

**Subjetivación,
performatividad
y máscara en
Rostros del reverso,
de Lorenzo García Vega**

María del Rocío Simón Mora
Universidad Complutense de Madrid

A pesar de la gran riqueza de los diarios, estos no han recibido la misma atención que otros textos autobiográficos. Por

ello, consideramos vital revisar este género a la luz de las teorías en torno a las escritu-

Resumen

ras del Yo, para lo cual tomaremos como ejemplo los *Rostros del reverso* (1977), del escritor cubano Lorenzo García Vega, quien perteneció al grupo Orígenes.

Palabras clave

Lorenzo García Vega

Diario íntimo

Escrituras del Yo

Literatura Hispanoamericana

Even though this literary genre is really valuable, diaries haven't received the same attention as other autobiographical texts. That's why we consider a priority to revisit this genre and analyze it through the Writing the Self theories, using *Rostros del reverso* (1997) by Lorenzo García Vega, who belonged to the Cuban group Orígenes.

Keywords

Lorenzo García Vega

Intimate diary

Writing the Self

Hispanic American Literature

Abstract

I. INTRODUCCIÓN

En «El artista como sufridor ejemplar», Susan Sontag se preguntaba, con respecto a *El oficio de vivir*, de Cesare Pavese, por qué atraen tanto los diarios de un escritor a los lectores. Hay tantas respuestas a esta pregunta como diarios escritos, ya que cada uno posee su propia especificidad. Sin embargo, la lectura de cualquiera de ellos siempre revela la noción de que, acercándonos a un texto de este tipo, nos introducimos en la intimidad del Otro. De manera más o menos consciente, la visión en los demás de aquello que sabemos de nosotros mismos nos conduce a la desmitificación del Otro mediante un proceso de identificación. En definitiva, cuando leemos los diarios de un escritor, queremos volverlo humano, es decir, acercarlo a nosotros a través de la banalización. De la misma forma en que el creyente lee una hagiografía, adoramos al mártir que sufre puesto que nos recuerda a nosotros mismos y a lo que podemos llegar a ser; por ello, queremos leer la historia de su dolor: «Para la conciencia moderna, el artista (que reemplaza al santo) es el sufridor ejemplar» [Sontag, 1966: 62-63]. En este sentido, la poeta Raquel Garzón, para explicar su propia escritura diarística, nos cuenta cómo su madre componía la suya: «Mi madre quemó sus diarios el día en que nací [...]. Nunca dio mayores explicaciones sobre ese gesto decisivo, salvo que con él, o, mejor, con mi llegada al mundo [...], se inauguraba una época distinta de la tristeza que decía haber testimoniado en esos escritos» [Garzón, 2017: 90].

No obstante, este proceso de deconstrucción de la imagen elevada que rodea a todo escritor célebre se cruza con la autfiguración que el propio autor nos impone, construyendo así un nuevo mito: el de la intimidad. A menudo, ese espacio velado en que nos adentramos no es más que el producto de un Yo que adquiere una postura fingida para ficcionar su dolor en un marco pseudo-privado. Al leer los diarios de un escritor, no solo imaginamos aquel suceso que nos cuenta, aquel pensamiento que desarrolla, sino también el preciso instante en que ese Yo externo y real se sienta a escribirnos solo a nosotros. Con todo esto, el mito de la intimidad se configura como un pacto entre el autor y el lector en que lo escrito se presenta como un secreto o confesión a pesar de que, en el

fondo, sepamos que ese texto es accesible para el resto. Esa autofiguración incorpora a la obra un Yo textual nacido de la identificación existente entre la voz de los diarios y el propio autor. De este modo, el acto de escritura adquiere un carácter performativo en tanto que la mera decisión de componer un diario está dotada de un valor simbólico que permea en nuestra lectura, como señala Ana Hidalgo Rodríguez: «Lo que somos no lo somos de manera absoluta sino como acontecimiento, entrecruzados en el espacio, una red de circunstancias —no “yo”, sino ahora, aquí, en este día, en este lugar, escribiendo estas páginas, mientras—» [Hidalgo, 2015: 63]. El sujeto literario no podrá desligarse por completo del Yo real que escribe, a pesar de que sean distintos, por lo que la noción de un sujeto extratextual va a estar presente en nuestro acercamiento al texto.

Por otra parte, no podemos evitar hacernos la pregunta opuesta: ¿por qué un escritor elige escribir un diario? ¿Qué le aporta esta práctica? Debido a la ausencia de restricciones formales, las posibilidades que se abren ante el autor son múltiples. Este género le permite insertar cualquier tipo de reflexiones, anotaciones sobre la vida cotidiana e incluso apuntes sobre la propia creación poética sin necesidad de trazar un marco que hilvane estas digresiones: el hilo conductor de la obra siempre será el Yo. Asimismo, la poeta Raquel Garzón cuenta que sus últimos poemarios «son deudores de la libertad que da el “a solas” de los papeles privados» [Garzón, 2017: 94], por lo que se observa que la aparente privacidad de este formato alimenta la creatividad del autor. Aun así, se aprecia una presencia de abundantes preguntas que caracterizan al diario no solo como una manera de documentar el dolor y trasladarlo a otras composiciones literarias, sino como una escritura cuya autonomía se articula alrededor de un cuestionamiento del entorno, el Yo y la creación.

A pesar de la gran riqueza de este género literario, según Álvaro Luque Amo, los diarios no han recibido «la misma atención teórica que otras manifestaciones autobiográficas, por lo que se revela como una forma cuya naturaleza se desconoce no solo en el mundo editorial, sino también en el académico, donde su propia definición es malinterpretada con frecuencia» [Luque, 2016: 273]. Por ello, consideramos vital revisitarse este género a la luz de las teorías en torno a las escrituras del Yo, para lo cual tomaremos como ejemplo los *Rostros del reverso* (1977) del escritor cubano Lorenzo García Vega, quien perteneció al grupo Orígenes, fundado por José Lezama Lima a partir de la revista con el mismo nombre, creada junto con José Rodríguez Feo. Esta publicación se produce entre los años 1944 y 1956 y representa uno de los hitos más importantes de la literatura cubana del siglo xx. Dentro de su grupo se encuentran autores como Virgilio Piñera, Ángel Gaztelu, Fina García Marruz, Eliseo Diego, Octavio Smith, Cintio Vitier, Cleve Solís y Gastón Baquero, pero también integrantes dedicados a la música, como Julián Orbón y José Ardévol Gimbernat, a la pintura, como Mariano Rodríguez o René Portocarrero. A pesar de su heterogeneidad, esta pluralidad de voces y disciplinas se ven unidas por una misma época y geografía que les impulsa a entender la creación artística de una manera distinta. Con todo esto, si algo caracteriza a los escritores originistas será la idea de categorizar el universo poético a partir de la imagen. Así, la noción de *imagen* será relevante a la hora de leer los diarios de García Vega, en tanto que se observan en ellos constantes

referencias a la imposibilidad de aprehender lo fijo, estático e inmóvil de un mundo en constante movimiento. Asimismo, lo que diferencia la escritura de García Vega de los demás de su grupo es la incorporación de la poética de la memoria, el gusto por lo onírico, el manejo de la técnica del *collage* y la estética fragmentaria, características que se hallan en *Rostros del reverso*. Sin embargo, cabe destacar que el autor acabaría dejando de simpatizar con el grupo Orígenes, desligándose completamente de él, como expresa en su obra autobiográfica *Los años de Orígenes* (1979).

