

Digresiones sobre los diarios de escritores (Charles Du Bos, entre Alejandra Pizarnik y Julio Ramón Ribeyro)

Alberto Giordano •
Universidad Nacional de Rosario - CONICET

Resumen

Una de las formas en la que los escritores ejercen la crítica literaria en privado (una privacidad casi siempre atravesada por expectativas de la esfera pública) es a través de la escritura de sus diarios íntimos. Siguiendo la pista de la autorreflexividad como gesto característico del género, intentamos apreciar, en un caso particular, los modos en que los escritores aluden, directa o indirectamente, a su propia práctica diarística cuando anotan y comentan las impresiones que les dejaron las lecturas de los diarios de otros escritores. ¿Qué encontraron en los diarios de Charles Du Bos, esos diarios tan cercanos a la forma del ensayo por ser los de un crítico, Alejandra Pizarnik y Julio Ramón Ribeyro como para que el relato de las consecuencias de ese encuentro haya ocupado varias entradas de sus respectivos diarios? ¿Cómo interpela el estilo intimista de Du Bos sus elecciones formales y sus concepciones de la literatura y la crítica? A través de un juego de lecturas interesado en reconocer semejanzas y diferencias, este trabajo propone respuestas a estas preguntas.

46 47

Palabras clave:

· Diario íntimo · Autorreflexividad · Charles Du Bos · Alejandra Pizarnik · Julio Ramón Ribeyro

Abstract

One of the ways in which writers exercise the literary criticism in private (a privacy almost always pierced by expectations of the public sphere) is through the writing of their intimate diaries. Following the track of the self-reflexiveness as characteristic gesture of the genre, we try to appreciate, in a particular case, the ways in what writers, directly or indirectly, allude to their own practice of writing a diary (**sigue atrás**)

* Es Investigador Adjunto del CONICET y profesor de posgrado en la Universidad Nacional de Rosario. Entre sus libros se cuentan: Roland Barthes. Literatura y poder (1995); Razones de la crítica. Sobre literatura, ética y política (1999); Manuel Puig, la conversación infinita (2001) y Modos del ensayo. De Borges a Piglia (2005).

(viene de página anterior) when they annotate and comment the impressions that their readings of the another writers diaries have left them. ¿What did Alejandra Pizarnik and Julio Ramón Ribeyro find in Charles Du Bos' diaries, those diaries so close to the form of the essay because they are the diaries of a critic, as so that the report of the consequences of that encounter has filled several entries of their respective diaries? ¿How can we interpellate the Du Bos's intimate style, his formal elections and his conceptions of the literature and the criticism? Through a play of readings interested in recognize similarities and differences, this work suggests answers to these questions.

Key words:

· Intimate diary · Self-relexiveness · Charles Du Bos · Alejandra Pizarnik · Julio Ramón Ribeyro

Cuanto más avanzamos en el estudio de los diarios de escritores, en la lectura de las obras canónicas y en el conocimiento de las monografías y los ensayos que les dedicaron los especialistas, más nos convencemos de la imposibilidad de alcanzar una caracterización de conjunto lo suficientemente rica e interesante como para superar el esquematismo de las definiciones retóricas y propiciar, o al menos no obstruir, el reconocimiento de los hallazgos formales –de los gestos de enunciación– que singularizan la experiencia de este o aquel diarista.

Aunque un ensayo como el que Blanchot le dedicó a Joubert nos advierte acerca de las simplificaciones y los desconocimientos que entraña la adopción de semejante perspectiva cronológica¹, podemos acordar en que las formulaciones generales dan cuenta con relativa eficacia de los rasgos constitutivos de la escritura del diario íntimo sólo si nos restringimos a la consideración del que Alain Girard (1963) identifica como primer gran período dentro de la historia del género, el que va, aproximadamente, de 1800 a 1860, en el que los diarios se escriben todavía en secreto, sin intención de publicarlos²; sólo si nos limitamos a considerar la obra de estos primeros intimistas, y suponiéndoles una absoluta indiferencia por el destino literario (que no se reduce a las expectativas de publicación) de sus papeles privados, podemos conformarnos con esas caracterizaciones generales. Pero cuando leemos los diarios de Stendhal o Tolstoi, representantes del segundo período, el de los que todavía escriben para sí mismos pero saben o suponen que serán publicados póstumamente; y todavía más cuando recorremos con espíritu estudioso los diarios de Katherine Mansfield, André Gide, Virginia Woolf, Césaire Pavese, Alejandra Pizarnik o Julio Ramón Ribeyro (y más aún cuando nos enfrentamos a esa especie de caso límite que es el diario de Witold Gombrowicz), asistimos a la disolución o la descomposición de cualquier punto de vista general más o menos convincente. El diario de cada uno de estos escritores es radicalmente distinto del de los otros porque en sus entradas la escritura de la vida se va haciendo no sólo

