

NOTAS SOBRE DIARIOS DE ESCRITORES

NOTES ON WRITERS' DIARIES

Alberto Giordano

Universidad Nacional de Rosario
Rosário – Argentina

Abstract

This essay aims to situate the practice of personal diary writing within the context of the writings of the self and of intimacy, stressing its character as an ethical exercise in which subjectivity submits to the transforming experience of its own unknown. From this contextualization, differences between diary writing and the writing of other autobiographical genres are identified, according to the manner each form records and presents the discontinuous and impersonal process of living. In a second stage, the essay focuses on the concept of *writer's diary* in order to consider its thematic, rhetoric, existential, and ethical particularities from the convergence of three registers: literature, life, and literary life. Writers' diaries explore the (im) possibility of an encounter between annotation and life, and reflectively demonstrate knowledge about the ties between writing and experience, through digressions on the meaning and the functions of writing a diary when one also writes literature.

Keywords: Diary of writer, literature and life, literature and intimacy, writings of the self.

Resumen

Este trabajo sitúa la práctica del diario personal en el contexto de las escrituras de lo íntimo, acentuando su carácter de ejercicio ético en el que la subjetividad se somete a la experiencia transformadora de lo desconocido de sí misma. A partir de esta localización, se identifican las diferencias entre la escritura del diario y la de otros géneros autobiográficos, según el modo en el que cada una registra y presenta el proceso discontinuo e impersonal de la vida. En un segundo momento, el trabajo se centra en el concepto de *diario de escritor*, para considerar sus particularidades temáticas, retóricas, existenciales y éticas, a partir de la convergencia de tres registros:

Resumo

Este trabalho situa a prática do diário pessoal no contexto das escrituras do íntimo, acentuando seu caráter de exercício ético no qual a subjetividade se submete à experiência transformadora do desconhecido de si mesma. A partir dessa localização, identificam-se as diferenças entre a escritura do diário e a de outros gêneros autobiográficos, de acordo com o modo como cada uma registra e apresenta o processo descontínuo e impessoal da vida. Em um segundo momento, o trabalho se concentra no conceito de *diário de escritor* para considerar suas particularidades temáticas, retóricas, existenciais e éticas a partir da convergência de três registros:

literatura, vida y vida literaria. Los diarios de escritor exploran las condiciones de (im)posibilidad del encuentro entre notación y vida y exponen reflexivamente un saber de los vínculos entre escritura y experiencia, a través de digresiones sobre el sentido y las funciones de llevar un diario cuando también se escribe literatura.

Palabras claves: Diario de escritor, Literatura y vida, Literatura e intimidad, Escrituras del yo.

literatura, vida, e vida literária. Os diários de escritor exploram as condições de (im)possibilidade do encontro entre anotação e vida, e expõem reflexivamente um saber a respeito dos vínculos entre escritura e experiência, através de digressões sobre o sentido e as funções de escrever um diário quando também se escreve literatura.

Palavras-chave: Diário de escritor, Literatura e vida, Literatura e intimidade, Escrituras do eu.

Mucho antes de que me interesasen como objetos de estudio e investigación, como temas para la composición de ensayos críticos, las escrituras de vidas reales (los géneros autobiográficos) me atrajeron como lector, intensamente. Me aficioné a la lectura de diarios, correspondencias, memorias y autobiografías, como otros a la novela policial o a la ciencia ficción, con entusiasmo siempre renovado. Tanto es así que hasta mis elecciones profesionales más significativas respondieron al influjo de estas pasiones lectoras. El interés por el ensayo, como tema y “método” de trabajo, estuvo ligado, desde un comienzo, a la idea de que, en el campo de las humanidades, el saber procede según su forma, pero también al costado autobiográfico del género: el ensayo como testimonio y rememoración de lo que ocurrió mientras leíamos, como tentativa de revivir, con los recursos de la teoría y la argumentación, los afectos implicados en los encuentros con la literatura. Que después de un tiempo de ejercicio profesional, me terminara convirtiendo en “especialista” en las escrituras del yo, fue menos el resultado de una decisión estratégica, que la consecuencia inevitable del interés por responder, mientras escribo, a lo que vigoriza mis módicas posibilidades de pensar y sentir. (Las comillas irónicas de las que pende “especialista”, permiten que me identifique con una profesión de fe que deslizó Fernando Savater (2003, p. 57) en su autobiografía: “Nunca me especialicé, o mejor dicho, nunca dejé de permanecer especializado en mí, en lo que me emocionaba, divertía o estimulaba”).