Si bien Gómez de Tejada ya analizaba la escritura diarística de García Vega en su artículo «Comerse las uñas del yo: la escritura diarística y autobiográfica de Lorenzo García Vega», la lectura propuesta en este trabajo se centrará no solo en la configuración del texto, sino también en las implicaciones que tiene la propia construcción del sujeto compositor del diario. Así, mediante el análisis pormenorizado de *Rostros del reverso*, tratarán de definirse cuáles son los agentes que operan en el espacio de la escritura íntima, así como los procedimientos reflejados en el texto.

2. FUNDAMENTOS TEÓRICOS DE LAS ESCRITURAS DEL YO: EL FINGIMIENTO DE LA INTIMIDAD

Tradicionalmente, una parte de la crítica no ha querido considerar al diario como un género literario; sin embargo, a partir de los años cincuenta, «la opinión general sobre el diario personal en su relación con el sistema literario empieza a cambiar» [Luque, 2020: 358]. Por ello, se empiezan a considerar sus diferencias con respecto a la literatura autoficcional y los textos autobiográficos. Según Luque Amo, el «diario literario sería, entonces, aquel diario personal susceptible de ser leído desde la literatura, tanto por razones textuales –capacidad de construir un mundo narrativo– como pragmáticas–condición autobiográfica–» [Luque, 2018: 96].

Philippe Lejeune es uno de los autores más relevantes que han tratado la autobiografía como género literario. En *L'autobiographie en France* (1971), señala que es en el siglo XVIII, con la publicación de las *Confesiones* de Rousseau, donde se «constatan: la existencia de una historia verdadera de la personalidad, el sentimiento de originalidad y la distinción entre biografía y autobiografía como nociones modernas» [Torneró, 2018: 207]. Tan solo seis años después, Serge Doubrovsky va a utilizar «el término autoficción para referirse a su propia novela *Fils* y cuestionar el estatuto de la autobiografía» [Torneró, 2018: 203]. Este suceso supondrá un cambio paradigmático en la producción literaria de finales del siglo XX y principios del XXI, así como en su recepción. La noción de autoficción planteada por Doubrovsky «plantea una manera diferente de aproximarse a la realización y lectura de las escrituras del yo: es posible un pacto novelesco, en el que haya una identidad nominal, autor, narrador, personaje, pero la identidad no es referencial» [Torneró, 2018: 208]. Por ello, es relevante tener en cuenta los postulados teóricos de este autor para leer la obra de García Vega en tanto que la comprensión de los géneros pertenecientes a las escrituras del Yo cambia radicalmente a partir de la idea de la autoficción. No obstante, en la escritura diarística sí que hallamos esa referencialidad ausente en la

identidad nominal planteada por Doubrovsky, lo que se configura como parte de su especificidad, como apunta Luque Amo: «El diario es una forma que, al estar condicionada por las imposiciones de lo cotidiano y apegada al día a día del diarista, deja patente su condición referencial» [Luque, 2018: 96]. Con todo esto, tanto la autobiografía como la autoficción y el diario revelan aquel elemento diferencial que ya anunciaba Picard, otro de los autores que han profundizado en el estudio de la escritura diarística: «La producción textual que parte de un yo ha sido el elemento común entre la escritura en forma de diario y la literatura y fue la condición ontológica latente que hizo posible que la literatura reclamara para sí el diario» [Picard, 1981: 117]. Es decir, aquello que une a estas tres tipologías textuales dentro del marco de las escrituras del Yo es un factor determinante para la consideración del diario como género literario. Sin embargo, debido a que estas categorías tienden a cruzarse entre sí, teorizar en torno a las escrituras del Yo presenta muchos problemas. Por ello, trataremos de arrojar luz sobre estos parámetros con el fin de ahondar en la especificidad de los diarios.

Es cierto que todos estos géneros comparten rasgos esenciales de las escrituras del Yo: la identificación entre el autor, el narrador y el personaje [Lejeune, 1991: 4], es decir, la composición del texto desde la subjetividad. La construcción de los diarios se sirve de una referencialidad al autor y su realidad, por lo que estos elementos que, en otros géneros forman parte de una extratextualidad no siempre visitada, formarán parte de la naturaleza esencial de estos textos. En la medida en que los mecanismos de subjetivación precisan de un *afuera* para cobrar sentido, la referencia a un Yo externo que vuelca parte de su realidad en la obra no puede omitirse. Con todo esto, Paul de Man entiende que la autobiografía depende

de hechos potencialmente reales y verificables de manera menos ambivalente que la ficción. Parece pertenecer a un modo de referencialidad, de representación y de diégesis más simple que el de la ficción. Puede contener numerosos sueños y fantasmas, pero estas desviaciones de la realidad están enclavadas en un sujeto cuya identidad viene definida por la incontestable legibilidad de su nombre propio [De Man, 1991: 113].

Asimismo, la correspondencia entre el Yo textual y el real es la que transforma la experiencia del lector en tanto que el texto cobra un significado distinto. Esta implica la presencia de un sujeto externo que no se encuentra en los textos puramente ficcionales y cuya presencia permeará en la lectura de la obra. Sin embargo, esta relación adquiere significados distintos según el género, puesto que los modos de escritura cambian en cada caso. Así, la simultaneidad temporal de la escritura diarística provocará que el diario se repliegue hacia un *afuera* que late en el texto pero que no existe dentro de sí. La estrecha brecha temporal entre lo vivido y lo narrado se canaliza en los procesos de subjetivación que se dan en el texto. Al contrario que en la autobiografía, la voz de los diarios no posee la «perspectiva retrospectiva de la narración» [Lejeune, 1991: 48]. En esta ocasión, el Yo no reconstruye el pasado para establecer el discurso, sino que el momento de su enunciación es casi simultáneo al del suceso (especialmente cuando lo escrito en