con las palabras con las que la historia y la cultura construyen la subjetividad de cualquiera, sino también con otras, más intensas, que vienen de la literatura o, lo que es lo mismo, que la buscan. No se trata solamente de que estos autores escribieran su diario, desde un comienzo o a partir de un determinado momento, con la intención explícita de publicarlo (en su totalidad o fragmentariamente, sometiéndolo por lo general a reescrituras), sino, lo que es más importante, que siempre lo imaginaron como parte de su obra, aunque a veces no lo supiesen. Antes que íntimo, en cualquiera de los sentidos que se le pueda dar al término, el de Gide o el de Pavese, el de Cheever o el de Musil es, en primer lugar, *diario de escritor*, y esto, lejos de suponer la desaparición del problema, que desde un comienzo inquietó a los diaristas, de la dificultad para expresar con palabras los meandros y los matices de la intimidad, quiere decir que en sus páginas, a fuerza de reflexividad e insensata obstinación, ese problema se profundizó hasta volverse acuciante: un problema vital, nacido del deseo de superar la distancia entre lenguaje y existencia cada vez que se la experimenta, que no es sólo el de cómo contar la propia vida, sino también el de cómo intensificarla.

Los diarios que se escriben en los márgenes de la literatura pero que conservan en sus páginas las huellas del diálogo íntimo que cada escritor sostiene con las potencias y las imposibilidades del lenguaje nos invitan a renunciar a la búsqueda de los procedimientos de formalización que podrían dar cuenta de las constantes del *género*, en favor de una aproximación, menos sistemática pero más rigurosa, a la fenomenología y la ética del *acto* de escritura que recomienza en cada entrada. Desde esta perspectiva, que le impone a nuestro deseo de saber la forma del ensayo, no es mucho lo que se puede decir antes de abandonar el terreno de las consideraciones generales, pero lo poco que nuestra memoria retiene en calidad de tópicos y motivos recurrentes es sí lo suficientemente interesante como para impulsar, a partir de su rememoración, el abordaje de una experiencia en particular. Entre esos tópicos a los que suelen hacer referencia los estudios sobre el género está el de su carácter autorreferencial. En los diarios de escritores “hay un componente importante de metanarratividad y autoconciencia, ya que el escritor a menudo se presenta a sí mismo en el acto de escribir, o en reflexión acerca de lo que escribe o cómo escribe. En palabras de Rousset: «le journal sest un texte qui parle de lui même, se regarde et se questione, se constitue souvent en journal du journal»” (Bou, 1996: p. 128).³ Como al lector, cuando desde más allá de lo que registran las entradas lo interpela el sentido de su aparición, al diarista lo inquieta, a veces lo obsesiona, el secreto de las razones de su acto. Por eso no hay diario de escritor del que no se pueda extraer, articulando citas, una teoría del género fundada en el reconocimiento de sus funciones. Además de anotar algo de lo que pasa diariamente por el mundo y por su conciencia (los alcances del recorte y los estilos del registro señalan los contornos del vacío que llamamos “intimidad”), el diarista vuelve de tanto en tanto a la pregunta por la necesidad o lo conveniencia de continuar con ese ejercicio que alguna vez se impuso y que ahora se le impone. Como no es seguro que sepa del todo por qué lleva un diario, y como entre otras razones lo hace para conocer o al menos vislumbrar quién es o está siendo, no encuentra mejor lugar que sus páginas para ensayar en nombre propio algunas conjeturas que al intentar justificarlas iluminen indirectamente los rasgos desconocidos de quien las escribe. “Al repasar lo mío –anota Andrés Trapiello– me he dado cuenta de que ha reflexionado uno bastante sobre el género de los diarios, aunque de una manera

