

NOVELA Y DIARIO

LUIS BELTRÁN ALMERÍA

UNIVERSIDAD DE ZARAGOZA

Dos interrogantes animan el presente escrito. En primer lugar me parece obligado preguntarse por qué el diario ha pasado a formar parte del universo de la novela en el siglo XX o, quizá, antes. En segundo lugar retomaré un debate abierto hace tres décadas: si puede hablarse de un género novelístico llamado novela-diario (en inglés, *diary novel*). La primera pregunta me parece más trascendente, aunque ha pasado desapercibida para la crítica hasta ahora. La novela ha fagocitado a lo largo de sus veintitantos siglos de existencia muchos géneros del discurso. Se ha supuesto incluso que todo género del discurso tenía ya su lugar en la novela o que, al menos, puede tenerlo. Pero mi opinión es que no es así. Una exploración con un mínimo detenimiento quizá nos depararía géneros orales o culturales que no han arraigado en la novela (el chiste, por ejemplo). El hecho de que sea en la Modernidad cuando el diario cobra carta de naturaleza como género cultural es un primer aspecto de su entrada en el dominio novelístico. Pero quizá no sea suficiente explicación. La segunda pregunta está ya en el horizonte de la teoría literaria desde que Gerald Prince publicara en 1975 un artículo titulado «The diary novel: Notes for the definition of a sub-genre». Este artículo tuvo una continuidad crítica con los libros de Lorna Martens *The Diary Novel* (1985) y Trevor Field *Form & Function in the Diary Novel* (1989). Para la crítica neorretórica la tentación de constituir un sub-género con las novelas-diario era irresistible. Y, en efecto, una serie de novelas modernas tiene por denominador común articularse en torno a un elemento compositivo: el diario, aunque su arquitectura responda a orientaciones o retos distintos. Para valorar la cohesión que puede alcanzar ese conjunto conviene preguntarse en primer lugar qué es lo que la forma diario puede aportar a la novela.

EL DIARIO COMO NOVELA

La forma diario toma cierto auge con la llegada de la cultura humanista al final de la Edad Media. Entre otros, Durero y Colón escribieron diarios. En general, los

primeros diarios están ligados a la experiencia viajera. Durerero cuenta un viaje a Flandes, para recuperar una pensión. Colón cuenta una empresa extraordinaria: la exploración de una nueva e incierta ruta a las Indias orientales. Pero estos diarios eran meros cuadernos de bitácora, como el de Colón, o, más propiamente, cuadernos de viaje. De este hecho podemos deducir que el diario se convierte en un instrumento para registrar cambios rápidos o una acumulación de experiencias impactantes para el observador. Las misiones inciertas y arriesgadas serán el objeto de este género que tardará siglos en salir de la esfera de lo privado. El tránsito de género privado a género cultural comienza con el siglo XVIII, pero no concluye hasta el siglo XX. Se ha dicho que el punto de partida de ese proceso es la publicación del diario de viaje por Italia de Montaigne en 1744, siglo y medio después de componerse.

