

ANA GALLEGO CUIÑAS /
PUNTO Y COMA. PAVESE Y *EL OFICIO DE VIVIR*

(Este artículo fue publicado en “Diario y ficción: une tournée avec Ricardo Piglia”, en Milagros Ezquerro y Julián Roger. *Le texte et ses liens II*, Université Paris-Sorbonne, Les Ateliers du Séminaire Amérique Latine, 2007).

A Montaña: íntima y diaria

Cada palabra no pronunciada pero hecha escritura
traía las demás, y él respiraba sintiéndose unido al mundo;
únicamente con uno de esos apuntes logrados,
empezaba el día para él, y entonces se encontraba a salvo,
o así lo creía, hasta la mañana siguiente.
Peter Handke.

“Uno escribe para salvarse y salvar los días. Uno escribe para recordarse a sí mismo” (Blanchot 51). Uno escribe también para relacionarse con el mundo; en palabras de Pavese: “es hermoso escribir porque reúne las dos alegrías, hablar uno solo y hablarle a una multitud”¹. Pero así como hay palabras no pronunciadas que se hacen escritura, hay silencios que organizan la letra. La plasmación física de pausas y silencios se señala con dos sencillos grafismos: el punto y la coma. Pocas veces con la combinación de ambos: el punto y coma. Un híbrido. Un signo ambiguo. Una pausa mayor que la de la coma, pero menor que la del punto. Un signo ortográfico denostado y en desuso. El punto y coma, señores, está en crisis. Produce extrañeza, suspicacia, respeto, miedo. Apenas se utiliza porque no se conoce el modo de hacerlo. Se requiere agudeza, oído y un elevado sentido de la prosodia y del ritmo: hay que ser un buen escritor / lector. Hay que ser Cesare Pavese. *El oficio de vivir*² es la metáfora perfecta del “punto y coma”, de la medida, del tono. Para el italiano, todo es lenguaje en un escritor: “Hablar. Las palabras son nuestro oficio”³. A tal punto que “el problema de una palabra, de una inflexión o una cadencia se vuelve en seguida un problema de modo de vida, de moralidad. O de política, sin más”⁴. Literatura y vida. Éste es el gran tema de su diario: cómo se transforma la vida en literatura, cómo se va haciendo escritura. Y, en Pavese, esa manera es enumerativa, adversativa, híbrida, ambigua. Más que una pausa y menos que un final. Es una *forma* de entender la vida que se instala, como el punto y coma, junto al “pero”,

¹ Cesare Pavese. “Retorno al hombre”. *La literatura norteamericana y otros ensayos*. Barcelona, Ediciones B, 1987, p. 232.

² Cesare Pavese. *El oficio de vivir*. Barcelona, Seix Barral, 2005.

³ Cesare Pavese. “Retorno al hombre”, *op. cit.*, p. 233.

⁴ Cesare Pavese. “Leer”. *La literatura norteamericana, op. cit.*, p. 236.

al “aunque” y al “sin embargo”; es un sitio problemático y crítico del que el diario da cuenta. Es un signo: el del “punto y coma”, que voy a intentar glosar en un decálogo. O mejor dicho: en una coma y diez puntos.

I.Una coma y diez puntos

Coma. *Dictum* kafkiano: incapacidad de los que no llevan un diario de valorar este tipo de escritura. ¿Cómo legitimar, entonces, este análisis? Insertándolo en un (mi) diario. Este género literario, complejo y contradictorio, se resiste a definiciones precisas. Aún así, como amante del “punto y coma”, asumo el riesgo y presento un decálogo de consideraciones acerca de la escritura del diario íntimo y del diarista, que cristaliza características, operaciones de escritura y lectura posibles de *El oficio de vivir*, además de esbozar algunas de las problemáticas que ha generado y genera el diario íntimo.

1. El diario íntimo es un género moderno⁵: nace de la mano de la escritura del yo, la autobiografía, de un sentimiento de propiedad del ser que se articula en el siglo XIX tras el advenimiento de un sujeto desacralizado. En la segunda mitad de ese siglo comienza la publicación de diarios de autores célebres (paso del ámbito de lo privado al ámbito de lo público), cambiando definitivamente el panorama de escritura y lectura para la primera mitad del siglo XX.

