



Playa Verde. José Pedro Díaz y el mar, un símbolo de su narrativa.

“Hostinato rigore”¹

El camino hacia la creación en José Pedro Díaz

Alfredo Alzugarat

*Departamento de Investigaciones
Biblioteca Nacional*



Elaborado entre los años 1942 y 1956, el Diario de José Pedro Díaz comprende nueve cuadernos manuscritos. El primero de ellos, que abarca de 1942 a 1944, es, sin embargo, solo un conjunto de registros dispersos donde pensamientos sobre variados temas de su interés (“De la poesía”, “Del profesorado”, “De estética”, “La juventud”, “Del artista”, “Lo social”, etc.) se alternan con numerosos comentarios literarios (“Marginalia a Rodó”, “Sobre Rubén Darío”, “Leyendo a Vaz Ferreira”, “A propósito de Wölfflin”, etc.). Se trata de un álbum para su propio recuerdo, indicaciones o reflexiones que consideró necesario conservar. No hay secuencialidad ni marcas del paso del tiempo, salvo los años establecidos en la portada, y el yo narrador —semejándose al modelo de diario propuesto por Miguel de Unamuno— se limita a dejar constancia de una tarea puramente especulativa (“siento”, “pienso”, “recuerdo”, “noto”, son los verbos más usados) o a marcar su desempeño en la labor escritural (“Me puse a repasar y corregir las páginas de algunas escenas de la novela grande”, afirma en una oportunidad).

El segundo cuaderno comienza con las mismas características hasta que se detalla el primero de los encuentros con Jules Supervielle. Estamos ya en el año 1945. Recién a partir de allí el texto se ajusta al estatuto de un diario propiamente dicho, el diario de formación de un escritor que comprendería la mayor parte de este segundo cuaderno y los siguientes hasta el comienzo del sexto, orientándose de acuerdo al paradigma acuñado por André Gide.²

1. Ostinato u hostinato. El adagio ha circulado en cualquiera de las dos versiones. En los cuadernos de José Pedro Díaz figura de la forma con que encabezamos este artículo y de ese modo hemos preferido respetarlo.

2. “El ahondamiento de sí propio es ya obra de arte, es literatura”, dice José Pedro Díaz en *La búsqueda del orden y el impulso a la aventura en la narrativa de André Gide* (1958, 11). En el Diario de Díaz

Lo que sigue, entre los años 1950 y 1952, es fundamentalmente el diario pormenorizado de su viaje por Europa, junto a su esposa, la poeta Amanda Berenguer. Las anotaciones sobre su tarea creacional disminuyen considerablemente y lo que se impone es el relato del asombro cotidiano ante lo que va descubriendo, o la constante comparación entre lo que conocía por su conciencia intelectual y lo que ahora ve en la realidad.

Hay un último cuaderno, el noveno, que abarca los años 1952 a 1956. Ya de nuevo en Uruguay, los registros presentan aquí grandes hiatos temporales. Es un diario selecto, el de alguien que ha tomado distancia con respecto a esa labor y entiende que ya no debe anotar todo sino solo lo que considera más trascendental. Es este último cuaderno el que presenta algunas similitudes con el Diario de Amanda Berenguer que, en solo dos cuadernos de 260 folios en total, exterioriza sus vivencias entre 1944 y 1957.

“*Hostinato rigore*. Único camino por el que, aún, puede sobrevivir en mi temperamento, la creación”, dice José Pedro Díaz en el primer cuaderno de su Diario, en 1942, a sus 22 años de vida. El viejo adagio, que alguna vez supo ser también de Leonardo da Vinci, se convertirá pronto en un lema para su actividad cotidiana. Tendrá la fuerza de una máxima que se volverá ineludible a la hora de dominar sus inquietudes y de exigirse a sí mismo, de obligarse a la contracción al trabajo y a la necesaria lucidez. Escrito en su cuaderno en grandes caracteres, como si se tratara de un título, se le presenta con el valor de una tabla de salvación, como el “único camino” posible para llegar a buen puerto con su escritura.³

