

6.
EL PASSAT QUE SERÀ:
EL DIARI COM A FORMA NARRATIVA

JUAN VILLORO

L'art de menysprear l'art. L'art d'estar sol.
(PAVESE, *L'ofici de viure*).

Fama i privadesa

Hi va haver un temps en el qual els autors morien sense biografia, o sense altra vida aparent que alguns rumors, molt sovint destinats a negar la seva identitat o a suggerir que el vertader responsable de les obres era un bisbe amb ambicions de porpra, un duc delerós de canviar la ploma per l'espasa, alguns barber i cirurgià de grans tisoires, gent incapaç de rebaixar-se a signar els seus esguerros brillants.

El tercer mil·lenni repudia aquestes indefinicions i el jo se sotmet a l'escrutini més minuciós. La televisió espanyola ens posa en contacte diari amb persones disposades a donar vida pública a les seves secrecions. La negra utopia d'Orwell, el Gran Germà tirànic que vigilava la societat com un ull omnipresent, és el malson feliç d'una època que vol conèixer els detalls íntims, no només de gent destacada pels seus gols, les seves pel·lícules o les seves maratons amatòries, sinó d'éssers anònims disposats al desvergonyiment. De cop i volta, la societat de l'espectacle es paralitza davant les besones de qui res no sabíem però que es fan llaminerament necessàries en descobrir que Vanessa li va donar un ronyó a la seva idèntica Valèria i aquesta li va pagar, no només ficant-se al llit amb els dos amants que Vanessa mantenia en igual estat de gràcia i expectació, sinó prenent-li la serventa i la mainadera. Benvinguts a l'era de la fisiologia rendible: un destí s'acredita amb la variació dels coits, les cirurgies o els vessaments de bilis. La televisió va deixar de ser el lloc revelador on el convidat contempla el seu clatell en un monitor per esdevenir el lloc revelador on practica el psicodrama. No

és casual que una de les novel·les més significatives del nostre temps, *Corazón tan blanco*, de Javier Marías, comenci amb la frase: «*No he querido saber pero he sabido.*» És massa el que sabem sense desitjar-ho.

L'afany d'envair vides alienes no es limita als programes destinats a indagar la quantitat de bolquers d'un sol ús que Elvis Presley feia servir en els seus continents anys finals; ja habita els edificis neogòtics de Yale i Harvard. L'acadèmia esmola els llapis per despullar herois que estaven més bé vestits; professors *cum laude* escriuen biografies guiades per l'axioma que odiar l'objecte d'estudi és un afer de salut pública. Andrew Morton afirma amb elegància esquiva que la vida de Philip Larkin «no va estar gaire diversificada pels esdeveniments». Tot seguit, li dedica 570 pàgines. El més animat que va fer Larkin en la vida va ser engreixar-se; tanmateix, al biògraf vindicatiu li cal mig miler de pàgines per demostrar la pèssima classe de persona que pot ser un gran poeta.

A la seva novel·la *Mao II*, Don DeLillo retrata un escriptor que defuig qualsevol mena de publicitat, un reclús de l'estirp de Salinger o Pynchon, al qual ningú no pot veure i encara menys fotografiar. La trama s'ocupa de la destrucció d'aquesta intimitat. Una fotògrafa accedeix al búnquer creatiu. L'escriptor li revela que la seva vida consisteix, bàsicament, a perdre cabells sobre el teclat. L'interessant es troba als seus llibres. La fotògrafa l'escolta, l'admira, pren un curs d'intel·ligència una mica pomposa, i vol alguna cosa més. No en té prou amb els cabells morts al teclat. Desitja el rostre, les mans, els gestos, els impulsos que no arriben al paper. Es diria que és impossible escriure una història sense crear un misteri pel que fa a la seva procedència.

D'acord amb Foucault, els llibres van començar a signar-se per una moció de censura, per facilitar la tasca de detectar al culpable de les idees. Avui dia resulta difícil concebre un personatge de gran guinyol que respongui davant dels mitjans amb la genialitat intempestiva i artificiosa de Valle-Inclán. La figura del fatxenda eloqüent ha estat banalitzada per la televisió i encara no ha estat ressuscitada per la *performance*. Els mitjans massius exposen l'autor sota una llum que no depèn necessàriament d'ell. Cal recordar que Salman Rushdie va ser víctima simultània de l'integrisme i dels mitjans massius. Els talibans del Pakistan els van acusar d'apostasia i l'aiatol·là Khomeyni es va assabentar de la protesta per televisió. Després va ordenar la *fatwa* sense llegir el llibre. A *Tomba de la ficció* Christian Salmon estudia

els setges que es posen a la imaginació contemporània i la dificultat social d'acceptar invencions (entre altres coses perquè representen un mode altern de dir veritats).

Amb graus diversos de perill, el novel·lista ha de respondre per les seves criatures davant dels periodistes, l'aiatol·là o el cap d'una junta militar. Professionals del jo, els escriptors estan obligats a explicar-se a ells mateixos, no a partir dels seus llibres, sinó de les intencions recòndites que els van portar a escriure'ls. La definició de l'obra (la seva estètica retrospectiva, les seves pulsions íntimes) és un subgènere molts cops més llegit que l'obra mateixa i el principal aliment de les formigues classificadores.