Mi interés en las escrituras del yo, como crítico que recuerda e interroga las lecturas que lo conmovieron, no es ajeno al valor documental del que suelen cargarse los textos autobiográficos, pero reposa sobre todo en la dimensión performativa del acto de escribir la propia vida, en las transformaciones que sufren los procesos vitales por la intervención de las escrituras de sí mismo. De un diario o unas memorias, me atraen sus posibilidades de registrar y narrar vivencias personales, proyectando sobre la esfera de lo público la luz

sutil que brota de lo privado, pero lo que en verdad me conmueve y me arroja a las venturas de la imaginación conjetural, son los modos en que una notación circunstancial o el recuerdo de una escena pueden manifestar las experiencias íntimas que los recorren casi imperceptiblemente. Parafraseando una sentencia del filósofo español José Luis Pardo, se podría afirmar que las inclinaciones íntimas del autobiógrafo, secretas e intransferibles, son lo que ni la notación ni el relato de las vivencias personales pueden capturar directamente porque son la fuerza impersonal que mueve a un sujeto a escribirse.¹ De la presencia misteriosa de lo íntimo dependería entonces el efecto de autenticidad de una escritura autobiográfica (más allá de su verdad documental), la certidumbre que gana al lector de que la vida es *eso* que las palabras no pueden pero querrían decir.

Escribir la propia vida puede ser también una forma de vivirla. Para abrirse a lo desconocido y perderse en lo indeterminado, o para preservarse idéntico a través de la objetivación. Estas dos tendencias coexisten en todas las escrituras autobiográficas, las distingue la mayor o menor fuerza con que se ama el devenir de la vida, y lo que antes identifiqué como efecto de autenticidad dependería de la preeminencia del primer impulso sobre el segundo. Un ensayo notable de María Zambrano sobre el género de la confesión expone los alcances éticos de esta diferencia. Zambrano propone una teoría de los géneros literarios que remite sus diferencias a las distintas necesidades de la vida que les dieron origen. “No se escribe ciertamente por necesidades literarias. Sino por la necesidad que la vida tiene de expresarse” (ZAMBRANO, 1995, p. 15). Y no son las mismas necesidades las que se manifiestan a través de una novela autobiográfica o una confesión. En este contexto, la confesión es la máxima acción que se puede ejecutar con palabras ya que apunta al encuentro de vida y verdad, es decir, a la transformación de quien se confiesa, de quien se expone activamente al encuentro con algo verdadero sí mismo, hasta entonces desconocido o denegado (su íntima diferencia, como si dijésemos, su propia impropiedad). Lo esencial es que para Zambrano la verdad pura, despojada de falsificaciones, tiene la capacidad de enamorar y hacer más activa la vida, no la de limitarla o inhibirla. La vida en curso de transformación y ampliación radical de sus posibilidades es un proceso impersonal, ya que presupone el goce por la pérdida de sí mismo. En

1 Según Pardo (1996, p. 55), la intimidad “aparece en el lenguaje como lo que el lenguaje no puede (sino que quiere decir)”. Desde este punto de vista, que lo piensa fundamentalmente como un efecto de escritura (literaria), lo íntimo tiene que ver con la manifestación de una distancia indecible que impide tanto identificarse, apropiarse sin restos de uno mismo, como ser identificado; una distancia que fuerza la enunciación, hace hablar o escribir, y transforma secretamente cualquier performance autobiográfica en una experiencia de la propia extrañeza. Lo íntimo no sería entonces, como se acostumbra pensarlo, una sutil gradación de lo privado, sino una dimensión irrepresentable de la subjetividad, una reserva de indeterminación que escapa a la dialéctica simple en la que lo privado y lo público se oponen para poder complementarse.

este sentido, porque revela cierta complacencia consigo mismo, Zambrano opone al impulso confesional la voluntad de “novelarse autobiográficamente”, una de las más “graves” decisiones artísticas, ya que el arte tiene que ser salvación de narcisismo, y la objetivación estética de uno mismo sería puro narcisismo y aniquilación de lo posible.