El Diario comenzará, sin embargo, como ya se ha dicho, en el segundo cuaderno, hacia enero-febrero de 1945, cuando sume a su vida otro adagio latino. Será en un encuentro con Supervielle. Anota Díaz: “Le pregunté cómo trabajaba. Me contestó: ‘Soy muy partidario del adagio *Nulla dies sine linea*.⁴ De ese modo la obra se va haciendo... Cuando no me siento bien para ello corrijo, retoco”. Es probable que nuestro autor nunca haya olvidado este consejo. Aun en anotaciones muy posteriores de sus cuadernos dejará asentado lo difícil que a veces le resulta cumplir con la consigna que le transmitiera el poeta franco-uruguayo. De hecho es a partir de aquí que comienzan a haber registros diarios (valga la redundancia) y donde, entre otras cosas, provee de información sobre lo que escribe cada día en materia de creación.

Es la conjunción del significado de ambos proverbios la que proporciona buena parte del tono de sus notas, que tienen por destinatario su propia conciencia y semejan atisbos de una lucha interior. Lo más notable es esa tensión que vive por cumplir consigo mismo, con su tesonera decisión de construirse escritor.

también se da cuenta de la lectura de *Extractos de un diario*, de Charles du Bos, que publicara en 1947 Emecé con prólogo de Eduardo Mallea.

3. La sola impresión de este adagio comprende también a la Hoja Inaugural de La Galatea (sin fecha).
4. Proverbio atribuido a Plinio el Viejo.



José Pedro y Amanda: el yo, el otro, el espejo.



Junto a José Bergamín en la calle Mangaripé. De derecha a izquierda: Ángel Rama e Ida Vitale, Bergamín, Amanda Berenguer, Manuel Flores Mora, Zulema Silva Vila y Domingo Bordoli.



El maestro, don Pepe.



Ida Vitale y Ángel Rama.

Carlos Maggi y María Inés Silva Vila.



Coherente con ello es su mención, por dos veces, de una frase tomada de André Gide: “Cada uno de mis progresos ha consistido en la renuncia a una facilidad”.

Para entonces el Diario se ha convertido en una herramienta imprescindible para la forja de su vida. Deberá tenerlo en cuenta en todo momento, sabedor de que debe asentar en él la mayor parte de cuanto vive: los entresijos de su tarea creacional y de su actividad como conferencista y como editor, sus encuentros con otros a los que considera entregados a las mismas tareas, su conciencia generacional, sus reflexiones de lector, anécdotas o historias que pueden servirle de argumento para futuras obras, su desesperación por el tiempo que no puede consagrar a la escritura, sus emociones ante un paisaje o un amanecer, calcos de conversaciones, sueños y fantasías, hasta algunas trivialidades que lo afectan momentáneamente, en fin, todo cuanto cree relevante para medirse a sí mismo o digno de recordarse en el futuro. En otras palabras, todo lo que lo lleva a amar la vida. “Todo lo que en mí me puede hacer amar la vida es un más íntimo adiestramiento en mi propio ser”, afirma en el Cuaderno 4.

Si la finalidad es la autoconstrucción, el diario es un instrumento elaborado en pro de ese objetivo con plena conciencia. Lo que allí anota son marcas de su evolución como persona y como escritor. Esa es su intención, manifiesta ya en el Cuaderno 2: “Pienso en este diario de un modo peculiar. Pienso que escribirlo es un modo de crearme; de evitar parte de la disipación de la vida y de concentrar fuerzas en mí mismo”. También establece allí lo que cree constatar: “El diario me otorga cierta lúcida (parcial) conciencia de mi tradición en mí, personal. Me siento más claramente derivar y cambiar y evolucionar, y eso hace, justamente, que me sienta más yo, incluso que me comprenda mejor a mí mismo”. No es ajena a esta concepción de su diario una cita del Cuaderno 3, tomada de otro de sus autores preferidos en ese entonces:

Una página maravillosa de M. du Gard, Tomo X, p. 219.⁵ Antonio en el hospital siente que si tuviera un diario desde la juventud sería su vida una cosa más plena, “volumen, peso, contorno, consistencia histórica”. ¿No escribí yo eso en otro lado —el cuaderno anterior— para explicarme la necesidad de llevar este diario? Emplea la palabra *salvar*.⁶ Eso es también lo que siento. ¿Quiero salvar en estos cuadernos una forma posible de mi vida?