Les ones expansives del jo són tan extenses que informen d'uns assumptes raríssims. De cop i volta, estem al corrent de les injeccions de col·lagen a la boca d'una actriu. El peculiar és que la font d'aquesta saviesa es dissol: missatges sense origen, estímuls que canvien com el clima i contra els quals resulta impossible lluitar. Quin taxista retòric ens va assabentar de tot això? La societat de la informació determina l'inconscient com les escombraries genètiques determinen el genoma humà. «Moriré el dia que deixi d'interessar-me per algú que parla d'ell mateix», va anotar Elias Canetti en una època en la qual la confessió era un atreviment, una singularitat del caràcter, no una moda finançada per la televisió, Internet i d'altres abocadors acabalats.

Per protegir-se de l'exposició mediàtica, els escriptors solen promoure de manera progressivament emfàtica els valors de la solitud. L'apartament ha guanyat un prestigi cultural enorme. «Detesto veure gent», declara el poeta amb orgull malcarat. Els reporters descriuen la forma en què el lleó es nega a contestar al telèfon, evita el tracte amb estranys, deixa de tenir amics. L'arquetip de l'eremita il·lustrat és la resposta del món culte a una societat invasora. Es tracta, sens dubte, d'una figura honesta però una mica tediosa. El màrtir de la solitud té prohibit anar a festes, perdre la seva *angst* davant d'un escot, escudellar-se dues vegades del *ragoût*. La imaginació alegre es considera superficial; fins a tal punt que entre les provocacions profitoses que César Aira inclou en la seva memòria *Cumpleaños*, poques rivalitzen amb la d'assegurar que el seu estat anímic normal és l'eufòria.

De qualsevol manera, ningú no pot estar segur de la sinceritat de l'escriptor; els biògrafs àvids del futur tal volta descobreixin que el misantrop professional era gregari i vivia en pecat de bon humor.

Un gest més radical que escriure d'esquena als altres consisteix a renunciar a l'ofici com a culminació d'una estètica. *Bartleby y compañía*, d'Enrique Vila-Matas, s'ocupa d'aquesta cancel·lació eloqüent de la paraula. Vila-Matas desplega una galeria de lletraferits que es van tornar cartoi-xans sobtats i ofereix el retrat d'una època on els singulars són aquells que s'ometen, esborren les seves petjades, aconseguen que el silenci sigui la caixa de ressonància fragorosa de les seves paraules. Al berenar dels papagais, els muts són reis misteriosos.

Amb tot, el silenci no sempre potencia una obra. Cal cert acord entre la impossibilitat de dir i la necessitat de callar. De vegades, la renúncia a la paraula no és un gest estètic sinó una desesperada fugida de la vida.

Pavese va pagar el preu de les seves darreres sentències: «Prou paraules. Un gest. No escriuré més.» En acabar la frase es va ocupar del seu suïcidi exemplar.

El diari preserva una vida secreta, posant-la fora del perill dels testimonis que poguessin alterar-la, i apel·la a una lectura posterior, quan venç l'estrany contracte que la privadesa contreu amb la vida. Al respecte escriu Alan Pauls: «Sempre que es troba un diari íntim (perquè un diari íntim mai no apareix: es troba, s'hi ensopega o s'hi cau a sobre, fins i tot quan abans se l'ha buscat amb desesperació) hi ha, al costat de les seves pàgines, moltes vegades tacant-les, un cadàver.»

Josep Pla: matèria de vida

¿De quines estratègies es pot servir un escriptor per aprofundir en ell mateix sense caure en l'exaltació promocional del jo ni renunciar a la seva veu com a màrtir de l'ofici? El gènere més pròxim a la il·lusió de sinceritat és el diari. Les cartes depenen de la mirada aliena; s'escriuen d'acord amb un corresponçal; quan se'n coneix bé el destinatari, l'escriptura depèn de valors entesos: la xafarderia que l'altre espera amb morbositat intensa, l'exageració que li fa riure, el cop baix que l'ofèn. Les autobiografies tampoc no permeten que l'escriptor es descobreixi de sobte i s'albiri, com buscava Musil als seus diaris, amb la resplendor opaca de qui passa amb un ciri davant d'un mirall i veu les seves faccions renovades, enrarrides. Els llibres de memòries construeixen un personatge més o menys lògic; ningú

no narra la seva vida sencera des de la sorpresa, el malentès, la confusió o la perplexitat. De vegades, fins i tot cal una atmosfera fictícia perquè les confessions resultin sinceres. Oscar Wilde va tornar a tenir raó en afirmar què passa quan es dona una màscara a un home: diu la veritat. Marcel Proust, Francis Scott Fitzgerald, Malcolm Lowry, Philip Roth o Fernando Vallejo han aprofitat la novel·la com una rica variant de l'autobiografia; l'eficàcia dels seus al·legats íntims deriva de la fabulació aparent. Per contra, William S. Burroughs i Henry Miller escriuen amb una pretensió de franquesa no sempre creguda pel lector. En una art on la paraula «realitat» només es pot escriure entre cometes, segons va suggerir Nabokov, importa la versemblança, no l'autenticitat.

Els diaris porten a l'horitzó privat d'un autor, però només en un sentit formal. Des del punt de vista literari, el valor documental és relatiu; el decisiu és que el narrador es col·loqui en una vora apartada de l'entorn, la tradició, les formes donades. Per això, per a Pavese, la solitud representa una forma de menysprear l'art. No es tracta, necessàriament, de suspendre el tracte amb els altres, sinó de trobar un lloc de l'escriptura apartat, un aïllament en el text; el diarista busca idees que només arriben al marge del costum. Robert Musil: «La voluptuositat d'estar sol amb mi mateix, absolutament sol [...] Una cosa que, per un cop, no té res d'afectació! Un s'acompanya a si mateix. Els diaris? Un signe dels temps. Es publiquen tants diaris. És la forma més còmoda, més indisciplinada [...] No és art. No ho ha de ser.»