2. El diario íntimo no es un género tan “íntimo”: La *lexía* viene del latín ‘*intimus*’ y significa ‘lo más interior o interno’, ‘establecer una relación estrecha’. Este vocablo también está ligado a “intimar”, que viene de “*timor*”: ‘introducir temor’. El diario como práctica del temor. Pero en la época moderna muda la noción de “intimidad”, evoluciona, deja de tener un “valor” y ya no se define exclusivamente en relación al “otro”⁶. Así, Béatrice Didier -como Lis y Simonet-Tenant- sostiene que el diario no es un acceso directo a la persona del autor (como sí lo fue para Alain Girard y Michel Leleu), sino que ante todo es un texto⁷. Barthes,

⁵ Para una historia del género literario del diario véase Françoise Simonet-Tenant, *Le journal intime. Genre littéraire et écriture ordinaire*, Paris, Nathan, 2001, pp. 27-67.

⁶ Didier piensa que esto ha cambiado por influencia del psicoanálisis: la intimidad se define en relación al inconsciente. Nora Catelli postula que la forma del diario íntimo es esencialmente femenina: “Desde este punto de vista, desde el significado múltiple de lo *intimo*, el modelo de recogerse en la intimidad para escribir un diario no implica la búsqueda de placidez, sino, al contrario, un encierro contradictorio, angustioso y amenazante, ya no religioso, y, como tal, análogo a actitudes y costumbres femeninas en paralelo desarrollo histórico”. En: “El diario íntimo: una posición femenina”. *Revista de Occidente*, 182-183, 1996, p. 92.

⁷ Jerzy Lis argumenta que el diario se comporta como cualquier texto literario (están presentes los intereses del autor, lector y editor) porque la noción de intimidad ha cambiado: deja de tener un valor,

sin embargo, afirma que es un discurso⁸. Para Didier, se sigue conservando la palabra “íntimo” sólo para diferenciarlo del periodismo -ambos tienen en el origen del término el día a día-, pero la “intimidad” es solo un aspecto del diario⁹. En esto coincide Françoise Simonet-Tenant que propone hablar de “diario personal”, puesto que no todos son “íntimos”: su publicación habría de constituir una auténtica paradoja¹⁰. Mutatis mutandis, el sujeto se disocia y lo más interior de dicho sujeto o es indecible, o en su defecto, al hacerse público se vuelve pura exterioridad o abstracción, se torna forma que se aleja de sí misma¹¹.

3. El diario íntimo y la ficción: Este género literario ha pertenecido a las formas denominadas “no ficcionales”, en el mismo plano que las “escrituras del yo”. Philippe Lejeune en su afamado “El pacto autobiográfico”¹² afirma que este tipo de escritura está comprometida a decir la verdad: el análisis se desplaza al lector. Pero la pregunta es clara: ¿la verdad para quién? Suscribo a Paul de Man¹³ cuando señala que toda narración de un yo es una forma de ficcionalización. Barthes y Derridá también se acercan a esta posición. Y Didier pone el dedo en la llaga: “la diferencia entre una página presentada como “relato” y otra definida como “diario” ¿existe realmente todavía?” (45). La respuesta sigue estando en el aire y aún no se acaba de desentrañar esta problemática derivada de la rigidez de la clasificación literaria. A lo más que se ha llegado es a hablar del término “autoficción”, acuñado por Serge Dubrovsky: combinación de narrativa de ficción y autobiografía. Ciertamente, estamos ante un tipo de lenguaje distinto, ante un lenguaje que borra las manidas dicotomías (ficción / realidad; verdadero / falso), pero la crítica parece estar aún dirimiendo si se trata de un género nuevo o no. Tampoco se ha dilucidado en profundidad sobre el caso específico del diario íntimo y la ficción. Por mi parte, prefiero quedarme con las palabras de otro gran diarista, Ribeyro, que comentó: “En fin, aquí recuerdo las palabras del crítico Santiago Gamboa en la

y define el carácter personal de la escritura, invitando a lectores (pacto de lectura) a considerar las confidencias como verídicas. Esto no viene a significar que se descarte la mirada del otro. Simonet-Tenant coincide: el diario no es la confesión de un hombre sino la elaboración de un texto (libre), no es resolutivo sino evolutivo, no es un texto cerrado, sino “en train de se faire” (46).