No le es fácil, sin embargo, escribirlo. El yo del Diario trata de no ser complaciente con su protagonista, pero la selección de los hechos que narra, el doblamiento de su persona en definitiva, implican un riesgo de autoficción que no ignora. “El diario podría terminar por mostrarme como una novela muestra a un personaje; y bien: soy consciente de ello y ello vale para mí”, afirma ya en el Cuaderno 2. Ese riesgo radica en el límite de la sinceridad consigo mismo. Es este un punto de conflicto. Si bien la lectura de Gide —concretamente del “Journal

5. Probablemente refiera a la saga *Los Thibault*, de Roger Martin du Gard.

6. Subrayado en el original.

d'Edouard" en *Les faux monnayeurs* (1926)– le enseña que hay necesidad de registrarlo todo, incluso sentimientos y situaciones que pueden parecer “minucias” pero que en el mañana podrían ser útiles como materiales novelables, hay en él una resistencia a hacerlo.

Me es casi imposible confiarme totalmente al papel. Además, si lo intentara, mentiría y me socavaría. Mentiría porque la misma frialdad con que puedo observarme hace que carezca de correctos puntos de referencia para valorar todo eso, de modo que involuntariamente exageraría. Sería, en el diario, mejor y peor de como soy. Y, además, fantasearía, inevitablemente,

concluye en otra oportunidad (Cuaderno 5). Para Díaz el Diario no puede ser, pues, enteramente confesional, hay una zona íntima de su ser que no puede aparecer.

El punto puede ser interpretado de diversos modos. Hasta puede significar una excusa para negarse a una más profunda introspección. Sin embargo, es aquí donde la construcción del Diario de Díaz y la creación de literatura se dan la mano. No debe ser más sincero porque eso anularía otras formas de creación.

Si todo eso se descargara en el diario, no podría narrar, me parece. Me habituaría a satisfacer mi necesidad de manifestarme en la escritura que hago en este cuaderno, y no me sería necesario escribir. Así supongo, por lo menos. No me interesa violentarme en una profunda necesidad. El hábito de no llegar a confesarme profundamente puede hacerme escribir para confesarme mediante símbolos –acaso– en la otra escritura. [Cuaderno 5]

He aquí pues otro límite del Diario, que señala a la vez otra función del mismo: su contribución, por la negativa, a la “otra escritura”, la de la creación. En la concepción de Díaz es aceptable que el diario, como aconseja Gide, pueda constituir un almacén de material ficcionable, pero le está vedado internarse en zonas interiores propicias a otro tipo de escritura. El escritor que se vacía en su diario no será capaz de escribir otra cosa, no sabrá “confesarse” de otra manera, parece decirnos.

Por cierto, esto último no excluye la posibilidad de otros “usos literarios” del diario. En la lectura de Gide, Díaz advierte que éste traslada fragmentos de su diario personal para atribuírselos a personajes de sus novelas. Tal es lo que sucede con el Journal de Elouard. Será también lo que el propio Díaz intentará en su texto “El presente perdido”, abandonado años después.⁷ Es posible que su intención de publicar algunas páginas del Diario, presente desde el comienzo del mismo, o de refundir otro texto anterior, “Teoría y formas del recuerdo”, le indujera a esa suerte de experimento proustiano. Las entradas elegidas para su publicación e incorporación a otro texto son entonces retocadas, pierden su carácter aleatorio, de “apunte”, y asumen el estatus de una “estratagema retórica”.⁸

7. “El presente perdido” (28 folios), inédito. Archivo José Pedro Díaz. Biblioteca Nacional.