También la irrupción del diario en la novela se produce en el siglo XVIII. Es tan temprana esa irrupción en la novela que ni siquiera lleva aparejada la utilización del término *diario*. Según H. Porter Abbott, la primera novela diario es *Chant de Schwarzbourg* o *Les aventures du jeune d'Olban* de Ramond de Carbonnière, publicada en 1777 (1982, 13). Antes habían aparecido novelas que contenían diarios o fragmentos de diarios, quizá, como opina H. Porter Abbott, para aumentar el sentido de realidad interior. Así ocurre en *Pamela* o *Robinson Crusoe*. Algo similar acaece también en el *Werther* de Goethe (publicado en 1774) y que inspiró la novela de Ramond de Carbonnière. La mayor parte del texto del *Werther* está compuesto en forma de cartas a Wilhelm, un amigo de Werther. De Wilhelm no sabemos nada, no responde a las cartas. De hecho, estas *cartas* no reclaman réplica. Wilhelm es una mera función del *Werther*, un *narratario*. Su carácter vacío, fantasmal viene a constatar ese carácter funcional. Como no es posible todavía la forma diario pura, porque el diario no es un género de la cultura, Goethe debe recurrir al truco de las falsas cartas. De cartas sólo tienen un elemento: la fecha. Pero esa marca es también la marca del diario. Goethe llama cartas a las intervenciones de Werther. Sin embargo, parece evidente que esto es pura formalidad. De hecho, los signos de la epistolaridad han desaparecido de las intervenciones de Werther. Sólo se conservan las fechas, rasgo común con los diarios. Las alusiones iniciales del tipo «querido Guillermo» y las despedidas, así como la retórica inicial y final de las cartas han desaparecido por completo. La mayoría de las intervenciones constituyen reflexiones o desahogos de Werther. En las reflexiones el papel del interlocutor se reduce al mínimo, incluso llega a desaparecer. En los desahogos y en otras situaciones cumple papeles que van desde activar el diálogo interno de Werther a otros más convencionales para un destinatario. Ese diálogo interior necesita todavía de una apelación formal a la sombra de un personaje (Guillermo), en la medida en que el diario no es todavía un género cultural. Y no lo es porque aún no se dan las condiciones históricas necesarias para que autor y destinatario coincidan.

La conexión carta-diario en el *Werther* nos da la clave del origen del diario en la novela. Ese origen es la novela epistolar. La novela epistolar es una forma en decadencia en la era moderna. Hay novelas epistolares pero no alcanzan el papel que tuvieron en la época anterior. Todavía en el siglo XVIII una de las grandes novelas adopta la forma epistolar: *Les liaisons dangereuses* de Choderlos de Laclos. En España por estas fechas tenemos novelas epistolares como *Cornelia Bororquia*. La primera etapa novelística de Goethe recurre a la epistolaridad. Así lo revelan las *Cartas de Suiza (Briefe aus der Schweiz)* y *Fragmentos de una novela epistolar*. El *Hiperión* de Hölderlin recurre a las cartas como desahogo, dirigidas a Belarmino y Diotima. También Dostoievski empezó explorando en la novela epistolar con *Novela en nueve cartas* pero no volvió a insistir en esa vía. El siglo XX trae consigo la sustitución de la novela epistolar por la novela diario. Y quizá las dos razones que promueven este cambio sean la proximidad entre las dos formas discursivas y la pérdida de sentido de la epistolaridad en un mundo que la percibe como un rasgo en exceso convencional y anticuado.

Un aspecto más de la vinculación de la novela epistolar y la novela diario es la justificación mediante una nota editorial de la publicación del diario o de la colección de cartas. Esa nota editorial era un tópico de la novela epistolar y permanece en la novela diario. Las excusas alegadas suelen ser similares: el descubrimiento ocasional, su propósito didáctico, etc.

Otro aspecto que debemos tener en cuenta es el siguiente: la irrupción del diario en la novela no se produce para relatar un viaje, que es el propósito de los primeros diarios, sino para relatar de la forma más intensa e íntima posible los efectos de una pasión. La conexión con la carta depende de este aspecto. Las novelas epistolares —y la presencia de la carta en la novela— han venido de la mano de un propósito patético-sentimental. Este hecho debe interpretarse de la siguiente manera: la legitimación social del diario como género del discurso público viene dada por su capacidad de registrar los cambios sociales, ya sea geográficos o estamentales, pero la legitimación novelística del diario no tiene ese perfil social sino un perfil introspectivo. Sucede además que la presencia, por completo convencional, del interlocutor (el Wilhelm, amigo de Werther) va diluyéndose en la medida en que se intensifica el proceso de introspección. Este proceso encuentra su culminación en la novela del siglo XX, que ya no precisa justificación alguna de la ausencia de interlocutor.