el texto son pensamientos, reflexiones o digresiones). La escritura diarística carece de la mirada distante en el tiempo que posee la autobiografía, la cual narra la vida propia desde una la voz de la madurez. Aun así, los diarios concuerdan con la autobiografía en la medida en que ambos eligen «como estructura principal el orden cronológico, sobre todo, la explicación diacrónica causa-efecto, reduciendo el orden temático a una estructura secundaria, subsumida a la otra» [Torneró, 2018: 208]. Sin embargo, esa noción de «causa-efecto» también se deformará en los diarios de García Vega para dar paso a una obsesión circular por ciertos temas. Con todo esto, los diarios exigen una mayor disposición por parte del lector, ya que no solo se ciñen a la narración de la propia vida, como vemos en la autobiografía, pero tampoco llegan a construir espacios completamente alejados de la realidad que convivan con una gran presencia de una verdad autobiográfica, como podríamos ver en las obras autoficcionales. En este sentido, los diarios se encuentran en un espacio liminal en que los parámetros de realidad y ficción se articulan de manera distinta: como «lo resume el propio Lejeune, el sujeto autor firma un contrato autobiográfico según el cual *dice que dice la verdad*, o, lo que es lo mismo, que el Yo del texto tiene su correspondencia con el sujeto de carne y hueso» [Luque, 2018: 102-103], aunque esa correspondencia no pueda entenderse en términos de sinceridad o veracidad. Ese «*dice que dice la verdad*» alude al carácter performativo del Yo en los diarios. En definitiva, el lector tan solo podrá acercarse a la autofiguración que el autor de los diarios construye en el texto y no al sujeto real, es decir, a su *máscara*, lo que nos devuelve a las ideas que Doubrovsky volcaba sobre la autoficción, en palabras de Torneró: «esa escritura del yo es la configuración de una máscara de sí mismo y el resto es ausencia, lo que [...] le permite explorar las posibilidades de la expresión lingüística, utilizando hechos y datos de su propia vida» [Torneró, 2018: 213]. Así, la noción de enmascaramiento se sitúa como el punto clave que despliega la capacidad performativa del Yo. La máscara transforma la mirada del sujeto (y, con ello, la del lector) y muestra el *reverso* del mundo. Por ello, la ficción en la escritura diarística se halla en esa mirada que construye el Yo a través de su autofiguración. De este modo, la relevancia deja de estar en aquello que se cuenta para aludir a la configuración de esa mirada sobre las cosas: «a partir del Yo se construyen el resto de elementos narrativos que permiten esta interpretación de la escritura diarística: el espacio, los personajes, el tono, la atmósfera narrativa» [Luque, 2018: 96]. El diario se configura como un espejo, como el lienzo textual para el autorretrato del Yo.

Asimismo, el carácter metaliterario y la fragmentariedad que se observan en *Rostros del reverso* se vinculan a la naturaleza del diario. Hans Rudolf Picard, en su trabajo «El diario como género entre lo íntimo y lo público», comenta que las ventajas de la escritura diarística son: «primero, el hecho de que el diario literario depare la posibilidad de penetrar en el proceso de la escritura, y, segundo, el que evite las constricciones de la estructuración de la obra y el presunto carácter descomprometido de la ficción» [Picard, 1981: 118]. La ausencia de restricciones formales permitirá que se inserten reflexiones sobre la propia escritura del texto, debido a que el hilo conductor de los diarios se encuentra en el Yo, o lo que es lo mismo, en su máscara. A su vez, el carácter íntimo del género permite que la composición del texto se base en una

no-estructura ya que, en principio, no es necesario un orden que guíe y acompañe al lector. Esto sucede así incluso en aquellos diarios que se escriben con intención de ser publicados, por lo que se configura algo que hemos querido denominar el *fingimiento de la intimidad*: el Yo se descubrirá a sí mismo desentrañando un supuesto secreto frente al lector. Es decir, aunque estos diarios se compongan con la esperanza de su publicación no dejan de beber de una tradición literaria que perseguía el objetivo contrario, por lo que no es extraño que las propiedades formales de ese tono intimista se trasladen a esta nueva forma de escribir diarios. Si ese *fingimiento* no estuviese presente, desaparecería uno de los elementos constituyentes de la lectura de un diario: la experiencia de la invasión de la privacidad del Otro. Así, el escritor *performa* la ofrenda de un secreto ante sus lectores, tanto a nivel estilístico como en relación con el contenido, a través de su autofiguración y el espacio íntimo que despliega.

Frente a la postura de Picard, que entiende que «lo público es la condición y lo que hace posible la Literatura» [Picard, 1981: 116], por lo que los diarios íntimos tradicionales no podrían ser entendidos como textos literarios, Luque Amo defenderá que el diario, incluso aquellos que no se escriben para ser publicados, siempre tendrán presente un posible lector, siempre irá dirigido a un Otro: «No hay que confundir el aparente destinatario único del diario personal con la verdadera naturaleza del texto. Al contrario, la escritura del diario, por muy personal que esta sea, no está dirigida exclusivamente al autor que la escribe, sino que en el horizonte textual siempre hay un tercero, un otro» [Luque, 2016: 275]. Así, lo que interesa es cómo permea ese supuesto destinatario en la configuración del texto, ese lector ausente que persigue al sujeto. Por ello, la noción de la *performatividad* del Yo para crear un espacio íntimo que simule los parámetros tradicionales del género es uno de los factores a tener en cuenta para el análisis de los procedimientos de enmascaramiento del Yo en *Rostros del reverso*, una obra que sí se compuso con la futura publicación en mente. Al centrarnos en esta noción, podremos ver cómo se articula la subjetividad en esta obra.

3. EL ENMASCARAMIENTO Y LA SUBJETIVACIÓN EN ROSTROS DEL REVERSO

La mayor parte de las entradas de este diario fueron escritas durante la estancia de García Vega en Madrid y Nueva York. A lo largo del texto, el lector asiste a una autofiguración que deforma la realidad que el Yo percibe en estas ciudades, lo que implica que el sujeto haga suyos estos espacios. Asimismo, el entorno no solo va a configurarse como una extensión del Yo, sino que en él van a superponerse sus obsesiones, tales como el conflicto de la cubanidad, las divagaciones sobre el acto creador y el mundo onírico, tan presente en estos textos. Estas reflexiones recurrentes construirán una máscara para el Yo, la cual mediará entre el sujeto y su entorno, y delimitará los parámetros de su autofiguración. Por ello, aunque el Yo textual mantenga una correspondencia con el autor y sus circunstancias, se observa, al mismo tiempo, una distancia entre ambas entidades impuesta por la ficcionalización. En definitiva, el narrador de *Rostros del reverso* es

un yo figurado que, si bien posee virtualmente algunos rasgos de su autor, es un narrador que ha enfatizado precisamente los mecanismos irónicos (en su sentido literario más noble) que marcan la distancia respecto de quien escribe, hasta convertir la voz personal en una voz fantaseada, figurada, intrínsecamente ficcionalizada, literaria en suma [Pozuelo, 2010: 29].

Del mismo modo, va a ser clave tener en cuenta cómo el Yo se expresa a sí mismo como un sujeto completamente marginado de su entorno y desligado de su realidad, algo que podría tener que ver con las propias circunstancias vitales del autor [Gómez-de-Tejada, 2017: 213] pero que, a nivel textual, puede relacionarse con la teoría cultural de la insularidad: si las ideas de Lezama Lima permearon en la escritura de otros autores, como es el caso de *La isla en peso* de Virgilio Piñera¹, cabe pensar que el recogimiento y autoaislamiento asociados a la insularidad cubana se plasman en el Yo de *Rostros del reverso*. Con todo esto, la naturaleza del diario se corresponde con el carácter intimista que los originistas asociaban a la geografía de Cuba, así como el estilo fragmentario y opaco de esta obra se vincula al hermetismo al que aludíamos con respecto a Lezama Lima y su estilo:

La escritura de un diario implica de forma ineludible la fragmentariedad del relato y del tiempo en la que este se desarrolla. Las ideas aparecen condensadas e interrumpidas. Se compone de trozos tomados, de desperdicios, dice la autora, de diversos géneros. El paso del día a día o de un año a otro aparece precedido de silencios sin los cuales el hilo vital representado parecería ilegible. La condición fragmentaria se constituye así en el principio estético capaz de organizar y exponer una vida en su infinitud y complejidad [Lagarda & Burrola, 2016: 163].