Davant d'aquest anhel de solitud, què dir de diaris meravellosament mundans, com els d'André Gide? El seu complex tapís de la comèdia humana, que abasta de 1889 a 1939, va haver de ser cert per ser narrat. Tanmateix, defuig la intimitat i a penes s'aparta dels plaers de la crònica o la microhistòria, fins al punt que l'autor converteix la seva forma de vida en estratègia narrativa: «Es podria dir el següent, que em sembla una mena de sinceritat inversa en l'artista. No ha de narrar la seva vida com la va viure sinó com la narrarà. En altres paraules: de manera que el relat d'ell mateix que constitueix la seva vida sigui idèntic al retrat ideal que desitja. Dit encara més senzillament: que sigui tal com vol ser.» L'estètica de Gide depèn, com la de Casanova, de la quotidianitat que inventen les seves accions. El diari com a forma de coneixement única posa en joc uns altres ressorts.

Narrar d'acord amb el calendari pot organitzar el real en una història, rescatar la novel·la submergida en l'excés de les coses. L'escriptura conti-

nua de Josep Pla passava sense pèrdua ni sobresalts de la crònica d'un viatge breu en autobús al registre d'anys de vent a la Mediterrània. Testimoni íntim de l'exterioritat, Pla recull un relat precís, ocult en la marea del temps. *El quadern gris* és la novel·la mestra que un miner dels dies extreus del seu entorn. En un sentit tècnic estem davant d'un diari. Pla recull els esdeveniments dels 1918 i 1919; tanmateix, corregeix el text anys després; conta la seva joventut amb els adverbis —el temperament— que defineixen el seu estil definitiu. Admirador de Proust, aleshores un autor minoritari del qual només es podia parlar amb una colla d'amics, proposa una «confusió inextricable i immensa» de vida i escriptura. Els seus records, com els de Proust, segueixen una ruta en espiral, laberíntica, ja que en bona part són aliens: el narrador descriu algú que recorda el record d'un altre. Caixa de veus encreuades, la monumental obra de Pla contrasta sobretot dos àmbits: l'entorn rústic de Palafrugell i el terrabastall burgès de Barcelona. En la seva autofiguració, Pla és sobretot un meteoròleg; les atmosferes (arquitectòniques, intel·lectuals, morals) defineixen les persones de la mateixa manera que les temperatures fan que tothom esternudi en arrencar el llibre. Els llocs de l'escriptura, l'Empordà i la capital catalana, determinen el curs de la prosa. També la temporalitat és un condicionant extern. Al període 1918-19 Pla conclou els seus estudis d'advocacia, que no li han agradat gens, renuncia a ser un narrador «elegant», busca un nou estil en el diarisme —la prosa dels dies— i decideix partir a França. De forma admirable, aquest període d'aprenentatge serà retocat a la maduresa pel narrador. No estem davant del llibre al costat del cadàver, la pàgina interrompuda, que tants cops és un diari, sinó davant un volum treballat com a obra independent.

Encara que segueix l'estructura del diari, repudia la pretensió de sinceritat del gènere. La crònica de Pla depèn fins a tal punt de l'exterioritat que l'autor es pregunta: «¿És possible l'expressió de la intimitat? Vull dir l'expressió clara, coherent, intel·ligible, de la intimitat. La intimitat pura, ben garbellat, deu ésser l'espontaneïtat pura, o sigui una segregació visceral i inconnexa. Si hom disposés d'un llenguatge i d'un lèxic eficaç per a representar aquesta segregació, no hi hauria problema.» Per a Pla, l'escriptura íntima, en sentit estricte, és la seqüència salvatge de l'home que es pensa a ell mateix. Un abocador d'idees, associacions, paraules esparses. Això porta al problema de la intel·ligibilitat: ¿pot comprendre algú el que un altre registra en desordre inconscient? Dujardin, Schnitzler, Joyce i Broch van buscar

una poètica del flux de la consciència. No és el cas de Pla; mestre de la mirada externa, afirma: «La intimitat és inexpressable per falta d'instruments d'expressió [...] la seva projecció exterior és pràcticament informulable.» *El quadern gris* repudia la prosa incontrolada, de neuròtica instrospecció, a la qual han aspirat diaristes del tremp de Musil. La seva conquesta apunta en direcció oposada: una novel·la sense ficció, feta de temps.