⁸ El diario es un discurso porque la imagen del autor está omnipresente y tiene una extensión finita de palabras. En el texto, en cambio, la persona no es instancia productora y producto del acto de escritura, extensión finita de palabras. En Roland Barthes. “Délibération”. *Le bruissement de la langue. Essais Critiques IV*, Paris, Éditions du Seuil, 1984, p. 435.

⁹ Véase Béatrice Didier. *Le journal intime*. Paris, PUF, 1976, p. 9.

¹⁰ Françoise Simonet-Tenant, *op. cit.* p. 6. Y a propósito de la intimidad como paradoja, consúltese también: Maurice Blanchot. *Falsos pasos*. Pre-texto, Valencia, 1977.

¹¹ Cfr. Roland Barthes. *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*. Barcelona, Paidós, 1994, pp. 347-357.

¹² Philippe Lejeune. “El pacto autobiográfico”. *Anthropos*, 29, 1991, pp. 47-62.

¹³ Paul de Man. “La autobiografía como des-figuración”. *Anthropos*, 29, 1991, pp. 113-118.

presentación del libro en París, quien dijo que el diario, por más verosímil que fuera, ya implicaba una parte de ficción sólo por el hecho de callar ciertas cosas, que era una especie de montaje de la propia vida, y, en esto, ya había un trabajo de tipo ficcional”¹⁴.

4. El diario íntimo es un género democrático (casi todos hemos llevado uno), **libertino, liberal y promiscuo**: se relaciona con otros géneros, alberga una miríada de formas (polimórfico) y es capaz de todas las libertades. El diario no tiene reglas, ni sabe de convenciones, como ya precisó Alain Girard en su estudio canónico sobre el tema¹⁵. Su apertura lo convierte en, Didier *dixit*, “receptáculo de todos los tipos de escritura, prácticamente sin límite” (1996, 39). El diario es como el Archivo y su escritura sigue la lógica de la colección. El diarista es un coleccionista cuyo único compromiso, cuya única atadura -matrimonial- es el calendario que deviene fragmentación, intermitencia, discontinuidad, restos de experiencia.

5. El diario íntimo es un texto utópico y un laboratorio de la escritura: utópico en tanto que se asienta en un “porvenir conjetural”, en el “principio de la posteridad” y en un futuro que dará sentido a los pensamientos que se prefiguran -carácter visionario- en el texto. Alan Pauls lo explica: “*el diario, determinado como está por ese advenimiento mesiánico que volverá necesario aquello que hoy apenas es inconsistente, frívolo y provisorio. De ahí, tal vez, esa fragilidad que es como el sello de la enunciación del diario: una cierta imposibilidad de afirmar o, en todo caso, el gesto reflejo de poner en suspenso el peso de cualquier aseveración*” (5). De otra parte, este género se entiende como un laboratorio, un instrumento de trabajo -“journal atelier”- donde se empoza la génesis del pensamiento y de la obra del escritor (Simonet- Tenant 16).

6. El diario íntimo es un género fúnebre: está asociado a la muerte del escritor. Su carácter testamentario, de documento póstumo, hace que el lector (un lector de diarios es un lector curioso y necrófilo) participe de la “Fatalidad sensacionalista del género: ese cadáver que acompaña el hallazgo del diario es, casi siempre, el cadáver de su autor” (Pauls 2).

¹⁴ Véase Irene Cabrejos. “El legado literario de Ribeyro. A propósito de *La tentación del fracaso*”. *Hueso húmero*, 47. <http://huesohumero.perucultural.org.pe/4710.shtml>.

¹⁵ Alain Girard. *Le journal intime*. Paris, PUF, 1986.