Por otra parte, no es casual que en la escritura diarística se repita una serie de motivos de manera recurrente. Es común que el autor que escribe un diario cree, a su vez, un personaje para camuflarse a sí mismo, y vuelque en el texto el espacio que le rodea a través de una serie de elementos poéticos que conforman su imaginario. De este modo, el autor hará un proceso de selección constante en que se filtren ciertas percepciones de la realidad que encajen con la cosmovisión propuesta, dejando a un lado aquellas ideas que no casen con la misma. Así, la obsesión por ciertos temas y problemáticas será el marco temático que el autor se imponga de manera consciente o inconsciente. Por ello, la narración no se basará en una serie de acontecimientos relacionados entre sí en términos de causalidad, sino que, al «narrar el paso de sus días, proponiendo la experiencia cotidiana como una potencia poética, el autor instaura una lógica narrativa que no precisa de un afuera» [Pintado, 2011: 2].

Con todo esto, cabe destacar que García Vega compuso *Rostros del reverso* pensando en su futura publicación [Gómez-de-Tejada, 2017: 212], lo cual sería considerado por Lejeune como el factor principal para considerar estos textos como parte del sistema

¹ Cabe destacar que, en principio, la postura que adoptan Virgilio Piñera y Lezama Lima frente a la cuestión de la insularidad es radicalmente distinta; sin embargo, consideramos reseñable que ambos se dediquen a abordar esta cuestión.

literario en la medida en que se piensa en un lector durante el proceso de escritura. No obstante, este aspecto no implica que en estos diarios no se configure un espacio íntimo en que lo público y lo privado se entrelacen de una forma muy particular. En definitiva, la deformación de la realidad a través de una mirada condicionada por la máscara que la recubre, así como la postura performativa del Yo que genera un espacio de intimidad ficticio junto a las divagaciones sobre el acto creador serán los parámetros cruciales para profundizar en la lectura de *Rostros del reverso*, no solo en el marco de las escrituras del yo, sino también en cuanto a sus múltiples capas de significado.

3.1. Los mecanismos de deformación de la realidad a través del Yo

La mirada que el Yo vierte sobre la realidad se explicita en la narración a través de una deformación de lo percibido. De este modo, los objetos van a alimentar la figuración que se da a sí mismo. Así, la mirada del Yo tiene un efecto transformador en la realidad que se materializa en el texto. En lugar de acercarse a ella de manera objetiva, el narrador va a subjetivizar la realidad con el fin de poder vincularse a la misma, debido a que elimina la marginación del Yo en el estado de cosas no subjetivizado. El Yo mira al mundo y lo modifica a su antojo, lo convierte en una extensión de sí mismo: «Por lo demás, nada que subrayar en lo exterior. Implacable monotonía. Lo que me rodea es tan poco creador que, ya puedo hasta diseñar mis posibles estados de ánimo al salir a la calle» [García, 1977: 41].

Si hemos afirmado que las obsesiones contribuyen a la construcción de una máscara sobre el Yo, esta va a funcionar, a su vez, como intermediaria entre el sujeto y la realidad, transformando ambos parámetros: «Todo sigue imitando a Goya. Esto me obsesiona» [García, 1977: 51]. Lo *goyesco* es un elemento que veremos de manera recurrente durante las entradas que se corresponden con la estancia de García Vega en Madrid. Esto no implica que el espacio sea en sí *goyesco*, sino que el Yo vierte su obsesión por la pintura de Goya en el espacio que le rodea. De esta forma, convierte la realidad en un recipiente moldeable para sus obsesiones mediante un mecanismo de subjetivación: «Pienso en Goya, en sus *Caprichos*. Me gustaría detener lo que me rodea, en un gesto que pareciera desprendido de sus estampas» [García, 1977: 88].

Asimismo, este tipo de procedimientos se vinculan, a lo largo de la obra, a una persecución de una imagen poética inmóvil. Por ello, el Yo busca detener aquello que le rodea, es decir, que la mirada que vierte sobre las cosas las atrape en ese instante, rompiendo así con la frontera entre el sujeto y el espacio: «En ciertos momentos, en ciertas esquinas, al ver el hormiguero de aquella multitud que andaba por el Rastro, pensé en una columna de humo; pensé, también, en el pueblo de Israel» [García, 1977: 91]. Sin embargo, es una empresa contra la cual la voz narrativa va a chocar siempre puesto que, ¿cómo alcanzar la inmovilidad de los objetos? ¿cómo alcanzar la *imagen* en las cosas? Con todo esto, los procesos de fragmentación y yuxtaposición que se observan a lo largo de estos diarios, los cuales que siguen el modelo del *collage*, se relacionan con el enfrascamiento del instante que rompe con la causalidad, dibujando una continuidad distinta a partir de trazos discontinuos:

Por su parte, el collage busca esencialmente dos cosas: romper las jerarquías narrativas, y mostrar el corte, o costura que subyace en todo relato. La estructura narrativa del collage va de la mano con eso que Lorenzo ha denominado escritura del reverso: escritura que desarticula el pensamiento que ha devenido en construcción o ideología. Detrás de este afán por situarse en un antes, o un afuera del lenguaje, se encuentra la voluntad de querer mirar de frente eso que antecede a la forma, para encontrar las semillas que más tarde engendrarán las ficciones de la entelequia nacional [Pintado, 2011: 2].

Así, esa «escritura del reverso» se corresponde la deconstrucción de la realidad a partir de una mirada que imprime la discontinuidad en el entorno a través de la escritura. De esta forma, en *Rostros del reverso* encontraremos una narración que no se centrará en el devenir de los acontecimientos, es decir, la voz narrativa dejará de ocuparse del *movimiento* para perseguir lo *inmóvil*. Por ello, puede afirmarse que estos mecanismos alejarán al diario de otros géneros pertenecientes a las escrituras del *yo*, sin terminar de acercarlo de manera determinante a los procedimientos característicos de otras tipologías textuales, como la poesía. Sin embargo, el Yo no terminará de introducir al Otro en los códigos de la obra, por lo que el lector tendrá que esforzarse en buscar las huellas de lo conocido en el texto e intuir lo demás. En ciertos momentos, esto puede generar en la lectura una especie de *ilegibilidad* propia de un texto que, aunque ya se componga con miras a su publicación, mantiene una serie de aspectos del diario tradicional, que tampoco tendría en cuenta a un Otro como lector.

Por otra parte, la idea del *sueño* será muy recurrente en estos diarios: se van a intercalar narraciones de sueños y reflexiones en torno a ellos y, en muchas ocasiones, sin aviso previo, lo que generará una fusión entre la realidad y lo onírico de tal manera que las líneas entre ambos mundos se diluyan y ambos planos se retroalimenten. Se trata de un mecanismo que utilizará García Vega para deformar la realidad, poniéndola a dialogar con el mundo de los sueños. Asimismo, se constituye como otro proceso de subjetivación en la medida en que el Yo vincula su mundo subconsciente y las obsesiones que se materializan en él a la realidad que le rodea:

Y el soñador mira las hojas. Y el soñador sabe que el frío es como una cueva de cristal. «El sueño es el otoño», se dice. Por lo que una artista de cine aparece como la mamita arquetipo, de hace un millón de años. Entonces los ruidos se disparan: como una flor. (Unos filipinos están sentados frente a un televisor). Después, como si no hubiera pasado nada, el soñador pasea por Atocha, llevando con Cervantes el túmulo del rey muerto; pero como alguien se acerca y le pregunta, él se despereza y, a través de innumerables corredores, regresa a una herrería del pueblo donde nació [...]. Tendré, creo, ante esta nueva realidad, que seguir yuxtaponiendo. A ver si entiendo algo [García, 1977: 59].