En aquest afany, la llengua és un artifici exacte. Res no sembla tan àgil com els acurats adjectius de Josep Pla, col·locats amb punteria entre llocs comuns i frases fetes que els fan semblar accidentals, com trobats sota el tovalló de qualsevol tertúlia. I tanmateix hi ha una notòria voluntat d'estil en aquesta «naturalitat». *El quadern gris* és travessat per senyoretetes «inconcretes», galls «desorbitats, indecents», un polemista de to «passablement sinistre». En la seva factura, el text és un al·legat implícit contra la literalitat i els favors inestables del discurs oral. Lluny dels reportatges que va saber practicar, Josep Pla poleix allò real, ho desordena, ho modifica, inventa una il·lusió de vida i la barreja amb aforismes, apunts de lectura, opinions pròpies i alienes, retrats, dubtes, fabulacions. Una escena mínima, domèstica, adquireix una veracitat llegendària en entrar en el flux ampli del que va passar en un altre temps o no passarà mai. El pescador al qual la mar li sembla horrible desperta en Pla la perplexitat eixuta d'un clàssic llatí. En aquest anivellament de realitats, resulta decisiu el merament conjectural. Pocs cops l'autor és tan íntim com quan es transfigura en una altra persona. Aspira, per exemple, a la moral rubicunda dels obesos: «Si estigués gras, em dedicaria, probablement, als petits, insignificants plaers del menjar i beure i aniria cada vespre al cafè a dormir una estona, i entre clucull i clucull parlaria, si s'escaigués, amb els meus amics. Diria coses delicades i incertes, coses mig embastades, a penes suggerides; tindria un tracte lleuger i imperceptible [...] Si algú formulés contra mi alguna impertinència, no m'alçaria ni de la cadira, perquè no hi ha res més incòmode, per a un gras, que alçar-se de la cadira o cadires que ocupa sobre terra [...] Un home gras consisteix en un ésser que arrossega, ell personalment, una gran quantitat de sentit del ridícul ineluctable, inescamotejable, definitiu, que comporta i arrossega la vida. En aquest sentit, un home gras està en condicions excepcionals per a ésser bona persona, per a tenir la vanitat mínima, per a veure el món com un espectacle fatalment injust, estrany a tota idea d'exactitud i de perfectibilitat impossible.»

En aquest meravellós autoretrat fals, la puntuació imita la respiració compassada del gras. Comparat amb el de Pla, gairebé qualsevol altre diari sembla un recull de papers en descurança absoluta. Al mateix temps, cada efecte d'estil conserva la condició atmosfèrica essencial per al conjunt, on una frase és un cop de vent.

A *Acte de presència* Sylvia Molloy observa que els memorialistes vuitcentistes solen menysprear la *petite histoire*. Convençuts que la seva circumstància val pel seu valor documental, aspiren a tenir història pública i per això menystenen la privada. Pla, per contra, és més a prop de Walter Benjamin, per al qual «la veritable imatge del passat és fugissera»; treballa en fragments, per no dir en llamps. Objectivats, mai no abstractes ni difusos, els seus records són relíquies de llum. *El quadern gris* reconstrueix la forma mínima —infraordinària, diria Perec— en què les dades diàries confessen els seus misteris: «Només hi ha una cosa que no m'agrada en aquest paisatge pròsper i entenedidor: el groc dels tramvies. El groc és el color dels folls.» El passatge il·lustra la tècnica del trasllat en Josep Pla. La seva passió matèrica per l'entorn el porta a veure l'infinitament petit, les coses «tal com són», però en narrar-ho, en *traduir-ho* en literatura, ho lliura a una altra lògica, on el groc és el color de la bogeria. No ficcionalitza l'escenari ni l'època (Catalunya, 1918-19) sinó les raons, el pas de l'ull a la consciència.

Resulta ocios delimitar el gènere precís d'*El quadern gris*, obra necessàriament *oberta*. L'obra aconsegueix els requisits del diari però els desborda de tal forma que resulta extravagant veure'l fonamentalment com un diari. Contar els dies és, en aquest cas, un recurs semblant al de Tanizaki en la seva novel·la *Diari d'un vell boig*; es tracta d'un pretext, no d'un problema. Abocat cap al món que modifica en escriptura, Pla no es jutja ni es desconeix en la intimitat.

El tema més freqüent i vulnerable del diarista sol ser la malaltia. Fins i tot en aquesta zona, Pla es *generalitza*, es narra a partir del que pateixen els altres; la seva mala dentadura és producte, no de la seva descurança, sinó de l'època; no es tracta d'un assumpte íntim sinó epidèmic. Assimilat a aquest destí comú, afirma que continuarà mastegant «brillantment», a diferència, per exemple, de Thomas Mann, derrotat al seu diari per les seves males digestions (malaltia especialment simbòlica si es té en compte que el text, com han suggerit Valéry i Foucault, és un sistema digestiu que transforma el que ingereix).

Seguint aquesta metàfora, es pot dir que el diarista Pla té un estómac de ferro, està mancat dels còlics dels qui perden el control davant d'aquest repte. Obra cabdal del segle XX, *El quadern gris* se serveix del diari com a punt de partida. ¿Quina mena de veu troben els qui fan del diari un assumpte de destí?

El jo com a marrada

Els diaris més radicals posen en joc un desconcertant sentit de la solitud. En aquesta zona residual, la literatura es resisteix a assumir la condició de gènere i fins i tot d'art. El diari que només es justifica com a tal no *sembla* una crònica ni una novel·la. El seu únic cànon: escriure al llarg dels dies. L'assumpte tractat pot ser real o imaginari, personal o aliè. Una bitàcola de somnis, una parca llista d'activitats o un desfogament de deliris són formes vàlides del diari. Ni tan sols cal pressuposar un lector. Als «llibres de saldo» en què anotava les sumes i les restes de la seva consciència, Lichtenberg solia escriure paràgrafs embolicats i agregava entre claudàtors «Jo m'entenc.» L'escriptura privada existeix per ser compresa per qui l'emet. Res més.

Més enllà de la morbositat d'obrir quaderns amb panys temptadors, ¿és possible valorar la riquesa literària d'un gènere sense normes definides? Com comprendre la seva especificitat i evitar aquest elogi de segona divisió: «sembla una novel·la»? La fascinació indeleble que suscita *El quadern gris* depèn poc del fet que sigui un diari. ¿Quan és doncs important aquesta forma sense forma?