poco sistemática y resolutive. La tendencia a reflexionar sobre ese asunto es algo extendido en una gran parte de quienes escriben diarios. ¿Por qué razón? Lo ignoro. Quizá lo hagamos para no volvernos locos, para recordarnos de continuo que eso de lo que estamos hablando siempre, nuestra vida, es además un poco de literatura, y en la medida en que es literatura, mucho menos importante de lo que pudiéramos suponer cuando empezamos a hablar de nuestra vida” (Trapiello, 1998: p. 170). Entre otras razones, los diaristas reflexionan sobre su acto para resguardarse de los peligros que corren cuando la cercanía de la literatura amenaza con transformar el cotidiano cuidado de sí mismos en un ejercicio de pérdida y enajenación.

Una de las formas que suelen tomar los inevitables gestos de autorreflexión que puntúan la escritura del diario es la de la referencia a la labor de otros diaristas. Casi no hay escritor de diarios que no haya sido, desde su adolescencia, un apasionado lector del género, y que no continúe siéndolo mientras anota en sus cuadernos privados el residuo de cada día. Todas las referencias que hacen los diaristas a sus lecturas del momento nos interesan sobremanera, pero sobre todo las que tienen que ver con los diarios de otros escritores porque a través de ellas, ya sea que manifiesten su admiración, su desacuerdo, o alguna otra afección menos definida, dicen algo de los deseos, las ambiciones y los temores que los ligan a la escritura de la propia intimidad.

Con su habitual poder de síntesis, aunque sin la entonación irónica que suele dar tanta fuerza a su estilo, en una entrada del 11 de mayo de 1894, tal vez para conjurar los fantasmas de su propia frivolidad (esa frivolidad irreprimible y gozosa a la que debemos cuadros de la vida literaria parisina de fines del siglo XIX de una crueldad y un humor fascinantes), Jules Renard se desprende con violencia de cualquier probable identificación con los diaristas más célebres de la época prescribiéndole a la escritura de su intimidad una orientación moral irreprochable, que solo alguna vez seguirá: “Nuestro Diario no tiene que ser sólo una cháchara, como demasiado a menudo lo es el de los Goncourt. Tiene que servir para formar nuestro carácter, para corregirlo sin cesar, para enderezarlo” (Renard, 1925: p. 56).

Treinta años después, André Gide lee el *Diario* de Renard y durante dos semanas, entre el 6 y el 20 de agosto de 1926, anota en el suyo las impresiones que le va dejando esa lectura. Un día celebra lo acertado de algunas apreciaciones morales; otro, sospecha que en la enunciación de algunas verdades escandalosas hay “más afectación de sinceridad que sinceridad verdadera” (Gide, 1950: p. 717); más adelante, con el correr de los días, reconoce que a veces, por un exceso de elegancia, el estilo epigramático resulta asfixiante. En la última entrada, a modo de conclusión, propone una imagen del proceso vital que se desenvuelve en este diario en los términos de una progresiva inhibición de los sentimientos y los pensamientos “provocada por las exigencias de la sinceridad” (Gide, 1950: p. 719). La imagen es sorprendente, porque alcanza la verdad gracias a un extrañamiento surgido de la íntima proximidad de Gide, que aprendió que no es posible ser completamente sincero al escribir sobre uno mismo a costa de intentarlo insistentemente, con el sustrato extra-moral del mundo sin Dios que habitó Renard. Sólo se puede ser sincero sin proponérselo y sin saberlo, para un otro desconocido, sólo así la sinceridad puede servir a la expansión de la vida. Pero de esto poco sabe la introspección, en la que los diaristas como Renard o como el mismo Gide cifran a veces sus expectativas de autoconocimiento y autorrealización, porque ese ilusorio indagar dentro de uno mismo “complica en seguida y falsea hasta el sentimiento más sencillo” (Gide, 1950: p. 719).