Un momento especialmente significativo para la consolidación de la novela diario como forma cultural distinta de la novela epistolar tiene lugar en la literatura rusa a mediados del siglo XIX. Turguéniev aborda la escritura de una novela diario a partir de la lectura de *Diario de un loco* de Gógol. El resultado será *Diario de un hombre superfluo*. Esta novela reúne varios proyectos. El primero y más importante es definir la figura del hombre superfluo, que tendrá continuidad

en *Dmitri Rudin*, una novela posterior, en la que radicaliza esta figura para proponer la del hombre inútil. A esta figura del hombre inútil le añade otros dos aspectos esenciales. El primero consiste en presentar al personaje de Chulkaturin agonizando. La tarea de escribir un diario adquiere así un velo trágico. El segundo es el punto débil de esta novela. El diario se convierte en un relato por entregas de una novela sentimental: el fracaso del enamoramiento de Chulkaturin. El mismo Turguéniev parece reconocer ese fracaso. El «31 de marzo», penúltimo del diario, el diarista escribe: «Quería escribir un diario y en lugar de eso ¿qué he hecho? Relaté un episodio de mi vida». En efecto, el diario adopta un perfil más propio de unas memorias. La única referencia diarista es la alusión al tiempo atmosférico (frío, un frío simbólico, agónico). El presente apenas depara unas pinceladas ácidas. Es el pasado lo que cuenta: el fracaso del proyecto existencial del hombre superfluo. Un aspecto novedoso quizá sea que la «Nota del editor» aparece como epílogo y no como prólogo, según suele ser habitual.

Esta es la primera novela de Turguéniev. Por un lado presenta el interés de reunir los grandes aspectos de su estética posterior: el drama idílico-familiar, el biografismo, el sentimentalismo. Pero, al mismo tiempo, es un intento fallido, porque la articulación entre esos aspectos falla. Desde el punto de vista de la forma diario ya vemos que el propio autor parece admitir su fracaso. Se plantea explícitamente escribir un diario. Pero la propia situación en que coloca a su personaje, la agonía impide de hecho construir un diario. Lo que construye es una novela seriada en días. Este fracaso quizá no sea sólo un fracaso del autor, individual, sino una constatación de la inmadurez de la forma diario en la novela decimonónica.

LA PLENITUD DE LA FORMA DIARIO

Puede decirse que ha sido durante el siglo XX cuando la forma novela-diario ha alcanzado su consolidación como forma cultural. Esta legitimación cultural tiene su prueba en la aparición de una literatura teórica referida a la novela-diario, a partir de 1975. Como veremos a continuación, el fenómeno de la narración diarística desborda los límites de la novela. Pero conviene recordar que los límites de un género son siempre resultado de un consenso de una época determinada y están guiados por la necesidad de los estudiosos de establecer un lenguaje común y relativamente fiable sobre el que poder trabajar y dialogar. Vamos a analizar a continuación obras que son consideradas sin ningún género de dudas como novelas (*La náusea* de Sartre, por ejemplo) y otras que difícilmente serían reconocidas como tales, como es el caso del «Diario norteamericano» de Italo Calvino o del *Libro del desasosiego* de Pessoa. Como se verá, el concepto de no-

vela tiene menos relevancia para este problema que otro concepto al que vamos a recurrir para explicar estas obras: el autorretrato.