Abans de proposar hipòtesis convé aclarir que el diari com a literatura normalment incumbeix els qui han dominat uns altres gèneres. L'heroisme d'Anna Frank o del submarinista a l'obscuritat glacial del *Kursk*, és el de qui ret un darrer testimoni temerari. Es tracta, en aquests casos, d'escriptors per emergència, similars als antropòlegs que omplen pàgines en benefici dels qui no han vist coses tan rares, o als astronautes de l'avenir, que faran viatges prou llargs per prendre apunts.

També alguns diaris de grans escriptors depenen de la fermesa de no tancar els ulls. És el cas de les *Radiacions* d'Ernst Jünger. Caçador d'insectes a la Segona Guerra Mundial, el creador d'*Heliòpolis* i unes altres utopies descriu l'espant amb freda objectivitat. El 29 de maig de 1941 comanda

un batalló d'afusellament i apunta: «Voldria desviar els ulls, però m'obliga a mirar aquell lloc i copso l'instant en què, amb la descàrrega, apareixen cinc forats al cartó com si li caiguessin a sobre gotes de rosada. L'home on les bales han fet blanc continua dempeus contra l'arbre; a les seves faccions es reflecteix una sorpresa immensa.» El testimoni obligat manté una mirada impassible. La mort són cinc bales en un cartó. No només per compartir la nit dels assassins procedeix Jünger d'aquesta manera; creu en la potència reveladora del text més enllà de la voluntat del seu autor; poleix una lent d'augment, un vidre de laboratori, embafats per la boira i la pólvora. Les seves esplèndides dots d'observació reflecteixen el costum de la guerra com un antropòleg reflecteix ritus que desconeix. Col·leccionista de fòssils i estels, Jünger suprimeix la seva subjectivitat per practicar una entomologia de l'home, la ciència fictícia que l'acredita com a un observador despassionat i imparell.

En canvi, els homes que busquen l'ocasió propícia en la maror de la història solen ser relators parcs dels portents que testimonien. El diari del Che a Bolívia és el d'un expedicionari sense brúixola, tan detallat i conscient dels objectes i els béns de la seva tropa com el Capità Cook als Mars del Sud. A diferència del novel·lista que de sobte opta per l'escriptura secundària, el redactor d'un diari històric es troba davant d'una noció total de l'experiència: transmet l'únic que pot dir. Curiosament, l'escriptura absoluta és per a ell una forma de la reticència. El que diu està sobredeterminat pel que calla, evadeix, mitiga o distorsiona. D'acord amb Isaiah Berlin, la lliçió literària dels fets històrics rau en el fet que els seus protagonistes no només fan coses històriques. Les novel·les de Waterloo, Okinawa o Sarajevo depenen de les xafarderies, el fum de les cuines, els riures, les monedes menudes, els signes de la vida que prossegueix, tumultuosa, durant la contesa. En canvi, la raó política evadeix els destins contradictoris i privilegia les dades crues, incontrovertibles per concises; les seves paraules descarnades proven que això va existir, la pedra de la qual sorgeixen els monuments.

Quan vivia al Berlín Oriental, vaig conèixer el llegendari polític mexicà Antonio Carrillo Flores, aleshores ambaixador a Moscou. Corria el rumor que don Antonio havia perdut l'oportunitat de ser president per la prudència, la vasta cultura i l'honestedat que el presentaven com un home massa feble per al PRI, partit al qual, de tota manera, va servir amb lleialtat. Don Antonio va ser secretari d'Hisenda i d'Afers Exteriors, director de

Nacional Financiera, diputat, ambaixador a Washington i a Moscou, tot el que es pot ser sense arribar a president. Vam fer una amistat que es fonamentava en la seva passió per invertir el mode socràtic i aprendre dels joves, condició en la qual agrupava quasi tota la humanitat. Jo tenia llavors 24 anys i ell devia anar pels 80. Em preguntava per gent de 60 anys com si fos de la meua generació. En els nostres recorreguts pel Museu de Pèrgam o davant guisats interminables de cérvol, em va contar que portava un atapeït diari de la seva vida com a polític.

Anys després, jo treballava a l'agència Notimex amb Alejandro Rossi i li vaig proposar de publicar fragments d'aquell diari que per a mi tenia aire de llegenda. Coneixedor refinadíssim de les petites claus que determinen les intrigues llatinoamericanes, Alejandro es va entusiasmar amb la idea. Vam visitar el polític retirat al seu casalot de la colònia Nápoles. Ens va rebre un home afable, oblidadís, una mica sorprès pel fet que el seu passat ens pogués interessar. Ens va portar a la seva biblioteca, arquetip del polític mexicà il·lustrat: prestatges de caoba, llibres enquadernats en tons vinosos, memoriabília del seu selecte pas per les oficines (alguna medalla, la carta emmarcada d'un president, una moneda d'or d'un país llunyà). En una lleixa, vam trobar els volums desitjats. Li vam demanar el corresponent a la devaluació que es va veure obligat a ordenar en el seu pas per Hisenda i que va trencar una dilatada estabilitat del peso mexicà. Vam regressar a la nostra precària oficina de l'agència de notícies segurs de tenir un botí periodístic. La decepció no va poder ser més gran. El més articulad dels polítics mexicans també era un dels més hàbils. El dia més dolent de la seva vida pública mereixia una entrada concisa en la qual esmentava de passada la seva tristesa i es consolava escoltant Beethoven o llegint Goethe. Era tot. Els diaris registraven la seva vida com una eloqüent col·lecció de silencis.