7. El diario íntimo es un género alusivo, cifrado y secreto: lo implícito ocupa un lugar preferente (Lejeune 1996, 71) que aboca al lector a la investigación y al desciframiento motivado por el hallazgo de un posible secreto. Y es que el diario ocupa ese espacio del secreto (se pone aparte, en un sitio oculto) y a la vez lo contiene. Verbigracia, podríamos leer *El oficio de vivir* como una novela organizada alrededor de un secreto: algo le ha pasado al narrador Pavese -en su juventud- que marca su ineluctable destino trágico, valga la tautología.

8. El diario íntimo es un género solitario y enfermo: “*Así, el gran tema del diario íntimo en el siglo XX es la enfermedad (la enfermedad como afección del organismo del mundo)*” (Pauls 10). Las catástrofes mundiales se imbrican con las personales¹⁶ y el individuo se ve arrojado a la soledad y la enfermedad: Pavese habla de los tiempos del fascismo como los de “pavorosa soledad”. La escritura es la única vía de comunicación y su soledad un destino inexorable. A la vez, el italiano se reconoce enfermo “estar encenagado por un sentimiento que no me deja célula del cuerpo sana” (2006,106); y quiere ser lo que lo enferma, las fuerzas que lo destruyen (“veneno”, “cicatriz”, “cáncer”) y el organismo que resiste.

9. El diario íntimo es el género más vulnerable. Por un lado, tenemos la censura familiar, la de editores, y amigos que intervienen tras la muerte del escritor amén de proteger su imagen o la de personas vivas. En 1952 Italo Calvino y Natalia Ginzburg dan cuenta de los cercenamientos operados en el diario de Pavese por estas mismas causas. Por otro lado, la autocensura: la incertidumbre, como postula Barthes, de todo el que escribe un diario sobre el valor de la escritura, que está ligado al ejercicio de relectura de lo escrito. Al leer, el escritor es el primer censor de su obra (423). El diario se convierte en una “instancia jurídica privada”: el escritor comparece día a día, se juzga, se desdice, hace “balance”¹⁷, re-lee, actúa como un filólogo y pasa de una cita a otra, de una fecha a otra: el piemontés es muy escrupuloso con la cronología.

¹⁶ “En este sentido aparece como un rasgo característico de una sociedad, como síntoma de una época de transición”. En: Alain Girard. “El diario como género literario”. *Revista de Occidente*, 182-183, 1996, p. 35

¹⁷ “Esta es la primera vez que hago balance de un año no terminado” escribía Pavese en la última anotación de *El oficio de vivir*.

10. El diario íntimo no es sólo un texto sino una práctica: llevar un diario es un modo de vida¹⁸. El diarista, maniático de la escritura, neurótico, cansado y agotado: “*Todo escritor de diarios íntimos es siempre un personaje de Beckett*” (Pauls 13). La escritura supeditada a la contingencia de la banalidad: el diario íntimo, *Moby Dick* y su tipología de arpones, Pavese. Si el italiano fuese un personaje de Beckett sería -quizás- *Murphy*. En las novelas del irlandés posteriores a la Segunda Guerra Mundial estos no tienen fuerza ni para desear o autodestruirse. En cambio, Murphy sí tiene energía para seguir deseando y autodestruyéndose hasta la muerte: curiosamente es el único personaje de Beckett que fallece, aunque no se sabe si se suicidó o no¹⁹. La diferencia con Pavese es que Murphy es capaz de reírse de sí mismo y el italiano no: “los libros y las personas han de tomarse en serio”. Tal vez esa seriedad y su práctica lo condujo a la muerte: “No nos matamos por el amor de *una* mujer. Nos matamos porque un amor, cualquier amor, nos revela en nuestra desnudez, miseria, indefensión, nada” (397).