Trece años después, el 28 de julio de 1939, Virginia Woolf anota en su diario que está leyendo, por recomendación de un amigo, el de Gide, “Un libro interesante, retorcido” (Wolf, 1977: p. 236). Además de estos dos epítetos, cuya enigmática articulación no nos deja conocer en principio cuál es el sentido moral del juicio que los yuxtapone, la existencia de ese libro le merece a Woolf una de sus características reflexiones maliciosas, suscitada por el rechazo o la incomodidad que debió haber experimentado durante la lectura: “Es curioso que ahora pululan los diarios. Nadie puede concentrarse lo necesario para crear una obra de arte” (Wolf, 1977: p. 236). Aunque la malicia y la soberbia aciertan, como otras veces, en la apreciación de las debilidades que suelen aquejar a los grandes escritores (Gide mismo reconoció que a partir de cierto momento la escritura del diario con miras a la publicación correspondía a una edad en la que sus fuerzas creativas habían disminuido), suponemos que el impulso descalificador viene del malestar provocado por la continua entrega del diarista a un “retorcido” ejercicio de introspección. El “retorcimiento” que sanciona Woolf tiene que ver menos con la modalidad gideana del explicarse a sí mismo que con la existencia misma de la introspección en tanto forma dominante de escritura de la intimidad. Como Kafka, que alimenta su odio a la “observación activa de sí mismo” comparándola con el hábito perruno de morderse la cola o con el porcino de revolcarse en el estiércol (Kafka, 1950: p. 463 y p. 548), Woolf se cuida de la introspección como de una tentación innoble, prescribiéndose la observación, el registro lo más discreto posible de sus sufrimientos y sus debilidades. En esa escritura de sí liberada de la voluntad de explicarse y justificarse (utopía del diaristas como “superhombre” nietzscheano), cifra hasta el final algunas expectativas de contención, mínimas e ilusorias, frente a la angustia y el terror que le despierta el retorno intempestivo de los “fantasmas” de la locura. El 8 de marzo de 1941, apenas veinte días antes de suicidarse, en la que será la penúltima entrada de su diario, se ordena: “No: no voy a hacer introspección alguna. Me repito la frase de Henry James: “Observar incansablemente”. Observar los síntomas de la vejez que se acerca. Observar la codicia. Observar mi propio abatimiento. Con este método, todo eso se vuelve útil. O eso espero. Insisto en aprovechar esta época de la mejor manera posible. Me hundiré con todas mis banderas desplegadas. Veo que esto bordea la introspección; pero no cae del todo en ella” (Wolf, 1977: p. 310).

El mismo interés en el tópico de la autorreflexividad que nos llevó a construir esta serie de tres diaristas en la que cada uno entredice algo de lo que espera de la escritura de su intimidad mientras comenta y evalúa la del que lo precede, abre la posibilidad de otro juego de lectura en el que la diferencia entre dos diarista –y lo intransferible de la experiencia de cada uno– comienza a hacerse sensible a partir de la yuxtaposición de sus respectivos juicios sobre los valores del diario de un tercero.

A los veintidós años, seguramente para cumplir con lo previsto en uno de esos ambiciosos planes de lectura a los que confiaba, con irónica seriedad, su improbable aprendizaje literario, Alejandra Pizarnik lee el diario de Charles Du Bos (suponemos que la edición argentina de *Extractos de un diario 1908-1928*, que

tradujo León Ostrov, su psicoanalista de entonces). En una extensa entrada del suyo, la del miércoles 30 de abril de 1958, dedicada íntegramente al registro de las impresiones que le habían dejado algunas lecturas del momento, encontramos una exposición de las intuiciones y las perplejidades provocadas por esa primera aproximación a los *Extractos*... Casi por lo mismo que le interesa, por “su forma de leer los libros y su afán de penetrarlos hasta el infinito” (Pizarnik, 2003: p. 123), a Pizarnik la escritura de Du Bos la deja fría, cuando no la fastidia. Menos ambiguas, o, al menos, de una ambigüedad menos explícita, son las opiniones entusiasmadas que unos años antes anota Julio Ramón Ribeyro, otro de los grandes diaristas de la literatura latinoamericana, para conservar y amplificar el impacto que le produjo la prosa reflexiva de Du Bos. El del 10 de noviembre de 1955, recién llegado a Munich para cumplir por un año con un discretísimo destino de becario, Ribeyro anota en su diario que estaba decidido a dejar de escribirlo, en parte porque quería intentar otra vez “vivir hacia el exterior”, en parte debido al “estado infinitesimal al que [lo] redujo la lectura del tomo III del diario de Charles Du Bos” (Ribeyro, 2003: p. 87). El espectáculo sorprendente de una inteligencia “en estado puro”, de una inteligencia que despliega y consume todas sus potencialidades, de tanta admiración que le había despertado, terminó por inhibirlo.