El deseo de configurar, con los recursos casi siempre torpes del ensayo crítico, los actos autobiográficos en los que un sujeto se desdobra y, sin dejar de ser él mismo, se convierte en otro, más verdadero, por abrirse a la afirmación de lo indeterminado que condiciona su existencia; este deseo propio de un crítico moralista fortaleció el interés por las formas y las funciones del diario personal, el género que mejor se prestaría al cumplimiento de actos confesionales, aunque – o tal vez, porque– es el más favorable al cultivo del egotismo. Antes de que despuntase con fuerza este interés crítico, los diarios de escritor ya se habían impuesto como mi género autobiográfico preferido por dos razones asociadas con los placeres de la lectura: porque su forma discontinua produce un efecto de autenticidad autobiográfica potente (mayor que el de la autobiografía y las memorias) y porque en su escritura se enlazan ética y estética, las rutinas de la ejercitación literaria y la discreta intensidad de los ejercicios espirituales.

Cada género autobiográfico propone, por su misma forma, una determinada imagen de la vida, un modo de comprometer afectivamente al lector a través de la identificación con lo que presenta esa imagen. Transcribo una entrada del diario –ligeramente irónico– que llevé en Facebook entre noviembre de 2014 y diciembre de 2015, con algunos apuntes que aluden a la capacidad que tiene este género de hacernos sentir las pulsaciones de lo viviente a expensas de la integridad del autobiógrafo:

8 de octubre

Mientras preparo la charla de esta tarde sobre las deseables tensiones entre lo confesional y lo novelesco en las escrituras autobiográficas, miro en YouTube una larga entrevista a Francis Bacon (la charla está organizada por un taller de artistas visuales: quise hacer los deberes). Bacon concede a la casualidad un rol decisivo en el proceso de su vida y de su obra y reconoce varias veces, sin imposturas, con lúcida aceptación, que nunca logró lo que perseguía: representar –o presentar– los colores que se combinan en el interior de una boca (la boca tensionada por el grito es, como se sabe, uno de los rasgos que individualizan la obra de Bacon). Mientras preparo la charla, después de ver el documental, me gana la certidumbre de que la narración o el registro de una vida sólo pueden transmitir la sensación de algo viviente –como si dijésemos, sensación de posibilidad–, si la escritura o la conversación que la tienen en cuenta profundizan, o al menos señalan, la intimidad entre la idea de “existencia humana” y las de “indefinición”, “azar” e “incumplimiento”. De lo contrario, porque se ama más a la persona (auto)biografiada que a la vida,

se cuele la idea de “destino”, asociada a las de “permanencia”, “continuidad” y “logro”, y se terminan narrando o registrando existencias ejemplares –vidas paradigmáticas-, que lo único que pueden transmitir, más allá de lo que representan, es sensación de cosas muertas.

Las autobiografías casi siempre fracasan en el intento de reanimar el pasado, porque operan retrospectivamente, desde un presente de impostada fijeza (la conformidad del escritor con lo que fue y está siendo su vida, a la que considera algo digno de ser contado). Ni siquiera la infancia, que es por definición el reino de lo indeterminado y las metamorfosis aleatorias, queda a salvo de la inmovilidad: la apropiación autobiográfica solo repara en lo que anticipó el porvenir como consumación de un destino memorable. Incluso si fueron escritas con ánimo expiatorio, para reconstruir las condiciones que desviaron la existencia por caminos errados, las autobiografías apuestan en principio a despertar la admiración del lector, ofreciéndole el espectáculo de la integridad moral –la honestidad, el coraje– de quien rememora. Los diarios, en cambio, al presentar la vida como un proceso *in medias res*, pautado por la dinámica del recomienzo incesante (la insistencia de lo que no tiene causa ni fin), absorben el interés del lector hacia una experiencia en la que importan tanto las continuidades significativas, como lo que se deshace, se pierde o se olvida, a veces porque sí, sin trascendencia.