EL DIARIO DE ANTOINE ROQUENTIN

La náusea es quizá la novela-diario que ha alcanzado mayor relevancia entre las del siglo XX. Se toma tan en serio el papel del diario que presenta lagunas, palabras tachadas, lecturas dudosas... Incluso algunas de sus entradas responden a un criterio horario, lo que muestra una radicalización de la forma diario, que pronto advertimos que expresa el estado de una conciencia alterada por la locura. En esta ocasión la composición en forma de diario parece estar determinada por un propósito didáctico: el eje de esta novela es la exposición de una doctrina que se viene denominando existencialismo. Sin embargo, la forma diario y, sobre todo, la forma interna, la forma novela, no son mero ornamento. Estas formas apuntan una dimensión hermética de la obra: Roquentin se interroga sobre la posibilidad de salvación. La salvación es la posibilidad del pecado de existir, dice. Quiero apuntar aquí algo que merece más detenimiento del que podemos dedicarle en esta ocasión y es que el existencialismo sartreano —y posiblemente el existencialismo a secas— es una forma de hermetismo. Y que la forma diario predominante en el siglo XX está al servicio de la dimensión didáctica de la novela actual. Quizá pueda deducirse también de la lectura de esta novela que Sartre apuesta por una forma literaria que adquiere una relevancia inusitada para su exposición: el autorretrato de un personaje que busca su salvación.

DIARIO NORTEAMERICANO 1959-60

Italo Calvino nos ha legado —nunca mejor dicho lo de legado— un divertido diario. Calvino no lo publicó. Su viuda, Esther Calvino, lo recogió de una carpeta de materiales reunidos para trabajar en la autobiografía de Calvino, y que se ha publicado póstuma con el título de *Ermitaño en París. Páginas autobiográficas*. El «Diario norteamericano» constituye un capítulo de esta recopilación. Esther Calvino lo describe así:

El «Diario norteamericano», en cambio, no es sino una serie de cartas enviadas regularmente a su amigo Daniele Ponchiroli, que trabajaba en la editorial Einaudi, destinadas también a los demás compañeros de trabajo e, incluso, como escribe Calvino, a todos los que tuviesen la curiosidad de conocer y compartir sus experiencias norteamericanas (11).

El mismo Calvino propone en una de las cartas las siguientes «instrucciones de uso»:

Daniele, esto es una especie de periódico para uso de los amigos italianos. Einaudi recibe otra copia privada en casa. Esta copia es pública, salvo los asuntos editoriales que puedes recortar y pasar a Foà; el resto lo guardas todo junto en una carpeta a disposición de todos los colegas y también de los amigos y visitantes que tengan voluntad de leerlo y procura que no se pierda pero que sea leído, de modo que el tesoro de experiencias que acumulo sea un patrimonio de toda la nación (50).¹

Casi nada. Resulta que el destinatario de las cartas es toda la nación. Con todo, hay que tener en cuenta que Calvino no publicó el escrito, ni siquiera mostró intención de hacerlo. Nada sabemos de la forma que le hubiera dado a los materiales que conforman *Ermitaño en París*. Sólo sabemos que pensaba trabajarlos para un proyecto autobiográfico, *El camino de San Giovanni*, que no culminó al sorprenderle la muerte. Este cúmulo de circunstancias y propósitos nos puede permitir replantearnos lo ya dicho sobre el diario y también sobre la novela que lo alberga.

Volviendo a la justificación de Esther Calvino, ella se apoya en la dimensión testimonial del escrito. Tal Diario no tendría valor literario: «Como documento autobiográfico —y no como prueba literaria—, me parece esencial», alega. Y, sin embargo, «como autorretrato [le parece] el más espontáneo y directo» (11). Y ¿acaso un autorretrato no es una obra de arte? En la pintura, ese género no admite discusión. También en la literatura tenemos muestras de autorretratos: Cervantes, sin ir más lejos. Quizá la cuestión sea qué relación se establece entre las formas epistolar y diario, por un lado, y el autorretrato y la novela, de otro.

