográfico, 25 años después. En M.^a A. Hermosilla & C. Fernández Prieto (Coords.), *Autobiografía en España: un balance* (pp. 159-172). Madrid: Visor.
- LUQUE AMO, A. (2020). *El diario literario: poética e historia*. Berlín: Peter Lang.
- MARTENS, L. (1985). *The Diary Novel*. Cambridge: Cambridge University Press.
- MARTÍN JIMÉNEZ, A. (2016). Mundos imposibles: autoficción. *Actio Nova. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 0, 161-195. Ciudad de México, Universidad Autónoma Metropolitana, Véase <http://dx.doi.org/10.15366/actionova2016.0>
- MARTÍNEZ ARNALDOS, M. (1996). Deslinde teórico de la novela corta. *Monteagudo*, 1, 47-66. Murcia, Universidad de Murcia.
- MESA GANCEDO, D. (2012). La ficción diarística argentina en el siglo XXI. En A. Gallego Cuiñas (Ed.), *Entre la Argentina y España. El espacio transatlántico de la narrativa actual* (pp. 101-142). Frankfurt am Main: Iberoamericana Vervuert.

- NICOLÁS, N. (2004). Autobiografía y ficción. En M.^a A. Hermosilla & C. Fernández Prieto (Coords.), *Autobiografía en España: un balance* (pp. 507-532). Madrid: Visor.
- PASCUA CANELO, M. (2023). *Las casi ciegas. Poéticas del ojo en la literatura hispánica escrita por mujeres (2010-2021)*. [Tesis doctoral]. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- PUJANTE SEGURA, C. M.^a (2019). *La novela corta contemporánea*. Madrid: Visor.
- RIVAS, A. (2021). El amor roto de Mercedes Halfon. *El Cultural*. Madrid, El León de El Español Publicaciones.
- ROMERA CASTILLO, J. (1996). *De primera mano. Sobre escritura autobiográfica en España (siglo XX)*. Madrid: Visor.