A la vora oposada de qui esborra petjades privades per apuntalar la seva gestió cívica es troba qui porta un diari perquè no concep una altra manera d'expressar-se. Durant vuit anys i mig el comerciant anglès Samuel Pepys va ser un insòlit testimoni d'ell mateix i del segle xvii. Va deixar d'escriure quan la seva vista es va debilitar, ja que hagués perdut la franquesa en dictar a un secretari. D'acord amb Stevenson, el candorós Pepys fascina, no només pel seu irrefrenable apetit per la vida, sinó perquè confessa les seves errades i febleses com si ningú no pogués llegir-ho. Pocs cops l'intricat teixit d'un home apareix de forma tan plena. Pepys és un escriptor culte que no

pretén ser artista; es retrata sense saber com quedarà el seu semblant. El seu testimoni va ser publicat 160 anys després de la seva mort i perdura com una mostra refrescant d'una prosa que, sense arribar a l'autosarcasme, ignora qualsevol sentit de la respectabilitat. Pepys és el cronista dispar de la seva consciència. El 31 de desembre del 1665 termina l'any de la pesta que esdevindria inoblidable a la crònica de Daniel Defoe; Londres està sumit en la ruïna i la misèria; mentrestant, el jovial Samuel Pepys escriu: «Mai no he viscut amb més alegria (i a més a més, mai no he guanyat tant) com en aquests temps de plaga.» No parla un cínic; parla un testimoni humanament irresponsable.

Quan un escriptor emprèn un diari practica un gènere diferent al de Pepys. Rares vegades pot ser tan franc o joiosament irresponsable, ja que no deixa d'intuir l'altre en les seves paraules. En el seu cas, la prosa privada sempre té alguna cosa d'impostura. ¿Quines raons l'impulsen a portar aquest quadern secundari? El catàleg és infinit: retratar una època (André Gide), registrar una vida paral·lela (John Cheever), suportar patiments (Katherine Mansfield), mantenir un planter per a obres futures (Sergio Pitol). En aquests exemples, l'escriptura íntima està en funció d'alguna cosa que l'excedeix; és document, desfogament, teràpia, esborrany. ¿Fins a quin punt el diari pot dir només com a diari? ¿Quina literatura proposa al marge de tota normativitat, des de les vores?

Obriu en cas d'urgència

Als seus diaris, Thomas Mann confirma que és l'últim custodi de la Il·lustració i detalla els esforços ímprobos que li van permetre consumir una obra descomunal; però hi ha alguna cosa més: el veritable engrandiment està en les seves caigudes, la zona obscura de qui va viure per renovar els pactes amb el diable; l'home que diseca la seva grandesa trenca de cop i volta la disciplina marcial que s'ha imposat, estudia el seu cos, llastat de mals, olors, indigestions, el sac malalt que desitja les mans inassolibles d'un xicot. El dilema de Tonio Kroeger (l'artista que renuncia a la vida per recrear-la a distància) es reproduïx de manera apassionant: Mann escriu contra el seu desig, però l'atresora en privat, permet que el secret enverini la seva vida i la desvetilli, paga amb una ploma desesperada, fervent, el peatge de

les novel·les que, de cap a cap, representen una aventura de l'ordre. No deixa de veure's a ell mateix com una figura egrègia, però s'atreveix a perjudicar-la amb les seves dolences i els seus desigs inconfessats. Mann no pot estar segur de la forma en què seran rebudes les debilitats del tità. Avui sabem que aquests defectes el dignifiquen. Hi ha alguna cosa de tranquil·litzador en el fet d'assabentar-se que l'executor de repetides proeses va patir tant de l'estómac.

Més comú és el cas oposat. Sobren autoretrats on el dramaturg de fetge insegur apareix com la víctima altiva i resignada de la seva esposa, els seus molts fills, els seus editors caníbals. Uns altres posposen de forma estratègica la difusió de les seves misèries. Si n'han de parlar malament, almenys que sigui al cap de molt de temps. Així doncs, disposen que els seus diaris s'editin vint o cinquanta anys després de la seva mort perquè aquelles paraules que ese suposen «*obsccenas, increíbles, precisas*» (com les que Beatriz Viterbo escriu a *El Aleph* de Borges) augmentin la seva fama pòstuma (ni que sigui als butlletins que els investigadors lleials dediquen als novel·listes oblidats).

¿Quina necessitat estètica explica que l'autor torni sobre ell mateix per explicitar el que ja van suggerir els adverbis i els adjectius de la resta de la seva obra? Si la ficció permet ser en els altres, per què passar al camerino on l'estrella revela que l'obra es va fer amb pocs diners, mala calefacció i molta malvolença? L'egotisme consubstancial a l'escriptura corre el risc de tornar-se redundant en les pàgines del diari. La vida d'Escipió l'Africà és singular; no ho és tant que el protagonista es vegi a ell mateix com Escipió l'Africà. Si això resulta vàlid per a un destí imparell, què es pot dir dels immòbils que perden cabells davant del teclat?

Si el tema més gastat dels diaristes sol ser la malaltia, el segon sol ser la raó mateixa d'escriure un diari. Per a Julio Ramón Ribeyro, la literatura és una forma de pal·liar el fracàs de no poder viure, i el diari, una forma de pal·liar el fracàs de no poder escriure:

Todo diario íntimo surge de un agudo sentimiento de culpa. Parece que en él quisiéramos depositar muchas cosas que nos atormentan y cuyo peso se aligera por el solo hecho de confiarlas a un cuaderno. Es una forma de confesión apartada del rito católico, hecha para personas incrédulas. Un coloquio humillante con ese implacable director espiritual que llevan dentro de sí todos los hombres afectos a este tipo de confidencias [...] En todo diario íntimo hay un problema capital planteado

*que jamás se resuelve y cuya no solución es precisamente la existencia del diario.
El resolverlo, trae consigo su liquidación.*

Per a Ribeyro, el diari no pot ser una forma plena; ni tan sols triomfa com a substitució de l'«altra» escriptura; és una coartada per apartar-se de la forma; misteriosament, aquesta és la seva forma.