No solo se aprecia una yuxtaposición de imágenes y una ficcionalización del espacio de Madrid, sino que resulta especialmente llamativo el uso de la tercera persona en un texto perteneciente a las escrituras del *yo*. En este sentido, el sujeto se disocia de su

propia identidad con el fin de poder matizar todos los relieves de su máscara. Asimismo, cabe destacar un aspecto significativo: la narración del sueño necesita de una estructura parecida a la del *collage* en tanto que el mundo onírico carece de una narratividad puesto que se rompen, de nuevo, las leyes de la causalidad. Con todo esto, el hecho de que el Yo esté yuxtaponiendo para ver si *entiende* algo se traduce en la deformación de la realidad que hemos estado observando a lo largo de este estudio, cuyo fin es observar el mundo con una óptica distinta, persiguiendo algún tipo de significado ulterior en él. A Lorenzo García Vega le «alucinan los fragmentos» [García, 1977: 85] porque le permiten mezclar los distintos planos de la realidad y la ficción, a pesar de que exista una dificultad intrínseca en el lenguaje que le impida inmovilizar la realidad a su antojo:

Yo sigo girando, con la matraquilla de que nuestras impresiones están predeterminadas por los vocablos que nos obsesionan, y, como ejemplo, menciono las palabras que, desde mi llegada a España, parecen fijar mi visión. Todo, el referirme a la experiencia de un cubano exiliado, como el referirme a un soplo dado por San Juan de la Cruz, parece estar relacionado, mezclarse, partiendo de un mismo origen: las palabras que ahora me alucinan [...]. Pero yo no puedo dejar de preguntarme hasta qué punto las sensaciones que me despiertan esta mañana oscura forman parte del sueño con que las palabras me construyen la realidad. ¿Entonces —me digo— todo es sueño? [García, 1977: 54-55].

La discontinuidad a la que aludíamos anteriormente contribuirá a esta búsqueda insaciable del reverso de la realidad objetiva. Así, la fragmentación facilitará la ficcionalización del entorno ya que, de este modo, la narración se aleja de la lógica causal que construye la vida. Como en los sueños, todo se vuelve imagen, yuxtaposición e irrealidad. Con todo esto, se aprecia a un Yo que se reconoce condicionado por sus obsesiones pero que se abandona a ellas con el fin de desentrañarlas, en lugar de buscar la realidad objetiva. De este modo, la ficción se configura como un mecanismo terapéutico para el Yo y, a su vez, como una forma de conocimiento del *reverso* de la realidad, aquel detalle que no se aprecia en lo aparente.

3.2. *El peso de la cubanidad y su circunstancia*

Mediante la teoría cultural de la insularidad, Lezama Lima y el resto de los integrantes del grupo tratarán de encontrar un origen del carácter cubano y, por ende, una estructura para el entorno que les rodea: «nuestro país no tiene un rostro y su búsqueda se nos convirtió en un frío espejismo» [García, 1977: 22]. El hecho de que el autor mencione la noción de los «orígenes» [García, 1977: 49] en varias ocasiones para hablar de lo poético escondido en los entresijos de la realidad, podría relacionarse con esa búsqueda de los originistas. En este sentido, se observa la existencia de un vínculo entre las obsesiones del Yo en *Rostros del reverso* y las nociones de la cubanidad, su peso, su circunstancia y la teoría cultural de la insularidad, tal y como se ha introducido en los epígrafes anteriores. A lo largo de la obra se percibe cómo el contexto cubano se traslada a las ciudades a las

que el autor se ha exiliado. Está donde esté, el narrador va a percibir una metáfora de lo cubano impresa en su entorno:

Pero también hay una Habana que me asoma. Esa Habana de las visitas a las Iglesias por la tarde. (Y creo que esto sea uno de nuestros relieves más habaneros); esas iglesias sumergidas en el ruido de los claxons; entre el oleaje de sus claroscuros; y, allí ese rostro lastimoso —otra vez esa ternura seca de que hablaba como intuición de nuestros personajes— de la frustración cubana [García, 1977: 13].

Cabe pensar que la insularidad que caracteriza al cubano no se entiende como una mera relación con la geografía mientras se está en Cuba, sino que le acompañará siempre pues se entiende como intrínseca en él. Así, el Yo reflejará esta noción mediante la transformación de los espacios de Madrid y Nueva York en nuevas islas asfixiantes que le invitan al autoaislamiento, a una actitud de recogimiento y a una obsesión circular sin escapatoria. Esto se debe a una *circunstancia* que, si bien en *La isla en peso* remite a un agua que le rodea «por todas partes» [Piñera, 1943: 37], puede entenderse no solo como un rasgo geográfico, sino como un *peso* del que no se liberará ningún cubano, como una realidad trasciende el espacio físico en que se encuentra el Yo: «Pensaba en la *nada* que por ahora pesa sobre nuestra expresión» [García, 1977: 16]. Pero, al mismo tiempo, puede pensarse ese *peso* como una fuerza capaz de deformar la realidad, en tanto que dota al Yo de determinados matices asociados a la cubanidad. Por ello, su gravedad permeará en cómo el Yo subjetiva el mundo a través de sus obsesiones: «Son las calles. Tortura cotidiana de algo que nos pesa, que a veces deja de ser un temblor para apoderarse en sensación, en emoción, ¡ay!, en imagen. ¡Peso de la mirada de los objetos!» [García, 1977: 12]. Así, los objetos, tras ser mirados, cobran vida gracias a la subjetivación y son capaces de devolverle la mirada al narrador, cargadas de todo el peso de su imaginario.

Con todo esto, vemos cómo dentro de los elementos a los que recurre constantemente García Vega, se trata la cuestión del exilio. De este modo, el autor reflexiona sobre la situación en Cuba tras la Revolución mediante ciertos hechos anecdóticos o percepciones que transita durante su estancia en el extranjero, acuñando la expresión «conocimiento del exilado» [García, 1977: 113]. Todo aquello que le sucede al «exilado» se constituirá como una tematización de esa cubanidad que le acompaña allá donde va. Sumado a esto, García Vega siempre se sentirá completamente desencajado de su entorno tanto en Madrid como en Nueva York, ya que su mentalidad se arraiga a esa cuestión cubana que tratan de explicar los origenistas. Por ello, en *Rostros del reverso* se configurará una voz que siempre hable desde la marginación, algo que suma más matices a la autofiguration que se construye en este texto. Sin embargo, la deformación de la realidad va a propiciar una unión entre el Yo y el espacio en tanto que el sujeto la modifica a su antojo, haciéndola formar parte de su particular cosmovisión del mundo. Esto podría entenderse como una manera de evitar esa separación entre el Yo y el entorno, puesto que se sitúan ambas entidades en el mismo plano:

Es por la tarde, y todos los fumadores están echando humo verde, en ese café donde estamos, frente al Ministerio de Información y Turismo. Yo pienso en Cuba, y pienso en los rostros del reverso. También todo esto es Cuba, y todo esto son los rostros del reverso, me digo [García, 1977: 66].