8. Piccard, H. R., “El diario como género entre lo íntimo y lo público” en www.cervantesvirtual.com

Las múltiples utilidades que el Diario le depara (como registro o ayuda memoria, almacén de pensamientos y argumentos, fragmentos seleccionados en pro de una comunicación diferente, etc.) llevan a que Díaz manifieste una relativa conformidad con su propio diario, establecida ya en su Cuaderno 2, que es forzoso aceptársela: “No siento hallar en este diario, ciertamente, lo que creo de mí, pero advierto o creo advertir una dirección ya indicada, vale decir, ocasionales intersecciones con la línea de mi ambición”.

El Diario de José Pedro Díaz asienta marcas del proceso de creación del ya citado texto “El presente perdido”; de la redacción de varias conferencias que Díaz dictara en distintos ámbitos por esos años (sobre Cervantes, Goethe, Antonio Machado, Herrera y Reissig); de los ensayos críticos que publicara por esas fechas, “Poesía y magia” y “Anotaciones sobre *Hamlet*”; del artículo “Indagatoria de una literatura”, considerado uno de los manifiestos de “la generación crítica”; de uno de sus trabajos más representativos, *Gustavo Adolfo Bécquer. Vida y obra*, cuya labor de investigación iniciara junto a su amigo Ángel Rama; de la novela *El habitante* y de otros textos menores y/o perdidos.

En casi todos los casos, salvo quizá en el de su novela *El habitante*, la escritura es lenta y exige en ocasiones la opinión de su esposa o del grupo de amigos que con él se reúne cotidianamente. El propio Díaz era muy consciente de ello:

La constatación de siempre: escribir es mucho más difícil. Con qué facilidad se deja uno arrastrar a suponer que ya puede escribir con soltura algo, porque escribió otra cosa bien. En cada página que se escribe se empieza de nuevo. Cada frase que se añade exige, otra vez, de toda nuestra tensión espiritual y de nuestra lucidez. Apenas está pronto a alzarse en nosotros un cierto orgullo (en algunos casos justificado), el camino de la narración queda entorpecido, y no queda más camino, otra vez, que la estricta humildad. En literatura haber hecho no es hacer. [Cuaderno 3]

“El presente perdido”, un texto ambiguo, de difícil interpretación, incluye en su parte final varias entradas del propio Diario, a inspiración, como ya se ha dicho, de la estética de Gide. Hay en este trabajo un esbozo de “teoría del recuerdo del recuerdo”, y entre las entradas citadas hay una referida a los relatos de su tío abuelo Doménico (que morirá unos meses antes de que Díaz inicie su viaje a Europa) donde se bosquejan temas e ideas que luego pasarán a formar parte de la más conocida de sus novelas, *Los fuegos de San Telmo*, y que, por extensión, alcanzan a su último libro, *La claraboya y los relojes*.⁹ Refiere ya allí Díaz al esfuerzo de recordar (y reproducir) las sensaciones de un período de su infancia en que estuvo enfermo y se entretenía con los recuerdos de su tío abuelo, verdaderos o legendarios, sobre Marina di Camerotta, entonces una remota aldea de pescadores del sur de Italia. Recordar los recuerdos de su tío abuelo, recuperar aquel pasado familiar, será una

9. “Briznas de recuerdos de recuerdos”, dice en su artículo “¿De dónde los sacó? Escribir es confesar-se”, publicado en *Marcha* en febrero de 1965 y referido al mismo tema.

obsesión de lenta maduración, que florecerá finalmente en su célebre novela. El temor a la decepción que le puede producir la distancia entre la visión del paisaje real de la aldea de pescadores y la imagen que guarda impresa en su mente también aparece ya en “El presente perdido”.

En este texto, que lo acompaña en la mayor parte del desarrollo de su Diario, hay también puntos de contacto con la existencia de un “narrador ausente”, que en su naturaleza proteica está y no está, y que probablemente derive en la novela escrita en 1948, *El habitante*, que sitúa como narrador a un fantasma. Después de atravesar numerosos títulos provisorios: “El fantasma”, “El médano”, “El cuidador”, “Como si fuera nadie”, el relato será publicado en *La Galatea* en 1949.