Pero antes de entrar en esta cuestión merece la pena que dediquemos un tiempo al diario de viaje de Calvino. La versión publicada no ha expurgado las noticias de carácter editorial que Calvino dirige a sus colegas de Einaudi. En verdad, no es posible extraer esos comentarios. Uno de los ejes del viaje es ese: reunir información que sea útil a la editorial. Pero hay otros ejes que dan unidad a la obra. El Diario no es un mero cúmulo de observaciones o noticias, aunque esté formado por una serie de notas, con temas diversos y un orden temporal. Esa unidad la da la perspectiva que adopta el autor ante un mundo nuevo, perspectiva crítica tanto con ese mundo como con la imagen convencional que se viene dando de ese mundo. Esa distancia incluye el humor. Este es su rasgo más notable, que permitiría leerlo como una novela. Y está orientada a la búsqueda de un mundo mejor. Tales elementos, humor y reformismo, definen una conciencia; una conciencia en movimiento. En cierta medida tiene razón, pues, Esther Calvino al decir que se trata de un autorretrato, pues ese estado de conciencia

¹ Calvino utiliza en esas cartas múltiples abreviaturas. Este es un rasgo más propio del diario que de las cartas. Quizá haya que considerar estas abreviaturas como prueba del carácter transversal de esta obra.

queda retratado sobre el escenario del dinamismo de la travesía norteamericana. A propósito del libro en conjunto Esther Calvino concluye:

El sentido de este libro podría ser (...) el de establecer una relación más estrecha entre el lector y el autor a través de estas páginas. Como pensaba Calvino, «... lo que cuenta es lo que somos, es profundizar nuestra propia relación con el mundo y con el prójimo, una relación que puede ser a la vez de amor por lo que existe y de voluntad de transformarlo» (11 y 114).

Las palabras de Calvino corresponden a una entrevista que le hizo Carlo Bo a su regreso a Italia. Constituyen un anticipo de un argumento que Calvino desarrollará posteriormente y que alcanza en *Palomar* su más certera expresión. Concluiremos este epígrafe con dos anotaciones secundarias. No hay intimidad en el Diario aunque contenga secuencias relativas al sexo. El autorretrato no es el retrato de un individuo sino el de una época, vista por un observador de excepción. La segunda observación es formal: el regreso del diario al epistolario, si bien es un epistolario unidireccional y de destinatario universal.

DEL DIARIO AL PUZZLE

Un paso más allá de la forma diario lo encontramos en obras, tenidas con frecuencia por novelas, que combinan el fragmento reflexivo con otros materiales también fragmentarios. Es el caso del *Libro del desasosiego* de Pessoa, de *Advertisements for Myself* de Norman Mailer, de *Diario de 360º* de Luis Goytisolo y de *Diario de un mal año* de John Maxwell Coetzee, entre otras obras.

Este fenómeno es mucho más amplio y desborda los contornos del diario. Por ejemplo, el *Libro de Manuel* de Julio Cortázar introduce en la novela fragmentos periodísticos. En las obras mencionadas el componente de diario es un elemento central. Las caracteriza el ofrecer una constelación de elementos que van desde la intimidad a la pura actualidad, normalmente política, pasando por el ensayo. Esto sucede en *Diario de un mal año* (*Diary of a bad year*, 2007). La parte superior de las páginas de esta obra están ocupadas por ensayos de un tal señor C. Estos ensayos versan sobre temas muy variados: la pedofilia, la universidad, el anarquismo, Zenón... Después vienen el diario íntimo y un relato, el de la reacción que suscita la lectura de los ensayos en Anya, la joven secretaria, y su novio Alan. Este orden cambia en el segundo diario. Los ensayos toman un carácter más personal: las cartas de los admiradores, por ejemplo. El diario íntimo es sustituido por la crónica de Anya y por una carta suya al señor C. Estos últimos elementos constituyen una novela de educación de Anya. Es una novela de educación que reduce sus componentes al mínimo: el educador —el señor C—, el sujeto de la educación —Anya— y el maligno Alan, la figura demoníaca que precisa el *bildungsroman*.