El hecho de que el Yo inscriba una realidad cubana en un espacio español implica que está observando la realidad a través del filtro de su insularidad. De este modo, el sujeto vierte el discurso de la memoria a la mirada sobre las cosas como correlato de una cubanidad frustrada, lo que entronca con el encuentro entre el Yo y el *reverso* de los objetos. Es decir, el *reverso* se ve dado por la condición existencial y la memoria del Yo: los objetos dejarán de ser planos para ser poliédricos en el momento en que el sujeto los rellena con su imaginario.

Así, la cuestión cubana adquiere un carácter *acuático* en la medida en que su circunstancia es capaz de filtrarse por cualquier recoveco e impregnar todo espacio: la insularidad siempre se vincula al agua. Todo esto se tematiza a través del exilio por lo que este no solo se relaciona con al contexto histórico, sino también al imaginario que construye el Yo. Durante una entrevista, Lezama Lima dijo que la poesía era «un caracol nocturno en un rectángulo de agua» [Mayorga, 2008]. En esta respuesta hermética, se observa una metáfora de cómo la insularidad está marcada por ese agua, así como una introducción al tono característico de Lezama Lima y, sin lugar a dudas, de Lorenzo García Vega. En este sentido, Cintio Vitier también apuntaba: «Siempre he relacionado ese hermetismo con el hermetismo del país. El país estaba cerrado a sí mismo [...], estaba incomunicado consigo mismo. Entonces, expresar eso era expresar algo oscuro, no era una oscuridad literaria, era una oscuridad existencial» [Vitier, 2018: 8'58"-9'30"]. Estas reflexiones pueden llevarnos a pensar de nuevo en la idea de la *ilegibilidad* de *Rostros del reverso*. La expresión no ofrecerá una guía al lector, sino que requerirá de él una mirada activa. La herencia origenista se cruza con la naturaleza del diario en un espacio de intimidad y aislamiento que se inclinan a una voz hermética: «Irrealidad de nuestra expresión, pero también irrealidad descensional de nuestro ambiente. Es que la violencia pasiva de nuestra circunstancia ha llegado a influir en nosotros, dándonos un color, un matiz» [García, 1977: 16]. La cantidad de fracasos políticos llegará a conmocionar a este conjunto de individuos de tal forma que acaban desrealizándose de su entorno. Por ello, se observará en los origenistas una tendencia a la asociación entre Cuba y la irrealidad, por lo que no nos extraña que en estos diarios se establezca esta tematización. Así, esa «violencia pasiva» se materializa en el espacio insular pero procede de una decepción social estructural. En este sentido, puede pensarse que el dolor cubano por estos fracasos es el que configura una insularidad asfixiante, a diferencia de otras islas: «Oh Cuba, país de equívocos. Y me vuelve de nuevo aquel verso del país donde las azoteas juegan al ajedrez con las palmeras» [García, 1977: 18]. Así, habría algo particular y específico en la cubanidad que dislocaría la realidad, que convertiría la isla en un espacio claustrofóbico.

3.3. La escritura como acontecimiento: hacia una performatividad de lo íntimo

A pesar de que la composición de *Rostros del reverso* se produjese con miras a su publicación, se mantienen en esta obra los procedimientos propios de la escritura íntima, puesto que la naturaleza del género lo exige. De esta forma, el proceso de redacción del texto se configurará como un *acontecimiento* en la medida en que el autor *finje* una intimidad frente al lector. En ese encuentro entre el Yo y el Otro, se generará un pacto que solo será posible gracias al entendimiento del código tradicional de los diarios, cuya veracidad y privacidad serán asumidas: «Para que se produzca el acontecimiento, deben existir condiciones de posibilidad, o sea, un contexto mediado por una cultura común entre los sujetos que participan del acto performativo» [Blanca, 2016: 160]. Por ello, en el momento en que esa escritura secreta se ponga al servicio del público, podrá hablarse de cierta performatividad, la cual contribuye a una preservación de las consecuencias formales de la escritura íntima: la liberación de cualquier tipo de restricción que encontraremos, por el contrario, en otros géneros, así como la noción de una intimidad desvelada. Para poder seguir disfrutando de estas ventajas sin abandonar la posibilidad de un lector, el autor tendrá que *actuar* frente al Otro simulando que no existe. Mediante este pacto implícito, el autor impondrá una recepción determinada en el lector, es decir, le pedirá de forma tácita que haga como si el texto no hubiera sido escrito para él: «Hablar de lo performativo en la escritura implica un giro en la manera de interpretar el lenguaje, porque se realiza un desplazamiento en la forma de percibir la enunciación» [Blanca, 2016: 160]. Sin embargo, aunque el autor trate de mantener esta relación con el lector, su escritura se verá inevitablemente influenciada por la presencia de un Otro. Como quien se sabe grabado por una cámara, se producirá un estado de extrema conciencia de sí mismo en que el Yo siempre tendrá en cuenta a un público, aunque trate de olvidarlo: «El diario pasa a tener una función teatral parecida a la que en la escena tienen el monólogo o el aparte» [Picard, 1981: 120]. De este modo, el autor se colocará la máscara de la intimidad para sincerarse desde un Yo textual.

Del mismo modo, el entorno se configurará como un decorado para el viaje interior del sujeto: «la forma con que, como pura escena, a veces se nos presenta la realidad» [García, 1977: 91]. En este sentido, si tenemos en cuenta que el espacio en *Rostros del reverso* se transforma a partir de los procesos de subjetivación que ejerce el Yo, no nos extraña que adquieran un carácter performativo o teatral. La escenografía de la sentimentalidad del Yo apelará al lector de la misma forma que la autofiguración, puesto que desplegará un espacio que, si bien se corresponde con su realidad, se ha expandido a través de sus *reversos*. Con todo esto, si el lenguaje performativo se caracteriza por ser capaz de cambiar la realidad en el momento de su ilocución, podría afirmarse que la deformación de la realidad que se produce mediante la escritura se va a manifestar en la percepción del lector, que se verá inevitablemente sesgado por ese filtro. Del mismo modo, la voluntad del Yo por *nombrar* la realidad y su subjetividad es esencialmente performativa, es decir, el sujeto vivirá a través de su narración:

Movimiento crítico, mirada intelectual, pensamiento ejecutándose, objeto experimentándose, que tiene a un yo en el espejo de su propia forma, mirando los objetos y haciéndolos ser imagen que coincide en todo con su mirada. Es la capacidad de hacer vivencia de la contemplación de los objetos, de convertir esa misma mirada y el acto que la ejecuta en la principal dimensión de su forma, de manera que los contenidos no están ya en el estrecho campo de lo refutable, que es un tiempo del decurso histórico, sino que logran sobrepasarlo, hasta erigirse en valores del presente, que no se sobrepasa porque vive en la enunciación misma de su forma [Pozuelo, 2010: 35].