El proceso de esta *nouvelle*, como la entiende su autor, abarca un período muy breve, de gran concentración, y su realización sorprende al propio Díaz. Ante todo, le significa un triunfo ante una de las mayores adversidades de que era consciente: “En mí, el problema acaso más importante sea el aprendizaje del mantenimiento de un estado de alma capaz de prolongarse lo suficiente para abarcar toda una obra”, le había expresado por entonces a Mario Arregui.

El 14 de abril de 1947 el matrimonio Díaz-Berenguer se instala en su casa de la calle Mangaripé 1619. Su aspiración no es solo la de tener un “hogar propio” sino fundamentalmente la de consagrar “un estilo de vida”, un ámbito donde la dedicación a la literatura pueda ser total, donde sea posible “vivir en literatura”. Enseguida la casa comenzará a ser frecuentada, con mucha asiduidad, por un grupo de amigos a los que Díaz, las más de las veces, denominará simplemente como “los muchachos”: Ángel Rama e Ida Vitale, Mario Arregui y Gladys Castelvechchi, Carlos Maggi y María Inés Silva Vila (“Pocha”), Carlos Flores Mora (“Maneco”) y Zulema Silva Vila (“Chacha”).

En las reuniones que manteníamos en casa los enfrentamientos eran tremendos [recordará Díaz décadas después]. Se discutía hasta la impiedad a propósito de lo que cada uno escribía, lo que siempre era llevado a la reunión para que los demás lo despedazaran. Quizá esa feroz autocrítica nos podó mucha obra, aunque la cordialidad y el afecto nunca se borran. En eso estábamos hasta que veíamos amanecer.¹⁰

Con la aparición de la revista *Escritura* ese mismo año, este comportamiento, esta “actitud ante la literatura”, es proyectada como característica de la nueva generación (o de la “generación que apunta”, como la llama Díaz):

Escribir sobre la nueva literatura uruguayana significa referirme a un grupo más o menos indefinido de jóvenes escritores con quienes comparto las penas y las furias de un largo

10. “Con José Pedro Díaz. Memoria de los años dorados” (Rocca, 1994). Muy similar es el testimonio de María Inés Silva Vila, “Los días de los Díaz”, de su libro *Cuarenta y cinco por uno*. Se conservan en el Archivo José Pedro Díaz, en la Biblioteca Nacional, varios cuentos de Mario Arregui que datan de aquella época. En uno de ellos dice: “Ejemplar único, manuscrito especialmente pa’ que lo rajen los amigos”.



Vézelay, 1951. En el salón de Romain Rolland.

debate que ha justificado nuestros últimos años [señala Maggi en su artículo “Nueva literatura uruguaya”]. La crítica amistosa, la valoración de una obra hecha por los compañeros del autor, es casi siempre acerba, tajante. No creo que aun dentro de un mismo grupo se haya desprendido tan totalmente el aprecio personal, el reconocimiento de las facultades y del valor de cada uno, del valor o la perfección de su obra. Se enjuicia cada creación como un producto, separada de su creador.¹¹

“El ejercicio de las letras es concebido en un plano de estricta seriedad”, agregará a su vez Díaz en el siguiente número de la revista, en lo que la crítica ha entendido como un segundo “manifiesto”.¹² A pesar del carácter provisorio¹³ de ambos “manifiestos”, rasgos allí señalados, como el rigor crítico, la búsqueda de erudición y el cosmopolitismo, se convertirán en distintivos de esa nueva generación a la que estaban convencidos de pertenecer.

El Diario registra y comenta cada una de las instancias de esa paulatina asunción de una identidad colectiva:

11. *Escritura*, nº 1. “Manifiesto generacional”, “documento pionero”, son los términos que utiliza Óscar Brando en *La generación del 45* al referirse a este artículo de Maggi. De “primera discusión intrageneracional”, lo califica Pablo Rocca (1992: 69).

12. “Indagación de una literatura”, en *Escritura* nº 2. Es notable el vínculo entre este artículo y lo anotado en el Diario el 19 de octubre de 1947 (véase Anexo).

