

EL DIARIO COMO NOVELA: *A DONDE EL CORAZÓN TE LLEVE*

Mercedes Arriaga Flórez
Universidad de Sevilla

Recientemente ha estado a la cabeza de las listas de libros más vendidos en Italia, y esta preferencia de los lectores, como nos enseña la pragmática, a parte el montaje editorial, eleva a modelo de identificación la forma de vida que el texto proyecta, el discurso y el saber que construye. Un saber que se nos propone "en femenino" a partir del mismo título, que puede considerarse una declaración de principio, *Va' dove ti porta il cuore* (*A donde el corazón te lleve*), que implica ya desde la portada al posible lector, pero sobre todo a la posible lectora, con su imperativo. Un título que recuerda el de una novela también autobiográfica de Sibilla Aleramo *Amo dunque sono* de 1927, por exaltar el sentimiento como hilo conductor de la vida, por proponer el corazón como órgano alternativo a la razón.

Chi bada al cuore -si pensa allora- è vicino al mondo animale, all'incontrollato, chi bada alla ragione è vicino alle riflessioni più alte. E se le cose invece non fossero così, se fosse vero proprio il contrario? Se fosse questo eccesso di ragione a denutrire la vita? (Tamaro 1994: 73).

Quien hace caso del corazón -se piensa entonces- está cerca del mundo animal, de lo incontrolado, quien hace caso de la razón está cerca de las reflexiones más elevadas. ¿Y si las cosas no estuvieran así, si fuera verdad precisamente lo contrario? ¿Si fuera el exceso de razón el que desnutre la vida?

Se ha hablado mucho a propósito de este descentramiento con respecto al cogito cartesiano, y a propósito de la escritura femenina que consagra las emociones y sensaciones que provienen del cuerpo en el lugar que ocupaba antes lo intelectual, lo objetivo, lo racional. Este tipo de división en la que lo subjetivo, lo lírico, lo irracional, en definitiva una escritura que transcribe la vida con "naturalidad", son características de una escritura femenina mientras lo contrario, lo objetivo, lo intelectual, lo racional, "lo elaborado" serían características masculinas, se parece demasiado a la vieja división de papeles que prevé, como siempre, lo material, "lo natural", para las mujeres, y lo inmaterial, lo cultural para los hombres, binomios que ya llevan implícitos una valoración de cuáles son los elementos importantes y cuáles no lo son.

Las cosas, naturalmente, no son tan fáciles, porque aquí hablamos de literatura y la literatura es un modelo cultural del que es imposible escapar, y a la hora de escribir inevitablemente se tienen que afrontar géneros literarios, géneros de discurso que ya están dados, codificados y que no se pueden inventar, como dice Bajtín (1979). Es por eso que en las páginas que siguen propongo un análisis

EL DIARIO COMO NOVELA

semiótico, que coteja el texto de S. Tamaro con los tres géneros que lo atraviesan: el género sexual, el género autobiográfico y el género narrativo.

La novela de Susana Tamaro está escrita en primera persona. La protagonista cuenta su vida por capítulos en forma de diario a su nieta, que está de viaje en Estados Unidos. Como se trata de una novela, y la protagonista es una abuela, sabemos que la historia que se cuenta no se identifica con la vida de la autora, condición indispensable en lo autobiográfico auténtico (Lejeune 1973). Esto nos ayuda a independizar el texto de su autora y a concentrarnos sobre él, partiendo del presupuesto de que es indiferente el sexo de la autora como persona, porque la diferencia sexual se encuentra a nivel de enunciación dentro del texto, y no en su referencia extratextual a su autor/a biológico/a. Pero, como recuerda R. Rossi, el autor, cuando se pone a hablar como sujeto fantasmático o como personaje "no podrá sino hablar como sujeto femenino o sujeto masculino" (Rossi 1993: 17). Es por eso que creo que algunos términos acuñados por la narratología y que vienen usándose en los análisis de textos debieran ser *sexuados*, en especial "el enunciadore" y "el enunciatario", que no pueden ser categorías neutras, puesto que el sentido de las palabras, como dice I. Zavala, cambia según quién habla y a quién se habla (Zavala 1992: 160).