II. No se consigue nunca hablar de lo que se ama: del “punto y coma” al “punto y final”.

La motivación²⁰ de la práctica del diario de Pavese viene dada, como en muchos otros diaristas, por una situación de peligro, de vulnerabilidad (Simonet-Tenant 69), pero sobre todo por una crisis: la pérdida de una mujer. Leemos en “Diálogos con un camarada”: “Contar algo que no tienes y que te gustaría tener. Lo que tienes ya no lo cuentas. Te lo guardas” (267). La ausencia de la amada desencadena la narración:

10 de abril de 1936: “Cuando un hombre se encuentra en mi estado no le queda sino hacer examen de conciencia.

No tengo motivos para desechar mi idea fija de que cuanto le sucede a un hombre está condicionado por todo su pasado; en resumidas cuentas, que se lo merece [...]

Una prueba. Ahora que he llegado a la plena abyección moral, ¿en qué pienso? Pienso en lo hermoso que sería que esta abyección fuese también material, tuviese por ejemplo los zapatos rotos. [A Estragon en *Esperando a Godot* los zapatos le quedaban chicos]

Sólo así se explica mi vida actual de suicida. Y sé que estoy condenado para siempre al suicidio ante todo obstáculo y dolor. Es esto lo que aterra: mi principio es el suicidio, nunca consumado, que no sumaré nunca pero que me halaga la sensibilidad” (41, 42).

Pavese no escribe para saber quién es -“el conocimiento de uno mismo está vedado: sólo es posible la invención o la destrucción” (Blanchot 47)-, sino para conocer en qué está

¹⁸ Philippe Lejeune. “La práctica del diario personal: una investigación (1986-1996)”. *Revista de Occidente*, 182-183, 1996, p. 58.

¹⁹ Véase Andrea Valenzuela. *Vidas cruzadas: Bloom, Bovary, Karenina, Gautier*. Princeton, 2006.

²⁰ Barthes habla de los 4 motivos para escribir un diario: poético (lo principal es la escritura personal, histórico (huellas de la época), utópico (acceder a la realidad del escritor), “enamorado”: convertir en diario en un taller de frases exactas: fetichismo del lenguaje. En *Délibération*, *op. cit.*, pp. 424-425.

transformándose su vida: en una repetición -copia- del pasado que determina el porvenir y marca un destino del que no se puede sustraer. Anota: “La literatura es una defensa contra las ofensas de la vida. Le dice “Tú no me engañas: sé cómo te comportas, te sigo y te preveo, me gusta verte actuar y te robo tu secreto componiéndote en avisadas construcciones que detienen tu flujo”” (142). Calvino insinúa que la tarea que se propuso Pavese fue precisamente construir un estilo, no la imposición de una forma de escritura sino, “la elección de un sistema de coordenadas esenciales para expresar nuestra relación con el mundo”²¹. De esta manera, el diario absorbe diferentes formas constitutivas de un universo íntimo que se modulan con la otredad, con la palabra ajena²². Como dice Bajtin, en el diario cada enunciado está impregnado de “ecos y reflejos” de otros enunciados, ya que “se forma en el proceso de interacción y lucha con pensamiento ajenos, lo cual no puede dejar de reflejarse en la forma de la expresión verbal”²³: así como se concibe la otredad, se construye el enunciado. Pavese vive de pensamientos -imágenes- que se reiteran, mientras que, para él, la mujer habría de vivir “de realidad”:

“Hacia falta la impotencia, la convicción de que ninguna mujer disfruta un polvo conmigo, que no lo disfrutará jamás (somos lo que somos) y de ahí esta angustia. Si no otra cosa, puedo sufrir sin avergonzarme: mis penas no son ya de amor [...] ¿Hay un suicidio mejor justificado?” (78).

En verdad, la columna vertebral de toda la obra del autor de *Lavorare Stanca* pasa por transformar instantes de experiencia en instantes de absoluto; tener y hacer un estilo y ser ese estilo. Por esta razón, *El oficio de vivir* es un diario de efectos, de las consecuencias de acciones (del otro) que no se narran: su enunciado se arma sobre esta ausencia que se repite y se fija, inmóvil, como una imagen o un mito. Tal y como manifiesta Alan Pauls, las causas de la crisis siempre están del lado de la vida (la mujer; lo real) y, por eso mismo quedan fuera del diario. Los efectos -que, a su vez, son síntomas- están, por el contrario, del lado de la literatura, que se aviene a la retrospectiva, al ejercicio de autoanálisis, diagnóstico y autodestrucción *ad infinitum*. Se narran los efectos porque las causas son inaccesibles: la mujer amada no es representada, no es descrita, pero sí el efecto de sus acciones. El objeto de la pasión, del amor, es un “espacio al margen del lenguaje” que no hace más que poner el énfasis en la soledad y la incomunicación de Pavese: “no se consigue nunca hablar de lo que