El interés de esta novela radica, pues, en la dimensión didáctica que sustenta y en el producto de esa dimensión: la educación. Esa dimensión se da a dos niveles: el contenido de los ensayos y la actitud frente a las ideas que contienen, que es relativizada por la opinión adversa de la joven pareja que observa y espía, y por las consecuencias que esa actitud tiene sobre el escritor C. El proceso educativo es doble: Anya y el señor C. En un momento dado el escritor toma conciencia de su vacilación esencial ante los grandes temas: «pese a toda una vida de aprendizaje en el escepticismo —dice— todavía parezco creer que la excelencia, *areté*, es indivisible. ¡Qué extraño!» (185). O al confesarse: «(Es interesante constatar cómo el avance del individualismo mercenario lo empuja a uno al rincón del idealismo reaccionario)» así, entre paréntesis, como una fatalidad (136).

El *Libro del desasosiego* participa de esta lógica pero introduce aspectos específicos. Esta obra se sitúa en un plano superior a la educación. O quizá debería decir en el plano superior de la educación: el de las grandes lecciones de la vida. El mismo Pessoa explica que, si sus lecciones son leídas algún día, estaría bien y, si no son leídas, también. Su gran lección consiste en ofrecer una contemplación estética de la vida, dado que no sabe creer en Dios y no puede creer en la Humanidad, mera «suma de animales» (29). Esta actitud comporta un género: el del testimonio de la gran lección de la Humanidad. Este género lo inauguró Hesiodo en *Trabajos y días*. Y lo refundó Dante en *El Convivio*. Este género permite esa combinación de intimidad, ensayo y actualidad que conforma la dimensión superior de este tipo de obras-puzzle.

DIARIO-AUTORRETRATO-NOVELA

El debate en torno a la novela-diario se ha venido moviendo entre dos límites. El primero consiste en valorar la forma externa. Es la propuesta formulada por Gerald Prince. El segundo consiste en considerar el diario como una estrategia «presentacional» que rehúye la autoridad de la retrospectiva narrativa. Esta es la propuesta de H. Porter Abbot. Prince es un narratólogo estructuralista. Abbot es un narratólogo postestructuralista: *narrative is everywhere*, dice. Narración es novela, cine, teatro, poesía, historia, narración de memorias, cómics, ballet, hipertextos, pintura, notas, conversación... Así piensa ahora. En 1982 anunciaba esto con esa definición del diario como estrategia *presentacional*. En el fondo, y esto es lo que quiero mostrar aquí, ambas propuestas son formalistas y pueden ser cuestionadas.

Prince se funda para establecer un subgénero en criterios formales pero también en el papel enunciativo que corresponde a lo que él mismo llamó *narratorio*. H. Porter Abbott, en cambio, pretende lo contrario: no se debe concebir la novela-diario como un género y sería mucho más conveniente tomar el diario

ficcional como una forma narrativa muy flexible, cuyas características no son patrimonio de una obra concreta. Para ello propone tres tipos de criterios funcionales en su consideración del diario como narrativa: funciones temáticas, funciones miméticas y funciones temporales. Estas funciones serían las características de la estructura narrativa del diario. Por funciones miméticas entiende la ilusión de lo real (el «realismo formal», según expresión de Ian Watt). Por funciones temáticas entiende el aislamiento y la autorreflexión (*Self-Reflection*). Y por funciones temporales entiende la inmediatez, el suspense y la atemporalidad (*Timelessness*).

Mi propuesta acerca de esta cuestión viene a decir que, en efecto, la novela-diario no es un género ni un subgénero. Pero tampoco un tipo especial de narración, una modalidad narrativa. En mi opinión, el diario aporta a la novela un eslabón en la evolución de sus formas compositivas. Ese eslabón conecta la colección epistolar con otras formas futuras, quizá más imprecisas y fragmentarias, como hemos visto en las novelas-puzzle. El motor de esta evolución es la pulsión de la novela para absorber y ofrecer nuevas formas de reflexión y nuevos contenidos. Tampoco la novela epistolar es exactamente un género (o subgénero). Lo es la novela patético-sentimental. En esta línea novelística vemos la importancia de las cartas, ya sea como elementos interpolados en la novela, ya sea conformando la novela entera como una colección epistolar.² Lo esencial de esa forma novelística —la patético-sentimental—, que florece en los siglos XVII y XVIII —aunque aparezca antes y continúe después— es la exposición del conflicto entre el ser social y el ser privado (pasional). Ese conflicto llega a su punto más elevado en la sociedad cortesana. De ahí que, una vez superada esa forma social por la sociedad burguesa, tal forma novelística decaiga y se convierta en una forma residual de novela para jovencitas (la novela rosa).