Un ejemplo: el joven Tolstói concibe la práctica del diario íntimo, que en su caso toma la forma del examen de conciencia, a la manera de un ejercicio de la verdad destinado al autoperfeccionamiento, a la constitución de sí mismo como sujeto moral. A veces el registro seriado de las faltas se convierte –antes los ojos del lector, que pueden ver más y más lejos que quien vive– en un medio para que el diarista experimente la no-verdad de lo que considera auténtico, la indeterminación extramoral de los impulsos que lo gobiernan. Durante los primeros meses de 1855, casi todas las mañanas, después de haber consignado las pérdidas alarmantes de la última noche, Tolstói anota su firme propósito de no volver a jugar, como si en la jornada anterior no hubiese quedado registrado lo mismo. Así, el “cuaderno de debilidades” (TOLSTOI, 2002, p. 39), que puso al servicio de su impercedera y siempre inobservada voluntad de corrección, se convierte en un testimonio de cuánto lo apasiona dilapidar los bienes familiares, más acá de la sanción y el propósito de enmienda, y también en un recurso para experimentar el goce incomprensible de otros despilfarros, los del tiempo y la convicción moral necesarios para escribir cada entrada.

Cuenta Julio Ramón Ribeyro, en la nota que precede a *La tentación del fracaso*, que se aficionó a la lectura de diarios íntimos en la adolescencia, cuando descubrió el de Amiel en la biblioteca familiar. La pasión no declinó

con el tiempo y lo terminó convirtiendo en coleccionista y un buen conocedor del género. Recuerda que siempre leyó cuanto diario caía en sus manos: “diarios de poetas, de pintores, de músicos, de políticos, de viajeros, así como de cortesanas, de policías o de rateros” (RIBEYRO, 2003, p. 1). Como presunto “especialista”, estos recuerdos de Ribeyro no puede menos que incomodarme: con excepción de los de Samuel Pepys, algunos artistas plásticos y una ex-paciente de Lacan cautiva de la sugestión, solo leí diarios de escritores, a veces de escritores cuyas obras desconocía o no me interesaban. Lo que me atrae de un modo casi excluyente es cómo se implican en lo privado, según las inclinaciones íntimas que definen una ética existencial, *literatura, vida y vida literaria*. El horizonte más general para lo que ocurre en un diario de escritor lo delimita la institución *literatura* –en la que el diarista busca hacerse o conservar un lugar imaginario–, con su historia, sus taxonomías, las condiciones culturales de su práctica, los debates en los que se confrontan criterios de valoración antagónicos. En el corazón secreto de cada entrada, si el lector entra en intimidad con la intimidad de quien la escribió, se pueden escuchar las pulsaciones de la *vida*, la prosecución de los impulsos de supervivencia que expanden o contraen al cuerpo en estado de escritura. Los rastros de esas pulsaciones le dan una coloratura afectiva, un matiz ambiguo, a las imágenes de sí mismo que construyen los escritores-diaristas para responder a expectativas institucionales (como los rastros de la malquerencia que debilitan y vuelven encantadoras las imágenes heroicas de Ángel Rama en pose de intelectual latinoamericano; o el brillo misterioso que la confianza ciega en sí misma le da a las figuraciones de Rosa Chacel como escritora fracasada)². El registro de la *vida literaria*, la pública y la privada, es lo primero que vuelve interesante un diario por el hecho de que quien lo lleva sea un escritor. Este registro expone los plegamientos y las desarticulaciones entre el dominio institucional, que es donde el escritor se individualiza en términos sociológicos y formales, y la insistencia de las inclinaciones afectivas. Comprende realidades diversas, como los hábitos y los rituales propios del oficio, los recursos para resolver las tensiones entre el deseo de repliegue y la búsqueda de sociabilidad, los avatares de la escritura de la obra y las incidencias de su recepción, las solidaridades y los conflictos entre las búsquedas literarias y los ejercicios intimistas.

La necesidad de darle una coartada teórica a la obstinación en una preferencia, me llevó a acuñar el concepto de *diario de escritor*, a atribuirle a esta expresión descriptiva un alcance conceptual que pudiese orientar el trabajo crítico en determinadas direcciones. Cuando veo que otros colegas la

2 Para un desarrollo crítico de estas impresiones sobre los efectos que provoca la manifestación de impulsos íntimos en las escrituras diarísticas de Ángel Rama y Rosa Chacel, ver Giordano, 2016, p. 59-93; p. 183-205.

usan y mencionan alguno de mis ensayos como referencia, siento satisfacción, pero también incomodidad, aunque el uso de pruebas de su eficacia, como si estuviésemos en presencia de un equívoco, por haberse tomado demasiado en serio algo que no fue más que una ocurrencia.