La invenció de la solitud

A pesar de les moltes raons dolentes que poden portar a escriure davant d'un mirall, hi ha diaris literaris grans, insubstituïbles. Cioran, profeta del nihilisme, perdurarà, entre altres coses, per la més vitalista de les seves formulacions: no s'escriu perquè s'hagi de dir res sinó perquè es tenen ganes d'escriure. Aquestes ganes sense meta ni origen definites troben sentit a *posteriori* en la lectura. No es tracta d'un ardit xamànic sinó d'alguna cosa més humil i sorprenent. Amb el contacte amb la seva matèria, el diarista diu menys i més del que preveia, canvia el rumb i la determinació de les seves idees. Escriure obliga a entrar i sortir contínuament d'una regió on allò propi comença a ser aliè, on l'escriptor es transcendeix en un altre i es tradueix en text. Gombrowicz, Kafka, Musil o Herling han portat quaderns que només en part revisen la substància volàtil dels seus dies i comuniquen de manera radical alguna cosa que només pot ser dita amb aquest mitjà. Julio Ramón Ribeyro va trobar en l'expressió «prosas apàtridas» la millor definició dels textos que migren d'un gènere a un altre sense trobar casa en cap d'ells: assaigs que són memòries que són ficcions, o ni tan sols això, una substància literària en estat brut, que irradia una llum difusa, incapaç de reconèixer els seus límits. Al començament dels seus diaris, Robert Musil anuncia que escriurà en estat d'alerta, durant el son dels altres i de la seva vida habitual: un animal de presa amb hàbits nocturns. El diari només pot tenir lloc quan s'endormisquen els reflexos i es desperta una sensibilitat distinta. Atent a aquest contracalendar, el polonès Gustaw Herling ha passat la major part de la seva vida entregat al seu *Diari escrit a la nit*. Herling recupera els seus pensaments i emocions com qui entén un tapís pel seu revers, sense sotmetre'ls a la forma precisa de l'assaig o el relat memoriós, tot i que per moments segueixi aquests camins.

El diari ofereix la llibertat condicionada de la falta d'exigències. Per això és tan difícil d'exercir. Com han sabut els retòrics i els membres del grup Oulipo, les restriccions fermes estimulen la creació de dreceres i vies alternatives. La rima i la mètrica condueixen a resultats insòlits; la inspiració treballa més bé quan les muses estan sindicalitzades i obeeixen regles. El diarista, per contra, afronta un vertigen sense límits.

Kafka expressa el dilema amb l'angoixa paranoica que presideix les seves pàgines: en la seva lluita contra el món, l'home s'ha de posar a favor del món. A primera vista la frase convida a una capitulació davant la fatalitat i els mecanismes d'una societat totalitària. Tanmateix, el diarista pot trobar en ella una ètica. Kafka sap que la veritat del solitari està fora d'ell; el seu repte consisteix a pensar-se en el món des d'un mirador excèntric. «A partir de determinat punt ja no hi ha tornada. És precis assolir aquest punt», escriu en un dels seus aforismes. Per al diarista literari, la zona de no retorn és una frontera de boira on el jo, aïllat i lliure de lligaments, s'experimenta com quelcom d'extern, que només en part depèn d'ell. Alan Pauls ha assenyalat que, per més descarnat que sigui el diarista, rara volta escapa del càrrec d'evasió; el seu ostracisme es pot veure com una forma de protegir-se del món. Per això proposa una altra fórmula per entendre aquest apartament peculiar: «No un solitari sinó el seu enemic més arterós: un cèlibe. El cèlibe és la gran figura conceptual i política que Kafka oposa, al mateix temps, a qui s'evadeix' del món i a qui l'abraça, a l'escèptic i al compromès.» Es tracta, doncs, d'una solitud incòmoda, que no abjura dels altres: els manté en tensió.

Aquest estil de pensament no es vassall dels esdeveniments. En un sentit profund, Musil, Kafka o Gombrowicz privilegien el que no s'esdevé, el que és mera possibilitat o imminència, la vida de la ment, com anhelava Valéry.

«Un avantatge d'escriure un diari», sosté Kafka, «consisteix en el fet que així un s'assabenta amb claredat tranquil·litzadora de les transformacions que pateix constantment; transformacions que un en general admet, sospita i creu, però que inconscientment nega sempre». El diarista no busca saber qui és sinó en qui s'està convertint. Moltes vegades la troballa és retrospectiva; en llegir el diari, l'autor descobreix el canvi que va tenir lloc amb sigil quan la superfície de la vida tractava de convèncer-lo d'una altra cosa.