²¹ “Pavese: ser y hacer”. *Punto y aparte. Ensayos sobre literatura y sociedad*, Barcelona, Bruguera, 1983, p. 81.

²² Principalmente la de la mujer, puesto que en reiteradas ocasiones se dirige a ella.

²³ Bajtin. “El problema de los géneros discursivos”. *Estética de la creación verbal*, Madrid, Siglo XXI, 1998, p. 281.

se ama”²⁴, consignó Barthes en el último de sus escritos que consagró, justamente, a otro gran diarista, Stendhal.

La imposibilidad de comunicación en *El oficio de vivir* afecta igualmente al tono, a la construcción de un diario más cargado de preguntas que de respuestas²⁵, de un diario elaborado con un lenguaje salpicado de términos extranjeros de gran valor afectivo²⁶, pero también de términos rayanos al idiolecto: es un lenguaje cifrado, un lenguaje privado y, en algún punto, artificial, que se escribe como en otra lengua, que hace gala de un estilo “lúcido y vítreo, aunque de vez en cuando se colore de salidas pasionales. También éstas son calculadas, razonadas” (60). Las entradas del diario (a modo de enciclopedia) ilustran cómo “la “*experiencia*” se convierte en un stock de frases, narraciones y comentarios que puede ser reutilizado indefinidamente” (Pauls 7) y que giran sobre los mismos temas: suicidio, literatura, soledad, amor, mujer, sufrimiento (considerar “los estados de ánimo como fines en sí mismos”). Explicita Pavese: “he encontrado un estilo y un filón de pensamientos centrípetos” (158). Para Diderot la escritura del diario era un telescopio, para Rousseau un barómetro, para el italiano -diría yo- que un “giróscopo”.

Pavese acaba por convertirse en *homo finis*, hombre de fin que acepta su destino trágico: poner punto y final. El “punto y coma” perpetuo, la pausa prolongada, problemática, crítica y ardua en que había convertido su vida, su literatura, era insostenible. En su oficio fue un rey del “punto y coma”, del valor inconmensurable de un tono diferente, una *forma* intrincada y a la par sencilla; y este “signo” terminó fraguando “extrañeza, suspicacia, respeto y miedo”. Dejó de usarlo y no supo -o no quiso- poner un “punto y aparte” (a la manera de Calvino) y volver a comenzar: “La única alegría del mundo es comenzar. Es bello vivir porque vivir es comenzar, siempre, a cada instante. Cuando falta este sentimiento -prisión, enfermedad, costumbre, estupidez-, querríamos morirnos” (67). Y se quiso morir, dejar de escribir “puntos y comas” para legarnos uno de los puntos finales²⁷ más famosos y hermosos de la historia de la literatura: “Todo esto da asco. No palabras. Un gesto. No escribiré más” (403). La escritura determina su vida. Entonces, no seguir narrando la construcción de su destino significa abandonarse al silencio, atender a lo no-dicho, a la acción, al gesto: reverso

²⁴Roland Barthes. *El susurro del lenguaje*, op. cit.

²⁵ El diario es “intermitente, parfois incohérente, chargée de questions plus de réponses” (Simonet-Tenant, 12).

²⁶ Términos franceses y sobre todo ingleses, puesto que recordemos que fue traductor de literatura norteamericana (*Moby Dick*, etc.)