La novela moderna ha tomado diversos caminos. La confesión, las memorias, la rendición de cuentas han ocupado un lugar en el escenario de la novela moderna. Ya los prerrománticos del círculo de Jena (los Schlegel y Novalis) reivindicaron *Las confesiones* de Rousseau como novela. Mainer ha llamado a esta orientación de la novela la *novela del yo*. Parece por completo legítimo ver una esfera de la novela en torno al yo, al *self*, en la era moderna, que tiene uno de sus atributos, si no el primer atributo, en el individualismo. Pero quizá no sea un problema tan simple. Puede decirse que en la Modernidad los géneros de la búsqueda del yo, de la rendición de cuentas se han incorporado a la novela en varias modalidades, desde fórmulas compositivas tales como el monólogo interior y los diarios a nuevas posibilidades novelísticas como el autorretrato. La novela-diario

² Entre las novelas patético-sentimentales las hay enteramente epistolares, como *Las amistades peligrosas*. Pero también hay otras en las que la carta ocupa un papel puntual, aunque relevante. Esto ocurre en *La princesa de Clèves* y otras novelas de Mme. de La Fayette.

se sitúa como un medio más para alcanzar la manifestación de los procesos de conciencia en la novela.

Suele suceder cuando hablamos de géneros literarios que nos manejamos con un abanico de posibilidades muy reducido, el que nos ofrece el consenso alcanzado en nuestra época. En cambio, una investigación en la historia literaria nos proveería de una gama mucho más amplia de géneros. En esa gama encontraríamos el autorretrato. El autorretrato es un género importante en pintura. Muchas veces no se justifica por un simple narcisismo del artista. También hay autorretratos literarios. Son bien conocidos los de Cervantes y Antonio Machado. A veces el autorretrato adopta formas más complejas. Y entre esas formas está la de la novela-diario. Quizá no todas las novelas-diario sean autorretratos, pero sí lo son algunos. Entre *Diario de un hombre superfluo* y «Diario americano» hay una diferencia que no es formal, en el sentido habitual de esta palabra. La novela de Turguénev es la novela sentimental de un hombre inútil. La obra de Calvino sería una novela de viajes (dejaremos de momento la cuestión de por qué este escrito es una novela). Pero a esta diferencia se le puede confrontar una similitud. Y esa similitud es su carácter de autorretratos. El personaje de Turguénev se autorretrata como un hombre inútil. Calvino se autorretrata como una conciencia en movimiento.

Hace aproximadamente un siglo Ortega hablaba en estos términos de «las verdaderas categorías estéticas: ciertos temas radicales irreductibles entre sí» (196). A esta definición habría que añadirle que esos temas radicales no pueden establecerse por un procedimiento analítico simple, esto es, con una lógica elemental. Precisan de otro tipo de análisis, un análisis histórico o, mejor dicho, un análisis filosófico histórico. Si echamos mano de esa concepción histórico-filosófica, comprenderemos que el yo, el individuo, sólo aparece como sujeto del universo en la era moderna, luego no puede ser uno de esos temas radicales. La novela del yo sería un producto moderno. Así lo concibe Mainer. Este planteamiento tiene una importante dosis de razón: el diario como forma novelística es un fenómeno moderno, como venimos diciendo. Sin embargo, no es un tema radical. Es sólo una forma externa, compositiva. Un tema radical es el viaje, un símbolo de gran trayectoria en la literatura universal. «Diario americano» es, ante todo, un diario de viaje. Otro tema radical es el patetismo sentimental. *Diario de un hombre superfluo* es, sobre todo, aunque no únicamente, una novela sentimental. Ciertamente estas «verdaderas formas estéticas» se entrecruzan en la era moderna y pocas veces las encontramos aisladas, puras. Lo normal es encontrarlas entrecruzadas en la novela moderna.