Por *diario de escritor* entiendo un cuaderno en el que el registro de lo privado y lo público aparece iluminado, de tanto en tanto, por una reflexión sobre las condiciones y las (im)posibilidades del encuentro entre notación y vida, una reflexión que el diarista sitúa desde un punto de vista literario. La interrogación a veces se circunscribe a cuestiones retóricas (¿cómo nombrar un matiz?, ¿cómo fijar el vértigo de lo circunstancial?), pero otras moviliza una deliberación de alcances múltiples sobre qué tan eficaz puede resultar el hábito (¿disciplina, pasión, manía?) de anotar algo en cada jornada. Incluso cuando la relegan a los márgenes de su actividad y no la consideran parte de la obra, la práctica del diario les plantea a los escritores problemas específicos de técnica literaria, ligados a la conciencia que han adquirido de los poderes y los límites del lenguaje cuando intenta presentar fragmentos de vida. Como el horizonte de la publicación, y no necesariamente póstuma, siempre está presente, al diarista-escritor también se le plantean inquietudes, propias de un autobiógrafo, sobre las posibilidades o los riesgos de la autofiguración: ¿a través de qué imagen se lo reconocerá, cuando se publiquen sus cuadernos, la de un egotista impenitente, un moralista anacrónico, una asceta del estilo o un experimentador – según la trillada metáfora del diario como laboratorio?). Al hablar de punto de vista literario, pienso a la vez en exigencias institucionales determinadas históricamente (no era lo mismo llevar un diario de escritor en los años 60 del siglo pasado, como lo hizo Rodolfo Walsh, presionado por la moral del compromiso revolucionario, que llevarlo en estos días de egotismo triunfante, en los que hasta un profesor universitario se atreve a publicar el suyo), y en los requerimientos del deseo de literatura (deseo de un encuentro inmediato entre vida y lenguaje) que liga secretamente al escritor con su obra.

8 de enero [de 1960]

Relectura de mi diario, un poco a vuelo de pájaro deteniéndome aquí y allá. Empecé por el cuaderno más viejo: el del año 1950. (...)...es casi ilegible, salvo cuatro o cinco páginas que no he tarjado. El cuaderno verde de París es interesante, pero tiene mucha basura. (...) Las páginas de Mortsel están mejor. Sólo entonces comencé a darme cuenta de que el diario formaba parte de mi obra y no solamente de mi vida. Los mejores son los diarios de Berlín y de Lima a mi regreso. En ellos creo haber encontrado el estilo del diario íntimo: un estilo apretado, expresivo que interesa no solamente como testimonio sino también como literatura. Si continúo por el mismo camino creo que mi diario, de aquí a algunos años, será probablemente la más importante de mis obras. Esto no me alegra, ciertamente (RIBEYRO, 2003, p. 209-210).

Hay al menos dos cosas para subrayar en esta entrada del diario de Ribeyro. La primera es que, para un escritor, el estilo de los apuntes que registran vestigios de una jornada supone un arte literario que, como cualquier otro, es cuestión de aprendizaje. Los efectos de ligereza y espontaneidad, con los que se busca transmitir la sensación del tiempo que pasa al margen de compromisos y obligaciones, se consiguen después de años de ejercicio y casi siempre a través de la práctica de un ascetismo sintáctico. Para conquistar un estilo literario que no violente, con excesos retóricos, la discreción del transcurrir, el diarista debe renunciar muchas veces a los recursos – laboriosamente adquiridos– de la literatura. Lo hace, por lo mismo que lo define como escritor: el deseo de capturar el paso de la vida a través del lenguaje. Algunos diarios de escritor lo consiguen con una intensidad que muchas narraciones añoran. Pienso en el caso de Rosa Chacel: lo que no siempre consiguió con las técnicas exigentes de la novela moderna, lo alcanzó gracias al estilo apretado y la estructuración discontinua e iterativa del diario: imprimirle al registro circunstancial un “acento” o una “tónica” que muestran, más acá de los que las palabras testimonian, el proceso de la vida como “cosa informe, trabada, estrangulada” (CHACEL, 2004, p. 327).