²⁷ Véase Philippe Lejeune. “Comment finissent les journaux”. Philippe Lejeune et Catherine Violette. *Genèses du “Je”*. *Manuscrits et autobiographie*, Paris, CNRS Éditions, 2000, pp. 209-237.

perfecto de la palabra literaria cuando esta calla. La afasia: la ausencia del habla, la falta de signos y de salvación, como anunció Peter Handke, que una tarde escribió: “la cuestión no es “yo en tanto que escritor”, sino más bien, “el escritor en tanto que yo”²⁸.

Post-dictum: Las últimas palabras de Pavese fueron anotadas en el ejemplar de *Diálogos con Leucó* que tenía a su lado en el momento de la muerte: “Perdono a todos y a todos pido perdón. (...) No murmuren demasiados chismes”. Este *gesto* en extremo literario -con claros ecos de Maiakovski- viene acompañado de otro no menos ficcional: entre las páginas del mismo libro se hallan tres frases escritas en el dorso de una tarjeta de préstamo de la Biblioteca Nacional de Turín. Rezan así: “El hombre mortal, Leucó, sólo tiene de inmortal el recuerdo que se lleva y el recuerdo que deja; he trabajado, he dado poesía al ser humano y he compartido las penas de muchos; y me he buscado a mí mismo”. Pavese inscribe signos en una tarjeta de biblioteca (¿Turín? ¿Babel?) y se despide de la escritura. Borges, bibliotecario imperfecto, lee esas “letras orgánicas del interior: puntuales, delicadas, negrísimas, inimitablemente simétricas”²⁹. Como el universo de Babel, esta combinación “informe y caótica” de veinticinco símbolos (espacio, punto, coma y las veintidós letras del alfabeto) encierra, al igual que el punto y coma, la tensión entre discurso y silencio. Esta “combinación caótica” cristaliza, en definitiva, *el oficio de vivir*.

BIBLIOGRAFÍA

- Bajtín. “El problema de los géneros discursivos”. *Estética de la creación verbal*, Madrid, Siglo XXI, 1998.
- Barthes, Roland. “Délibération”. *Le bruissement de la langue. Essais Critiques IV*, Paris, Éditions du Seuil, 1984.
- Blanchot, Maurice. “El diario íntimo y el relato”. *Revista de occidente*, 182-183, 1996, pp. 47-55.
- Calvino, Italo. “Pavese: ser y hacer”. *Punto y aparte. Ensayos sobre literatura y sociedad*, Barcelona, Bruguera, 1983, pp. 80-87.
- Didier, Beatrice. *Le journal intime*. Paris, PUF, 1976.
- El diario ¿forma abierta?”. *Revista de Occidente*, 182-183, 1996, pp. 39-46.
- Girard, Alain. *Le journal intime*. Paris, PUF, 1986.

²⁸ Peter Handke. *La tarde de un escritor*. Madrid, Alfaguara, 1990, p. 10.

²⁹ Jorge Luis Borges. “La biblioteca de Babel”. *Obras completas I*. Buenos Aires, Emecé, 2004, p. 466.

----- “El diario como género literario”. *Revista de Occidente*, 182-183, 1996, pp. 31-38.

Lejeune, Philippe. “La práctica del diario personal: una investigación (1986-1996)”. *Revista de Occidente*, 182-183, 1996, pp. 55-75.

----- “Comment finissent les journaux”. Philippe Lejeune et Catherine Viollet. *Genèses du “Je”. Manuscrits et autobiographie*, Paris, CNRS Éditions, 2000, pp. 209-237.

Leleu, Michel. *Les journaux intimes*. Paris, PUF, 1952.

Lys, Jerzy. “L’insertion de la lettre dans le journal”. *Les écritures de l’intime. La correspondance et le journal. Actes du Colloque de Brest*. Paris, Honoré Champion Editeur, 2000, pp. 287- 296.

Man, Paul de. “La autobiografía como des-figuración”. *Anthropos*, 29, 1991, pp. 113-118.

Pauls, Alan. *Cómo se escribe el diario íntimo*. Buenos Aires, El ateneo, 1996.

Pavese, Cesare. *El oficio de vivir*. Barcelona, Seix Barral, 2005.

Simonet-Tenant, Françoise. *Le journal intime. Genre littéraire et écriture ordinaire*, Paris, Nathan, 2001.