El de Du Bos es uno de los más raros especímenes de diario íntimo con los que puedan encontrarse los lectores aficionados al género; de los más raros, y para algunos, tal vez, de los más decepcionantes. A Pizarnik le impresionaba “como un viento frío” que se pudiese considerar que una serie de anotaciones escritas para conmemorar, a través de un pormenorizado análisis estético, la grandeza de las obras de arte con las que alguien se encuentra diariamente, constituyan lo que se llama un “Journal”. Con un estilo que es la apoteosis de ese ejercicio de rigurosa vaguedad que los manuales identifican como “crítica impresionista”, Du Bos llenó decenas de cuadernos con reflexiones nacidas de la lectura de un libro, la visión de un cuadro o la audición de un concierto, esos encuentros cotidianos con lo sublime que hacían a la riqueza de su “vida interior”. (Du Bos pertenece todavía a una época, que algunos de sus contemporáneos clausuraron definitivamente, en la que un hombre de letras puede confundir la “intimidad” con la región más profunda del alma humana, donde los hechos son “de orden espiritual, artístico o intelectual” (Béguin, 1973: p. 262). Esta vieja creencia humanista, que explica su admiración por el clasicismo de Jubert y el rechazo que le despierta el punto de vista desde el que Renard escenifica los dones y las miserias su privacidad, justifica su deseo de darle a la escritura de lo íntimo la forma de una continua reflexión intelectual orientada por altos valores espirituales).

Lo raro y desconcertante de los diarios de Du Bos no es tanto que sean los de un crítico (también lo son los de Ángel Rama, o las “Noches de París” de Roland Barthes, que no difieren en nada esencial de otros diarios de escritores), como que registren menos la privacidad de su vida personal, que la del ejercicio de escritura y pensamiento a través del que ejerce su oficio. Ya sea que trate de fijar, a la manera de un esbozo que debe proseguirse, el sentido de algunas intuiciones sobre la “poesía de la desilusión” en Proust que se le ocurrieron el día anterior, mientras leía un fragmento de *La Prisionera*; ya sea que necesite exponer, anticipándose al dictado de una conferencia, las certidumbres y las dudas de que están hechas sus reflexiones sobre el espíritu europeo en la literatura francesa, “para tomar contacto con [sus] posibilidades actuales” (Du Bos, 1928: p. 281); Du Bos recurre al diario como

a un campo de pruebas en el que las formas de su pensamiento crítico, liberadas de las exigencias de acabado y conclusión, experimentan en privado sus potencias y sus debilidades. Una mañana en la que advierte que ya no tiene tiempo para escribir la nota sobre el *tempo* individual en la obra literaria con la que pensaba colaborar en un número del *Journal de Psychologie*, decide, de todos modos, ver, “a favor de [su] Diario, qué [piensa] sobre ese problema” (Du Bos, 1928: p. 240). En Du Bos, el diario queda siempre a favor del saber como proceso, como búsqueda que, si puede llegar tarde a la cita con las instituciones culturales, nunca deja de responder a tiempo al llamado de lo que todavía no se sabe. Lo que hace tan raros, y para algunos interesantes, a los diarios de Du Bos es su proximidad formal con el ensayo. La misma proximidad que los especialistas en las “écritures du moi” encuentran entre el fragmentarismo y el inacabamiento de los ensayos de Montaigne y los de los diarios modernos.⁴