13. Díaz se desdecirá parcialmente de lo afirmado en su artículo a instancias de Ángel Rama, según consta en el Diario. En la larga polémica generada por ambos “manifiestos”, que se extendió entre 1947 y 1948, también Maggi, y finalmente Rama, variarán de opinión.

Creo que el sentirse grupo —con discusiones internas en lo estético— hace bien y da fuerzas. Crea una actitud de rivalidad que me parece conveniente. Ahora nosotros estamos trabajando mientras sentimos algo así. No creo que sea bueno eliminar ese sentimiento,

señala en el Cuaderno 5. Para aprobarlas o desestimarlas, Díaz tomará nota de cada una de las observaciones que se hace de sus trabajos. Como también sucedía con los demás, su labor literaria reclamaba ese filtro colectivo, ese intercambio que ponía su creación en comunión con la de otros. Lo experimenta como una dependencia fraterna que lo enriquece y estimula.

Pronto alternará con todos ellos, aunque con una presencia más magisterial, José Bergamín. Las muestras de admiración y de afecto de Díaz hacia el intelectual español son numerosas en el Diario. Díaz reconoce su saber y su calidad de pensador, no sin dejar de observarlo al detalle, atendiendo incluso su gestualidad.¹⁴ La visión que se desprende es similar a la del poema “El río”, escrito en las mismas fechas por Amanda Berenguer: una sección del mismo (Viaje) institucionaliza a los “muchachos”; otra sección (Rápidos) va dedicada por entero a Bergamín, jerarquizándolo de ese modo. En el intercambio con éste, Díaz profundizará en algunos temas que también tienen que ver con el proyecto de su generación: la búsqueda de una tradición literaria, la revisión del pasado, la presencia del referente tutelar europeo (Francia y España), el papel de los “ismos”, la conexión entre lo universal y la actualidad, etc. Anotará en su Diario hacia mediados de 1948:

Si nosotros somos alguna vez tema de estudio, uno de los misterios de nuestra generación será la misteriosa y decisiva influencia de Bergamín. Nuestra obra no se parece a la suya, tampoco nuestras ideas, tampoco nuestros métodos; y, sin embargo, nos descubrió un mundo. Nunca magisterio tan espontáneo, nunca enseñanza que se haya orientado más hacia nuestro propio hallazgo o determinación.¹⁵

Siempre es una suma de factores los que entran en juego. Una inclinación surgida en plena adolescencia, un estilo de vida elegido, “los muchachos” y Bergamín, todo coadyuva a la forja del escritor. La escritura del Diario, más que una constancia de su quehacer, sin duda fue otro de los factores clave que contribuyeron a la solidez de esa vocación y a su conciencia de tal. “Entiendo, para mí, que el escritor

14. La relación era experimentada del mismo modo por Bergamín, según sus propias palabras: “Tengo un grupo de muchachos y muchachas que me siguen y acompañan con verdadero interés y cariño. Solemos reunirnos por las tardes a tomar el té en estos deliciosos rincones, muy siglo XIX europeo. O a cenar después de las clases”. (Citado en Grillo, 1995: 19). Véase también “La palabra viva de Bergamín”, de Amanda Berenguer, en *Marcha* n° 447, 23 de setiembre de 1948.

15. También Ángel Rama avalaba esa veneración hacia Bergamín: “Para un grupo amplio de jóvenes escritores resultó el ansiado maestro que solo se había encontrado hasta ese momento en la presencia viva de Francisco Espínola, y sobre ellos tuvo una honda huella transformadora, en distintos grados, en distintos intereses”. “Testimonio, confesión y enjuiciamiento de 20 años de historia literaria y de nueva literatura uruguaya”, en *Marcha*, 3 de julio de 1959.

debe volcarse totalmente a lo suyo, *totalmente*. Me siento satisfecho por haber ido renunciando a todas las posibilidades que me podrían apartar de esto. Y acaso nunca haya bastante fidelidad para con la escritura.” (Cuaderno 4)

Junto al cerro Batoví, en Tacuarembó.