En nuestro caso es relevante el hecho de que la enunciadora tenga como contrapartida una enunciataria, porque comporta interferencias entre diferentes géneros de discurso y géneros literarios. La novela de Tamaro borra precisamente las fronteras entre ellos utilizando conscientemente una "escritura femenina" que históricamente se caracteriza por ser capaz o estar obligada a salirse del canon. La mezcla de géneros literarios constituye la estructura misma del texto, que reúne elementos heterogéneos en una secuencia aparentemente lineal, aparentemente narrativa, aparentemente autobiográfica, aparentemente fácil, aparentemente "femenina".

A nivel de estructura, el relato comienza con el presupuesto de las autobiografías, de las confesiones y de las cartas, pero proponiendo un modelo de sujeto acorde con la fragmentariedad e intensidad lírica del diario. A nivel narratológico la narración retrospectiva sigue un orden cronológico y sentimental al mismo tiempo, lo que conlleva a nivel lingüístico la constante interferencia entre elementos del discurso y elementos de la historia (Benveniste 1973) y las constantes incursiones del pasado en el presente.

En el primer capítulo se dan los dos presupuestos fundamentales con los que el texto se basa. Uno es el de toda correspondencia epistolar: la ausencia.

Sei partita da due mesi e da due mesi, a parte una cartolina nella quale mi comunicavi di essere ancora viva, non ho tue notizie (Tamaro 1994: 9).

Son dos meses que te has ido y desde hace dos meses, quitando una postal donde me comunicabas que estabas todavía viva, no tengo noticias tuyas.

El otro es el presupuesto de toda autobiografía: el carácter póstumo.

"Prendi della carta e scrivigli una lettera" [...] Queste righe non prenderanno mai il volo per raggiungerti in America. Se non ci sarò più io al tuo ritorno, ci saranno loro ad aspettarti. Perché dico così? Perché meno di un mese fa, per la prima volta nella mia vita, sono stata male in modo grave (Tamaro 1994: 11).

"Coge papel y escríbele una carta" [...] Estas líneas no emprenderán nunca el vuelo para alcanzarte en América. Si ya no estaré cuando vuelvas, estarán ellas esperándote. ¿Por qué digo esto? Porque hace menos de un mes, por primera vez en mi vida, he estado mal de forma grave.

Sin embargo, la presencia actual, concreta de la enunciataria que no es en este caso, ni la humanidad de la historia, ni los póstumos, típica de la autobiografía, produce un cambio de perspectiva y la testamentariedad se sustituye, a lo largo del texto, con la necesidad de proximidad. La enunciadora no va a hablar desde la lejanía de la muerte sino desde la cercanía de la vida. Más que establecer una distancia desde la que hablar, la escritura se propone acortarla.

Un testamento? Non proprio, piuttosto qualcosa che ti segua negli anni, qualcosa che potrai leggere ogni volta che sentirai il bisogno di avermi vicina. Non temere, non voglio pontificare né rattristarti, soltanto chiacchierare un po' con l'intimità che ci legava una volta e che, negli ultimi anni, abbiamo perso (Tamaro 1994: 15).

¿Un testamento? No precisamente, más bien algo que te siga en los años, algo que puedas leer cada vez que necesites sentirme cerca. No temas, no quiero echarte una predica ni entristecerte, sólo charlar un poco con la intimidad que nos unía un tiempo y que, en los últimos años, hemos perdido.

Como en el autobiográfico auténtico el primer capítulo recoge las intenciones de la enunciatadora que, como en las confesiones o apologías, expone los motivos subjetivos que la impulsan a hablar de sí misma, pero la presencia de esa enunciataria concreta modifica también el objetivo principal del proyecto narcisista autobiográfico. "Hablar de una misma" se convierte en la novela de Tamaro en "hablar con/de la otra/s".