Asimismo, el proceso de redacción será importante ya que en él se producirá una simultaneidad entre la realidad narrada y la propia narración, que se materializará en una mirada transformadora. Así, mientras que en la autobiografía se observa una narración que mira al pasado, en los diarios la narración mirará al presente, lo que se vincula también a las reflexiones sobre la escritura [Hidalgo, 2015: 67]. La escritura que se señala a sí misma se explicita en *Rostros del reverso*, no solo mediante la consciencia del Yo, sino a través de los numerosos fragmentos metaliterarios, así como a los momentos en que se explicita la simultaneidad entre lo narrado y el texto:

lo que se documenta en el texto no es el pasado como crónica histórica, sino las formas de su reminiscencia en el presente. Lo que se «documenta» es una efímera declaración del yo existente en tanto enunciador de discurso y que no podrá ser rastreado más allá del momento de ese enunciado. Aquí su cercanía con la idea de desempeño discursivo o *performance* en tanto «hacer» al hablar. Y dos fuerzas surgen en este gesto: una expansiva, que sólo podrá ser interpretada en la amplitud de sus significados e importancia desde el pacto confidente del lector; una constrictiva, que concede a la palabra un valor terapéutico y que se irradia hacia el interior mismo de los temores y el dolor del sujeto que la enuncia [Núñez, 2011: 310-311].

Con todo esto, cabe destacar el hecho de que la simultaneidad implícita entre lo narrado y la narración en los diarios entronca con un Yo que puede pensar a través del acto de escritura. Así, encontramos a un sujeto que, en lugar de narrar un hilo de pensamientos vivido con anterioridad, se ve invitado por la escritura a divagar. A lo largo de *Rostros del reverso*, encontraremos a un Yo que reflexiona y mira la realidad a través de su autofiguración, por lo que no es de extrañar que el texto se vuelque sobre él y le devuelva el imaginario narrado. Al ser una escritura que se construye día a día, el Yo querrá contribuir a una unidad, a una linealidad temática, de manera más o menos consciente, lo que provocará que se vea sesgado por sus propios planteamientos anteriores, en lugar de dejar paso a la contradicción. Así, observamos en los diarios a un Yo «sujeto del enunciado y de la enunciación, que se escribe e inscribe día a día de forma fragmentaria, y donde pretende mostrar [...] la corriente de sus pensamientos, los actos que le parecen más importantes» [Hierro, 1999: 114]. En este sentido, la textualidad y el imaginario construido en los diarios hará que la voz interna que piensa se modifique para formar parte de tal ficción. En estos momentos, el pensar se volverá textual y, por ende,

la escritura se construirá como un acontecimiento en que el Yo dialogue con su autofiguración y, a su vez, con el lector. Se producirá un encuentro entre el sujeto que escribe y el lector que se topará con un texto que media entre ambos, con el fin de que el Yo y el Otro solo se encuentren a través de la ficción: «Por tanto, la relación que establezcamos con el otro será la del encuentro, la del instante de convergencia, en un devenir donde, mediante los cuerpos expuestos y multiplicados, se entrecruza nuestra vulnerabilidad, nuestra fragilidad, con la del otro» [Hidalgo, 2015: 63].

Como hemos comentado a lo largo de este estudio, el diario se articula como un marco para la autofiguración del Yo, que produce un Yo textual cuya correspondencia con el Yo real implica una lectura performativa del diario: «el proceso de subjetivación se complementa con la lectura del diario. Porque en el acto de leer el sujeto se enuncia a sí mismo» [Blanca, 2016: 169]. García Vega estará presente en el texto en la medida en que exista esa identificación, por lo que no puede aislarse a la obra de su momento de enunciación.

Por otra parte, la autofiguración también responde a un proceso de enmascaramiento que entronca con la noción del disfraz, que se vincula a la teatralidad de estos procedimientos: el Yo real necesitará ponerse tal disfraz para poder performar su identidad textual. Su disfraz estará compuesto de intimidad y veracidad, con el fin de interpretar su propio personaje. Así, en el momento en que se ponga aquella máscara, estará viéndose a sí mismo a través de su textualidad: «Nuestros trajes se subjetivizan, con toques fantasmales y, nos gobiernan» [García, 1977: 11]. Esta idea se va a entrelazar de manera reiterada en *Rostros del reverso* a través de la multiplicidad de rostros que adquiere el personaje, los cuales se corresponden con sus emociones: «me sorprende del nuevo rostro que van tomando mis sentimientos, mis frustraciones y, hasta mi dolor. Como si cambiaran de piel...» [García, 1977: 61]. Todos estos rostros o máscaras tratarán de engañar al lector, aunque jamás consigan constituirse como el rostro real de García Vega. Sin embargo, el pacto propuesto en *Rostros del reverso* necesita de un lector que asuma la realidad del rostro presentado.

Con todo esto, habrá constantes alusiones a la idea de que la sociedad, el Otro, también se disfrazan, sugiriendo así la idea de un mundo carnavalesco. Tras haberla subjetivado tanto, García Vega se encontrará desplazado, desconectado de la realidad que narra y tan solo unido a aquella que ha ficcionalizado, transformándola en parte de su propio cuerpo: «el cambio de piel con que se disfrazan nuestros sentimientos, toma relieve de un fabuloso cambio de máscaras, y conjuga así la fugacidad de formas de la vida, con lo hierático de un relato inmemorial» [García, 1977: 61-62]. Inevitablemente, el sujeto se encontrará en ese mundo al revés que tratará de desentrañar mediante la escritura, donde las líneas entre lo aparente y lo real se vuelven cada vez más difusas.

4. CONCLUSIÓN

Mientras que, tradicionalmente, se lee la escritura íntima como un intento de acercarse a la personalidad de un determinado autor, la realidad es que, en *Rostros del reverso*, el

lector tan solo se topará con su máscara. Según la RAE, la segunda acepción del término «desenmascarar» es la de «Dar a conocer tal como es moralmente alguien, descubriendo los propósitos, sentimientos, etc., que procura ocultar» [RAE, 2020]. En este sentido, si pensamos en que este descubrimiento implica el desvelamiento de una mentira, puede entenderse que el enmascaramiento del Yo es un engaño. García Vega escribirá en *Rostros del reverso* lo siguiente: «Temo al equívoco de querer ser sincero» [García, 1977: 41]. Desde el texto mismo se sugiere que no puede ser leído en términos de sinceridad, aunque no se diga de manera explícita. De esta forma, ese «equívoco» se corresponde con el desprendimiento de la máscara, es decir, del canal desde el cual el Yo se permite dialogar con el Otro. Aunque el lector sea consciente de esta mentira, se acercará a ella del mismo modo en que el Yo se refugia en su máscara. Por ello, aunque se trate de desmitificar al autor a través de una intromisión en su intimidad, solo accederemos al trasvase de un mito a otro. Así, mediante la asimilación que la subjetividad del lector establecerá con los «secretos» que le confía el escritor, se producirá una automitificación a través de un paralelismo entre ambas individualidades.