Lo otro para subrayar en los apuntes de Ribeyro es la existencia del conflicto entre obra y diario que se le plantea a casi todos los escritores-diarista. Están los que se resisten infructuosamente a dejarse atraer por el deseo casi injustificable de llevar un diario, para no dilapidar el tiempo y las fuerzas que deberían dedicar a la obra. Toman notas para amonestarse por estar haciéndolo, o en tiempos de sequedad creativa, para mantenerse flexibles y vigorosos. No es raro que en algún momento los sobresalte la evidencia de que el ejercicio compensatorio se convirtió en una vía propicia para la distracción, incluso para el abandono, y vuelva a amonestarse. (Barthes escribió que el personaje del diarista siempre en un “loco”; Piglia, que es un “clown”.) Por otro lado están los que, como Ribeyro, aceptan que el diario forma parte de la obra, porque también es literatura, pero lo hacen con resignación, como si fuese un consuelo por no haber sabido resistirse, más que una auténtica convicción. No es raro entonces que igual se encarnicen con el género, porque sustituye la búsqueda de impersonalidad por la autocontemplación, como lo hace el propio Ribeyro, que en otra entrada de su diario, la del 27 de noviembre de 1960, llama al diario “enano maléfico y devorador” (2003, p. 221). Se diría que los únicos diaristas más o menos conformes con la prosecución del ejercicio son los que, como Virginia Woolf, sin desconocer su dimensión literaria, le atribuyen funciones poco pretenciosas, meramente higiénicas, “como rascarse; o, si todo va bien, como tomar un baño” (1992, p. 230). En su caso, el diario se convierte en obra casi por añadidura, a través de un salto del registro chismoso a la imaginación extravagante, sin haber padecido maltratos ni encarnizamientos.

En un ensayo sobre el género, que lleva el sugestivo título de “Diálogo con el interlocutor cruel”, Elias Canetti se pregunta “¿Qué sentido tiene [llevar un diario] para quien lo escribe, es decir, para alguien que de todos modos escribe muchísimo, porque su profesión es escribir?” (1994, p. 71). La principal estrategia crítica de la que eché mano, una y otra vez, para ensayar lecturas de diarios de escritores consistió en mantener abierta esta pregunta, activos el asombro y la curiosidad que alientan su enunciación. ¿Qué acciones y qué pasiones despierta la práctica del diario cuando la sostiene alguien que “escribe muchísimo”? Más que lo específico de un género en el contexto de las llamadas “escrituras del yo”, lo que siempre me interesó es la figura del diarista como alguien, o algo, que el ejercicio de la notación incidental va componiendo, hasta darle la consistencia de un carácter, mientras secretamente lo deshace en el flujo misterioso de lo impersonal, cuando sus actos cobran, para quien los lee, valor de contraseñas.

En Canetti, la pregunta por el sentido de los diarios de escritor es una artimaña retórica para exponer el elogio, disfrazado de teoría, de la que él supone es su actitud diarística. “En el diario uno habla consigo mismo” (1994, p. 77), para aligerarse de las tensiones cotidianas y para alcanzar una conciencia lúcida de los procesos interiores que oriente la acción; el yo imaginario al que se dirige el diarista es tan paciente como insobornable, escucha con verdadera curiosidad, no interrumpe, y como su papel es custodiar lo verdadero y censurar las motivaciones espurias —la vanidad, la arrogancia—, desactiva drásticamente el deseo de mentir. Basta con una cita del nada pretencioso Diario de Lord Byron (2008, p. 29): el que busca ser sincero “se engaña a sí mismo más que a los demás”, para impugnar la anacrónica ingenuidad de Canetti. No alcanza con no mentir para decir la verdad; la falsificación es el destino y no una alternativa, opuesta a la franqueza, de cualquier escritura de sí mismo. Y sin embargo el mito de la sinceridad resiste, incluso entre quienes lo someten a los cuestionamientos más rigurosos, porque acaso las posibilidades del intimismo dependan de su supervivencia, más allá de lo que la razón filosófica o psicoanalítica dictamine con argumentos irrefutables.