Para quienes hemos renegado (es cierto que sin haber aprendido del todo a usarlas con competencia) de las sofisticadas metodologías de análisis textual provistas por el maridaje de la retórica y la semiótica, las rutinas de un crítico impresionista pueden, en principio, despertarnos interés y simpatía, sobre todo si ese crítico consigue a veces que su inteligencia no asfixie su imaginación. Cuando Du Bos afirma que “el punto de partida del trabajo del espíritu es casi siempre, en [él], una sensación, una sensación que casi siempre participa de la sensibilidad intelectual, pero que es tan precisa y poderosa como las sensaciones que nos llegan por los sentidos” (Du Bos, 1928: p. 98), estamos tentados de parafrasear y desviar su afirmación mediante el recurso a alguno de los lugares comunes de nuestra ensayística de la diferencia (al *punctum* barthesiano, por ejemplo, o al enigmático “bloque de sensaciones” del que habla Deleuze). El crítico impresionista es un lector de intensidades, sólo que en lugar de dejarse afectar por la impersonalidad de las sensaciones que lo conmueven, busca descubrir de quién es signo la manifestación de esa diferencia.⁵ Su metafísica de la “belleza moral” lo lleva a reconocer, encarnada en un estilo “puro” y “transparente”, la presencia viva de un espíritu superior, que cada vez es el de un autor diferente y, todas las veces, el propio. Cuando cree que abraza con amoroso respeto la textura de una obra y se entrega por completo a lo que lee, en un ejercicio de admiración sin reservas, ya se lo apropió como a un signo de sí mismo al tomar las sensaciones por vivencias personales (por eso puede confesar, como si se tratase de una virtud crítica, que “es necesario que [se] convierta en el tema mismo [de sus meditaciones] para que comience a secretar en su lugar” (Du Bos, 1928: p. 250)). Todo diario se escribe al mismo tiempo para conocerse y desconocerse; el examen de sí en privado no puede evitar apoyarse en algunos puntos íntimos de desconocimiento que contribuye a fortalecer. La intimidad a la que alude en secreto el Diario de Du Bos cuando la escritura traiciona el imaginario de una sensibilidad tan alta y generosa como para dejarse arrastrar por lo que admira, es la de un crítico (¡uno más!) que no puede olvidarse de sí mismo mientras lee, que no puede leer. Por eso nos concierne, aunque reconozcamos su anacronismo y su ajenidad.

Alain Girard recuerda que es sólo a partir del siglo XIX, cuando los escritores dejan de considerar a la escritura como un instrumento y pasan a concederle un valor supremo, que aparece en el universo literario el tópico de la dificultad de escribir. Desde entonces, una de las funciones manifiestas de los diarios íntimos es la búsqueda de soluciones a esa dificultad a través del registro de sus múltiples

variantes, desde las más obvias a las más misteriosas. “Una vez más me hago la eterna pregunta. ¿Qué es lo que dificulta tanto el momento de la expresión literaria? Si ahora me sentara y me pusiera escribir sencillamente algunos de los cuentos que ya están redactados y listos en mi mente, pasaría días escribiendo. Me quedo sentada y lo pienso, y si consiguiera vencer mi languidez y cogiera la pluma de una vez, están tan pulidos, hasta en el más mínimo detalle, que se escribirán solos. Pero me falta la actividad” (Mansfield, 1927: pp. 114-115). Katherine Mansfield escribe en su diario el desasosiego que le provoca no poder escribir aunque no haya nada que desee con tanta fuerza, aunque todas las condiciones sean propicias, incluso el cambio de perspectiva sobre el mundo que le brinda la enfermedad. El problema, si es que hay alguno, no es de orden técnico, porque no le faltan ni ideas ni oficio para realizarlas. Lo que todavía no sabe —y el resto del diario prueba que nunca llegará a saber, que no hay saber sobre el *acto* de narrar que lo preceda— es qué hay que hacer para responder al llamado de esas “novelitas” que todavía no existen pero ya se hicieron presentes y que, si no las escribe, “se cansan, se marchitan, se ajan”, como ella misma (Mansfield, 1927: p. 231).