Para afrontar el dolor, leeremos a aquel que nos miente, del mismo modo que nos negaremos ciertas verdades, o contaremos una mentira piadosa con el objetivo de proteger al otro. Todos los sujetos que participan del fenómeno del diario se pondrán de acuerdo para evitar la mediocridad en el sufrimiento, en busca de un dolor *ejemplar*, que no desestabilice el *status quo*. Susan Sontag aludía a esa ejemplaridad como un símbolo cristológico que nos redime de nuestro dolor [Sontag, 1966: 62-63]. Por otra parte, el autor no podrá librarse de su subjetividad incluso a la hora de analizarse a sí mismo, puesto que se encuentra profundamente sesgado por su cosmovisión, por lo que se mentira a sí mismo: «Y me veo tal como no —soy siempre, con mi rostro geoméricamente cortado con esa grotesca esperanza que es la máscara del dolor» [García, 1977: 36]. Sin embargo, el lector no sabrá cuándo lo hace, por lo que asumirá un pacto de verdad e intimidad. Aunque esto parezca la antítesis del famoso pacto de ficción, no es más que su reverso. Con todo esto, cabe destacar que Manuel Alberca decía que el

diarista no necesita la imaginación para nada, es el reino de lo factual. Según la tesis de Lejeune el diarista no puede inventar, pues está pegado al momento y lo registra sin posibilidad de reconstruirlo. Inventar lo ocurrido en un solo día tal vez posible, pero esa mentira condicionaría el resto del diario metiéndolo en una dinámica de invención sin fin, que acabaría en un delirio absoluto [Alberca, 2014: 162].

Sin embargo, aunque el autor no llegue a inventar todo aquello que cuenta, introducirá, al menos, ciertas modificaciones en la narración de los hechos, pequeñas mentiras vinculadas a sus propias obsesiones. García Vega portará una verdad escondida a la que el lector nunca podrá acceder, pues se topará con la ficción que la recubre: «la palabra empieza a tropezar hirientemente con el rostro de nuestra irrealidad» [García, 1977: 36].

Hemos hablado tímidamente de ficción a lo largo de este trabajo, pero no puede olvidarse que esta noción se ha construido a través de los discursos procedentes de los

grandes géneros literarios (la poesía, la narrativa y el teatro), por lo que trasladar estas ideas a un género cuyo germen y parámetros son completamente distintos, quizá no sea lo más acertado. Por ello, hemos considerado más importante hablar de los procesos de subjetivación, intimidad, performatividad y veracidad/mentira, así como de la especificidad de García Vega y su contexto. Quizá deban plantearse otros parámetros para el análisis de los diarios, en tanto que esta tipología textual, justo con el resto de las escrituras del *yo*, revierte los esquemas de representación y referencialidad. En este sentido, creemos que los parámetros de intimidad y mentira son un punto de partida. Pero el desarrollo de un método nos serviría para otro estudio.

5. BIBLIOGRAFÍA

- ALBERCA, M. (2014): «De la autoficción a la antificción. Una reflexión sobre la autobiografía española actual», *El yo fabulado: nuevas aproximaciones críticas a la autoficción* (Ed. Ana Casas), Editorial Iberoamericana/Vervuert, pp. 149-168.
- BLANCA, R. M. (2016): «La escritura como acontecimiento de sí», *Dossiê: Arte e Educação: Abordagens e Perspectivas*, Vol. 11, N.º 29, pp. 168-180.
- CERVANTES VIRTUAL (2018): *Orígenes*, «La Cuba secreta», YouTube, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
- DE MAN, P. (1991): «La autobiografía como desfiguración» (Trad. de Ángel G. Loureiro), *Suplemento Anthropos*, N.º 29, Barcelona, Ed. Anthropos, pp. 113-118.
- GARCÍA VEGA, L. (1977): *Rostros del reverso*, Monte Ávila Editores, Caracas (Venezuela).
- GARZÓN, R. (2017): «Diarios, escribir la intimidad», *Calibán: Revista Latinoamericana de Psicoanálisis*, Vol. 15, N.º 1, pp. 90-97.
- GÓMEZ-DE-TEJADA, J. (2017): «Comerse las uñas del yo: la escritura diarística y autobiográfica de Lorenzo García Vega», *Atenea*, N.º 516, pp. 203-219.
- HIDALGO RODRÍGUEZ, A. (2015): «El lenguaje del espacio: Chantal Maillard y el giro performativo», *Revista Letral*, N.º 15, pp. 62-75.
- HIERRO, M. (1999): «La comunicación callada de la literatura: reflexión teórica sobre el diario íntimo», *Mediatika: Cuadernos de medios de comunicación*, N.º 7, pp. 103-127.
- LAGARDA LÓPEZ, C. & BURROLA ENCINAS, R. M. (2016): «Estrategias de autorrepresentación en *Diarios* de Alejandra Pizarnik», *Connotas. Revista de crítica y teoría literarias*, N.º 16, pp. 157-173.
- LEJEUNE, P. (1991): «El pacto autobiográfico» (Trad. de Ángel G. Loureiro), *Suplemento Anthropos*, N.º 9, Barcelona, Ed. Anthropos, pp. 47-61.
- LEZAMA LIMA, J. (1953): «Analecta del reloj», *Obras completas*, Tomo II, México, Aguilar, pp. 44-64.
- LUQUE AMO, A. (2016): «El diario personal en la literatura: teoría del diario literario», *Castilla. Estudios de Literatura*, Vol. 7, pp. 273-306.
- ____ (2018): «El Yo del diario literario: apuntes para una fundamentación teórica», *Impossibilia. Revista Internacional de Estudios Literarios*, N.º 16, pp. 93-114.
- ____ (2020): «El establecimiento del diario personal en el sistema literario: el diario literario en Francia y España», *Revista de Literatura*, N.º 164, Vol. LXXXII, pp. 347-373.
- MAYORGA UGARTE, A. (2008): «La poesía es un caracol nocturno en un rectángulo de agua», *Atar a la rata*, N.º 1 (Versión electrónica de la revista impresa), Cochabamba, Bolivia [Consulta: 15/06/21].
- NÚÑEZ FERNÁNDEZ, M. (2011): «Ejercicios de perspectiva del yo y discurso autoficcional en la literatura uruguaya a partir de Mario Levrero», *Revista de la Biblioteca Nacional. Escrituras del yo*, Época 3, Año 3, N.º 4-5, pp. 301-314.
- PICARD, H. R. (1981): «El diario como género entre lo íntimo y lo público», *Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, N.º IV, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, pp. 115-122.

PINTADO BURGOS, M. (2011): «Lorenzo García Vega: Poetizar la vida, humanizar la literatura», *Revista Laboratorio*, N.º 5, pp. 1-8.

PIÑERA, V. (1943): *La isla en peso*, Barcelona, Tusquets Editores.

POZUELO YVANCOS, J. M. (2010): *Figuraciones del yo en la narrativa: Javier Marías y E. Vila-Matas*, Colección Ensayos Literarios, N.º 6, Valladolid, Cátedra Miguel Delibes.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (2020): *Diccionario de la lengua española*, 23.ª ed., [versión 23.4 en línea]. [Consulta: 08/07/21].

SONTAG, S. (1966): «El artista como sufridor ejemplar», *Contra la interpretación y otros ensayos*, Barcelona, Ed. Debolsillo, pp. 59-70.

TORNERO, A. (2015): «Roland Barthes por Roland Barthes: entre la autobiografía y la autoficción», *Anuario de Letras Modernas*, Vol. 20, Universidad Nacional Autónoma de México, p. 203-216.