Pero, aun dentro de esta diversidad, el diario como forma novelística nos permite apuntar una característica que recorre las novelas mencionadas: el didactismo. Y, dentro del didactismo, la exploración de la relación del sujeto con el mundo. Volviendo nuevamente a Mainer, este gran filólogo ha apuntado que la

filosofía es el gran argumento de la novela del siglo XX.³ En esta ocasión vengo a coincidir con esta opinión aunque le dé otra formulación, no sé si más o menos acertada. El didactismo es la primera y gran orientación de la novela del siglo XX. Ese didactismo lo hemos visto en todas las novelas o cuasinovelas mencionadas. Ha adoptado posiciones aparentemente diversas, desde la investigación de la autoconciencia al simbolismo humorista o hermético. Y digo aparentemente porque una mirada de mayor calado nos mostraría que, más allá de las posibilidades planteadas, las diferencias no son tan grandes como pudiera parecer. El didactismo del siglo XX no ha sido el didactismo de la formación sino un didactismo de la salvación ante el torbellino de las fuerzas centrífugas o centrípetas que amenazan el proyecto de la humanidad.

BIBLIOGRAFÍA

Obras literarias:

CALVINO, Italo, *Ermitaño en París. Páginas autobiográficas* (trad. Ángel Sánchez-Gijón), Madrid, Siruela, 2003.

COETZEE, John Maxwell, *Diario de un mal año* (trad. J. Fibla), Barcelona, Debolsillo, 2007.

PESSOA, Fernando, *Libro del desasosiego* (trad. Ángel Crespo Madrid), Seix Barral, 1984.
TURGUÉNIEV, Iván, *Diario de un hombre superfluo* (trad. A. Orzeszek), Oviedo, KRK.

Estudios:

ABBOT, H. Porter (1982), «Diary Fiction», *Orbis litterarum*, 37 (1), pp. 12-13.

FIELD, Trevor (1989), *Form & Function in the Diary Novel*, Londres, MacMillan Press.

MAINER, José-Carlos (2005), *Tramas, libros, nombres. Para entender la literatura española, 1944-2000*, Barcelona, Anagrama, pp. 200-226.

MARTENS, Lorna (1985), *The Diary Novel*, Cambridge, Cambridge UP.

ORTEGA Y GASSET, José (1912), «La agonía de la novela», en *Meditaciones sobre la literatura y el arte (La manera española de ver las cosas)* (ed. E. INMAN FOX), Madrid, Castalia, 1987, pp. 195-235.

PRINCE, Gerald (1975), «The Diary Novel: Notes for the Definition of a Sub-genre», *Neophilologus*, 59, 4, oct. 1975, pp. 477-481.

³ Me refiero al estudio «Ensayos, dietarios, relatos en el telar: la novela a noticia», cuya tesis básica es que, así como en el siglo XIX la novela se relaciona con las ciencias sociales y en el siglo XX con la filosofía (incluyendo los límites del lenguaje), en el siglo XXI podría estar muy influenciada por la sociedad de la información, por la actualidad, y lo ejemplifica hablando de novelas españolas recientes que parten y tratan de noticias actuales (*Cielo raso* de Pombo, sobre los conflictos en El Salvador, por ejemplo), o son «advertencias morales» sobre lo que sucede a nuestro alrededor (*Plenilunio* de Muñoz Molina; *Raval. Del amor a los niños*, de Arcadi Espada, sobre la pederastía), o se basan en «noticias» de otro tiempo (*Soldados de Salamina*).