Du Bos ha escrito en sus diarios algunas páginas extraordinarias sobre esta imposibilidad de escribir con la que se ve confrontado el escritor cuando lo presiona el deseo de hacerlo. Algunas páginas que acaso le costaron más trabajo que el que le hubiesen demandado las imposibles, a juzgar por la compleja precisión de la sintaxis (esa sintaxis arborescente que es, para Ribeyro (2003: p. 149), “el signo de una inteligencia dinámica”). A lo que Katherine Mansfield llama “languidez”, él lo llama “atonía”, un estado de debilidad física, de relajamiento de la voluntad, en el que el pensamiento se adormece y la posibilidad de comenzar a escribir queda suspendida indefinidamente (según Mattoni, este estado se corresponde con el que los teólogos medievales llamaban *acedia*). Lo más perturbador de esta vivencia es el desdoblamiento que provoca en la conciencia del escritor la insistencia en querer comenzar cuando la impotencia ya se impuso como un límite irrebable: “soy entonces presa dócil de una especie de vértigo metafísico mediante el cual asisto al desenvolvimiento de una realidad con la cual nada puedo; esa realidad está, con todo, en mí, es mía, y es como si fluyese junto a mí, paralelamente a mí. La libertad misma que mi espíritu preserva en su atonía, la perjudica y refuerza mi impotencia; engendra esa vacilación interior a lo largo de la cual, como sobre una pendiente demasiado fácil, ideas sucesivas o hasta simultáneas descienden para perderse en no sé qué agua estancada” (Du Bos, 1928: p. 88). Como quizá presiente que, más allá de sus vivencias personales, el letargo y el descentramiento transmiten algo esencial del acto de escritura, el fondo de impasibilidad e impersonalidad del que las palabras emergen y hacia el que se precipitan continuamente (la ciénaga de lo desconocido sobre la que se asientan las decisiones de la “conciencia clara”), Du Bos los registra y los analiza como a una de las aventuras más curiosas e inquietantes que les tocan vivir a los hombres de letras en la radical soledad a la que los expone su oficio.

En su origen, la escritura del Diario representó para Du Bos “el supremo recurso para escapar a la desesperación total frente al acto de escribir” (Du Bos, 1928: p. 245). Lo que siempre le hizo imposible y hasta intolerable el acto de creación literaria fue su absoluta falta de necesidad, su carácter “arbitrario”. Para un hombre de pensamiento, según gusta reconocerse, la suspensión del valor de la verdad y la sinceridad significa un acontecimiento demasiado extremo como para, incluso que-

riéndolo, dejarse arrastrar por él. En el ejercicio diario de una admiración reflexiva, razonada, que estabiliza cada vez el movimiento de las sensaciones orientándolo sutilmente en la dirección de lo bello y lo bueno, Du Bos encontró una forma, la suya, de mantenerse próximo de las obras de arte sin correr los riesgos que supone plegarse a la afirmación de su arbitrariedad. A Pizarnik, esa forma inusual de escritura íntima la irrita. Aunque reconoce su incapacidad para acercarse siquiera a la riqueza crítica que prodigan los comentarios de Du Bos, no soporta la “impotencia creadora” ni la “gran desconfianza en sí mismo” que transmiten. Ella también pone la escritura del diario al servicio de un aprendizaje que comienza con el registro de todas las impresiones literarias que le dejan las lecturas, pero no prescinde ni de su audacia ni de su imaginación, que es siempre un salto a lo desconocido, cuando las expone y las comenta para tomar conciencia de sí misma. Por eso se exige no dejar de anotar las impresiones que le resulten “más obvias” ni “aquellas que [la] avergüencen” (Pizarnik, 2003: p. 126): confía en que tendrá más posibilidades de sorprenderse de sí misma si se confronta con la extrañeza y la obscenidad de lo inmediato. Desde que los considera parte de su obra, para Pizarnik los diarios (lo mismo que los ensayos críticos) son obra de imaginación: en ellos se recrea como un personaje imaginario, que es casi el mismo de las infinitas imposturas con las que juega y se destruye en las historias de vida, pero más real.

Aunque Ribeyro también es de los que creen que es preferible ser un mal creador antes que un buen crítico, el diario de Du Bos sólo le despierta admiración y agradecimiento. “Él nos enseña a pensar, a comparar, a discernir, a aprovechar una intuición, a tender un cerco cada vez más estrecho sobre el sujeto tratado, a reducir todo un razonamiento a una fórmula. Prodigioso monumento de análisis, su diario nos enseña, al mismo tiempo, una cosa casi imposible: a ser inteligentes” (Ribeyro, 2003: p. 88). La generosidad de estos juicios es solidaria con la perspectiva desde la que Ribeyro escribió durante cuarenta años su diario íntimo, la de un aprendizaje eterno, con más dudas que certezas, no importa cuánto aprecien los demás el mérito de sus obras, que nunca está seguro de si lo que hace tiene o no valor. (En esto, la diferencia con Pizarnik es absoluta, porque si bien ella parece plegar a veces la escritura del diario a las alternativas de un supuesto aprendizaje, la sorprendente convicción que transmiten en todo momento sus juicios sobre un autor o una obra, la forma tajante en la que separa lo conveniente de lo inconveniente, nos hace pensar en alguien que ya está desde un comienzo en posesión de todo lo que se puede saber sobre literatura.) A demás de una figura magistral que pudo satisfacer, o todavía mejor, aumentar su avidez por los frutos más curiosos de la inteligencia, el Du Bos que Ribeyro enaltece en la intimidad es también alguien más próximo con quien puede identificarse, “un hombre de letras, a la manera clásica, que vivió toda su vida entre sus autores, sus libros, sus elucubraciones...” (Ribeyro, 2003: p. 88). La encarnación de un ideal de vida en el que la pasión por la lectura y la tendencia al aislamiento quedan legitimadas. Pero esta identificación que de algún modo justifica la admiración sin matices se refuerza con otra, menos evidente y difícil de aceptar. En la miserable covacha de sus años de becario en Munich, rodeado de libros que lo instruyen y lo apartan de las obligaciones materiales, pero también de la escritura de algún cuento inconcluso, Ribeyro se proyecta en la imagen de Du Bos porque presiente, sin alegría, que también en su caso el diario acabará siendo la obra de una vida, la que mejor realice los deseos de una existencia literaria.