Barthes dedicó uno de sus mejores ensayos, “Deliberación”, al examen de las razones por las que ya no resultaría conveniente apostar a la transformación del diario personal en obra literaria. Según su juicio, “el intimismo del diario es hoy en día imposible”, porque los escritores modernos reniegan del estatuto psicológico del *yo* y se resisten a hablar de sí mismos en primera persona (BARTHES, 1986, p. 366). La mención de los nombres de John Cheever, Rosa Chacel y Julio Ramón Ribeyro, tres diaristas extraordinarios, activos en el momento en que Barthes ensayaba su deliberación, desbarata de un solo golpe el carácter evidente y reivindicable de la supuesta caducidad del género. Los cuatro corrieron los riesgos de la autocomplacencia y la impostura, a veces

con placer, a veces con espanto, porque creían en la *necesidad* del ejercicio autobiográfico aunque les sobrarian razones para encarnizarse con sus virtudes espirituales y temerle a su prosecución. Lo mismo en lo que creyó el propio Barthes, mientras llevó un diario de duelo después de la muerte de su madre. Al margen de cualquier deliberación, la forma del diario se le impuso como la más apropiada para un registro de las fluctuaciones anímicas que pudiera servirle para cuidar de sí mismo, sin ánimo de reducir su aflicción, pero sí de alivianarla de sentimentalidad. El ejercicio melancólico del diario le permitió ceñir la rareza del duelo, examinar en detalle, hasta extrañarse de sí mismo, las alternancias y las simultaneidades de emotividad y reserva, de ligereza y desconsuelo. Le permitió vivir la aflicción activamente, no para hacer literatura (la idea lo atemorizaba) sino para someter el dolor a la prueba transfiguradora de lo literario.

Alberto Giordano. Professor de Teoria da Literatura na Universidade Nacional de Rosario (Argentina). Pesquisador do CONICET. Crítico e ensaísta. Doutor em Letras pela Universidade de Buenos Aires. Autor, entre outros, de: *A senha dos solitários. Diários de escritores* (2016), *El pensamiento de la crítica* (2016), *Con Barthes* (2015), *Vida y obra. Otra vuelta al giro autobiográfico* (2011), *El giro autobiográfico en la literatura argentina actual* (2008), *Una posibilidad de vida. Escrituras íntimas* (2006), *Modos del ensayo. De Borges a Piglia* (2005). E-mail: albertogiordano59@gmail.com

Referencias bibliográficas

BARTHES, Roland. Deliberación. In: *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. Trad. de C. Fernández Medrano. Barcelona: Paidós, 1986.

BARTHES, Roland. *Diario de duelo. 26 de octubre de 1977 – 15 de septiembre de 1979*. Texto establecido y anotado por Nathalie Léger. Trad. de Adolfo Castañón. México: Siglo XXI, 2009.

BYRON, Lord. *Diarios*. Traducción y edición de Lorenzo Luengo. Madrid: Alamut, 2008.

CANETTI, Elías. Diálogo con el interlocutor cruel. In: *La conciencia de las palabras*. México: FCE, 1994.

CHACEL, Rosa. *Diarios. Obra Completa. Volumen IX*. Edición: Carlos Pérez Chacel y Antonio Piedra. Prólogo: Ana Rodríguez Fischer. Palencia: Fundación Jorge Guillén, 2004.

- GIORDANO, Alberto. *El pensamiento de la crítica*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2016.
- PARDO, José Luis. *La intimidad*. Valencia: Pre-Textos, 1996.
- RAMA, Angel. *Diario 1974-1983*. Prólogo, edición y notas de Rosario Peyrou. Montevideo: Editorial Trilce, 2001.
- RIBEYRO, Julio Ramón. *La tentación del fracaso. Diario personal (1959-1978)*. Prólogos de Ramón Chao y Santiago Gamboa. Barcelona: Seix Barral, 2003.
- SAVATER, Fernando. *Mira por dónde. Autobiografía razonada*. Buenos Aires: Taurus, 2003.
- TOLSTOI, Lev. *Diarios (1847-1894)*, Edición y traducción de Selma Ancira, Barcelona: Editorial Acantilado, 2002.
- WOOLF, Virginia. *Diario íntimo I. 1915-1923*. Edición a cargo de Anne Olivier Bell. Trad. de Justo Navarro. Madrid: Grijalbo, 1992.
- ZAMBRANO, María. *La confesión: género literario*. Madrid: Siruela, 1995.

Recibido em: 31/01/2017

Aceito em: 15/06/2017