En cap altra circumstància un narrador es qüestiona tant el sentit de la seva activitat com en un diari. Fracàs assumit (Ribeyro), condemna noc-

turna (Musil, Herling), catàleg d'imaduresa (Gombrowicz), aprenentatge de la indigestió (Mann), ganivet que furga el cor (Kafka), el gran diari és un experiment terminal, allò que es diu a falta de totes les altres possibilitats textuais, un saldo incontrolable i delator. Musil: «En la part reflexiva de l'art hi ha un element de dissipació [...] En el pensament exacte, com que el treball té una finalitat particular, aquest conjunt es limita al demostrable, distingeix el probable del segur, etc.; en una paraula, com que el seu objecte imposa exigències metòdiques, el conjunt s'ordena, es delimita i s'articula. Aquí manca aquest tipus d'elecció. I es produeix l'elecció que imposen les imatges, l'estil, el to general.» El diarista reflecteix un estil de pensament comú amb la resta de les seves obres però inassimilable a elles. Ni tan sols un llibre formalment infinit, inacabable, com ara *L'home sense qualitats*, va poder contenir els resquills mentals del diari de Musil. Podria argumentar-se que els diaristes més bons també són autors d'altra mena d'obres mestres: dipositen al quadern privat un excedent excèntric que no existiria sense les seves novel·les, contes o poemes. Forma voluntàriament «fallida», el diari pren prestada la legitimitat que l'autor rep per uns altres llibres, encara que a la fi, com en el cas de Pavese, el seu diari ocupi una centralitat resistent. Amb un xic d'ironia, Ricardo Piglia sosté que escriu novel·les per justificar la publicació d'un diari pòstum. Sense adquirir estatut previ d'autor, l'edició del diari (i potser la seva escriptura mateix) fóra impossible.

Al seu inexhaurible assaig «El narrador» Walter Benjamin es va referir a la dificultat de tenir experiències en la modernitat, on el destí és segur i comú i monòton. A *Infància i història*, Giorgio Agamben allarga aquesta preocupació: «l'experiència és incompatible amb la certitud, i una experiència que es torna calculable i certa perd a l'instant la seva autoritat». La societat del Price Club, El Corte Inglés i l'alt *rating* han portat una homologació del quotidià. La psicologia, les afliccions i les formes de relació estan tan catalogades com en un magatzem. Narrar la vida comuna significa abordar conductes previsibles. Com trobar la singularitat sense sortir del patrimoni ordenat d'allò diari? La resposta de Witold Gombrowicz consisteix a apreuar la inexperiència. Assassí de l'«hora actual», guarda els seus dies com si es desconequés («no sóc jo el que està passant amb mi»), desordena el que creia saber, guiat per l'única conducta que garanteix l'aprenentatge: la imaduresa. «¿Qui va decidir que s'ha d'escriure només quan s'ha de dir alguna cosa? L'art consisteix precisament a no escriure el que s'ha d'escriure,

sinó quelcom de completament imprevist», anota al seu *Diari argentí*. Així doncs, la destrucció de l'art a què apel·la el diarista pot donar lloc a una altra estètica, no codificada.

En un passatge sorprenent, Julio Ramón Ribeyro dóna algunes claus d'aquest procediment. Assisteix a una *kermesse* a Perú i descobreix la seva mare atrafegada en una de les parades:

Al principio no la reconocí: pero era mi madre detrás del mostrador, sudorosa, arrebatada como siempre, pero esta vez su fatiga, lejos de envejecerla, le daba una radiante lozanía. Su rostro me hizo recordar al de sus fotografías de juventud: un rostro alegre, gracioso, invitador, ante el cual cedían los clientes y se enrolaban en la lotería, y hasta una voz distinta, que se dirigía a todos y cada uno, invitándolos dichosamente a tomar parte en el juego. Yo, oculto entre la multitud, estuve observando ese rostro, sin atreverme a acercarme, porque estaba seguro de que si me divisaba, caería sobre él toda la sombra que era capaz de contagiarle mi presencia. Y por eso me fui, avergonzado, remordido, porque tal vez ése, y solamente ése, era el verdadero rostro de mi madre.

Ribeyro contempla una cosa mil voltes vista, però per primer cop ho fa com si ell no formés part de l'escena. Un rostre lliure de l'ombra del testimoni. En el seu aïllament tens, el solitari, el cèlibe, desitja parlar dels altres sense alterar-los amb la seva presència. De manera més intrèpida, repeteix aquesta operació amb ell mateix. També davant el mirall desitja captar-se sense l'ombra que imposa la seva presència. Paradoxa extrema del diari íntim: registrar la vida que fem sense nosaltres.

Escriure el temps

Potser aquesta escriptura estigui sotmesa a una historicitat. A l'igual de la conversa o la correspondència, el diari requereix una valoració social de l'esfera privada. En una era de difusió mediàtica de les intimitats, el jo ha deixat de ser un nucli excèntric, i més encara: la solitud com aposta imaginativa es complica en un àmbit on la sobreinformació i la progressiva mimesi del comportament codifiquen les reaccions fins i tot abans que brollin en l'inconscient.

¿És possible disposar d'una memòria salvatge, no domesticada per l'ús? Al seu assaig «Desempaquetó la biblioteca», Benjamin aborda el tema del

col·leccionisme, activitat amb ressorts similars a l'escriptura de diaris. «Qual-sevol passió fa partió amb el caos, i la del col·leccionisme en fa amb el dels records.» Així com els nens tracten de renovar l'existència retallant coses, pintant els objectes i les parets, desprenent parts d'aparells per acoblar-les d'una altra manera, així el col·leccionista renova el seu món inserint allò fugitiu en el present. El diarista literari col·lecciona instants que només existeixen en les seves pàgines. Però no es limita a recuperar-ne de passats; fixa el decurs dels dies com un passat que serà; renova l'experiència amb tisorades ràpides, a l'encaç d'una realitat que només pot sorgir allà. La seva memòria no atresora, es posa a prova.

Tal vegada el gènere continuï obert. Tal vegada encara sigui possible assumir el repte cultural d'estar sol. Per escrit, i a favor del món.

(Traducció de l'espanyol: Anna Torcal)