Notas

¹ En Joubert, autor sin libro, Blanchot (1959) reconoce una primera versión de Mallarmé, un escritor al que le interesan más las condiciones de posibilidad e imposibilidad de la literatura que la realización de una obra literaria.

² El segundo gran período de la historia del género se extiende, según Girard, entre 1860 y 1910, y el tercero, desde 1910 en adelante.

³ Suponemos que el libro de J. Rousset citado por Bou es *Le Lecteur intime*.

⁴ Cf. Didier, 1988: p. 458. Para Antoni Martí Monterde, «El hecho de haber fundado el ensayo moderno ha eclipsado la figura de Montaigne como fundador del diarismo moderno» (MARTÍ MONTERDE, 2001: p. 83).

⁵ En un ensayo todavía inédito, “Charles Du Bos: rumor de pasos”, Silvio Mattoni comenta con inteligencia esta reducción de la intensidad a signo de alguien.

Bibliografía

- BLANCHOT, M.: (1959) “Joubert et l’espace” en *Le livre à venir*, Gallimard, Paris, 1971, pp. 75-98.
- BÉGUIN, A.: (1973) “El *Diario* de Charles Du Bos 1921-1923” en *Creación y destino I*, Fondo de Cultura Económica, México, 1986, pp. 260-266, [trad. al español: Mónica Mansour].
- BOU, E.: (1996) “El diario: periferia y literatura” en *Revista de Occidente*, Nº 182-183, Madrid, 1996, pp. 121-135.
- DIDIER, B.: (1988): “Les écritures du moi”, en DIDIER, B.: (Ed.), *Précis de littérature européenne*, Presses Universitaires de France, Paris; pp. 453-462.
- DU BOS, CH.: (1928) *Extractos de un diario*, Emecé, Buenos Aires, 1947, [trad. al español: León Ostrov].
- GIDE, A.: (1950) *Diario 1889-1949*, Losada, Buenos Aires, 1963, [trad. al español: Miguel de Amilibia].
- GIRARD, A.: (1963) *Le journal intime*, Presses Universitaires de France, Paris.
- KAFKA, F.: (1950) *Diarios. Carta al padre. Obras completas II*, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, Barcelona, 2000, [trad. al español: Andrés Sánchez Pascual].
- MANSFIELD, K.: (1927): *Diario*, Del Costal, Barcelona, 1978, [trad. al español: Ester de Andreis].
- MARTÍ MONTERDE, A.: (2001) *Lerosió*, Edicions 62, Barcelona.
- PIZARNIK, A.: (2003) *Diarios*, Lumen, Barcelona.
- RENARD, J.: (1925) *Diario 1887-1910*, Mondadori, Barcelona, 1998, [trad. al español: Joseph Massot e Ignacio Vidal-Folch].
- RIBEYRO, J.R.: (2003) *La tentación del fracaso. Diario personal (1950-1978)*, Seix Barral, Barcelona.
- TRAPIELLO, A.: (1998) *El escritor de diarios*, Península, Barcelona.
- WOOLF, V.: (1977) *Diario íntimo III (1932-1941)*, Grijalbo Mondadori, Barcelona, 1994, [trad. al español: Laura Freixas].