La protagonista usa a su nieta como confidente, como enunciataria, como interlocutora, recurso frecuente en la escritura femenina, como recuerda Didier (1981), relacionado con la figura del espejo. Pero en este caso la imagen especular no se compone de dos elementos, sino de cuatro, es una cadena que une las figuras de la abuela, la madre, la hija y la nieta, es decir todas las figuras que una mujer puede representar a lo largo de su vida. Estas cuatro figuras están separadas, pero a la vez unidas por la incomunicación, por la soledad, que precisamente la abuela rompe al contar "su" historia, y este "su" es plural, de todas ellas.

L'infelicità abitualmente segue la linea femminile. Come certe anomalie genetiche, passa di madre in figlia. Passando, invece si smorzarsi, diviene via via più intensa, più inestirpabile e profonda (Tamaro 1994: 39).

La infelicidad normalmente sigue la línea femenina. Como ciertas anomalías genéticas pasa de madre a hija. Al pasar, en vez de atenuarse, se hace cada vez más y más intensa, más inextirpable y profunda.

El discurso que la enunciatadora hace de su vida supone un movimiento de "ex-tasis" (salir fuera de sí), donde las cuatro figuras se ven en devenir, unidas en un proceso generativo, como creadas y creadoras unas de otras (Ponzio 1995). Las cuatro forman una especie de cuerpo grotesco bajtiniano, no sólo porque el parentesco entre ellas sugiere un cuerpo que crea a otro, sino sobre todo porque del discurso de la enunciatadora van saliendo los discursos de las demás, hasta formar una polifonía de voces. Es por eso que la narración se presenta como narración dialógica, o pluridireccional "donde la alteridad dialógica logra romper el proyecto unitario de la narración" (Ponzio 1991: 21).

Dove vuole andare, ti sarai chiesta, dove mi porta? E' vero, nel discorso divago, invece di prendere la via principale, spesso e volentieri imbocco umili sentieri. Do l'impressione di essermi persa e forse non è un'impressione: mi sono persa davvero. Ma è questo il cammino che richiede quello che tu tanto cerchi, il centro (Tamaro 1994: 63).

¿Dónde querrá ir a parar?, te habrás preguntado, ¿a dónde me lleva? Es verdad, en el discurso divago, en vez de tomar el camino principal, a menudo me meto por humildes senderos. Doy la impresión de haberme perdido y a lo mejor no es una impresión: me perdí de verdad. Pero ese es el camino que requiere lo que tú tanto buscas, el centro.

También la misma textualización del cuerpo sigue el modelo bajtiniano del cuerpo grotesco sin límites.

Stando vicina a Ernesto in quei giorni per la prima volta nella mia vita ho avuto la sensazione che il mio corpo non avesse confini. Intorno sentivo una sorta di alone impalpabile, era come se i contorni fossero più ampi e quest'ampiezza vibrasse nell'aria a ogni movimento (Tamaro 1994: 117).

Estando cerca de Ernesto en aquellos días por primera vez en mi vida he tenido la sensación de que mi cuerpo no tenía confines. Entorno a mí sentía una aureola impalpable, era como si mis contornos fueran más amplios y esta amplitud vibrase en el aire a cada movimiento.

El proyecto unilineal de la narración se detiene en tantos "centros". El "yo pienso" kantiano, que unificaba las distintas experiencias en un mismo y único sujeto, queda sustituido por el "yo siento",

EL DIARIO COMO NOVELA

capaz de diversificarse y ocupar el puesto de la otra, en una especie de identidad coral, que a nivel de enunciación pasa constantemente del plano del "yo" al plano del "nosotras".

Per gli uomini quella volta era molto diverso, avevano la professione, la politica, la guerra; la loro energia poteva andare fuori, espandersi. Noi no. Noi per generazioni, abbiamo frequentato soltanto la stanza da letto, la cucina, il bagno; abbiamo compiuto migliaia e migliaia di passi, di gesti, portandoci dietro lo stesso rancore, la stessa insoddisfazione (Tamaro 1994: 39)

Para los hombres antes era diferente, tenían su profesión, la política, la guerra; su energía podía liberarse, expandirse. Nosotras no. Nosotras durante generaciones, hemos frecuentado solo la alcoba, la cocina, el baño; hemos realizado miles y miles de pasos, gestos, arrastrando dentro el mismo rencor, la misma insatisfacción.

Mientras que el sujeto de la autobiografía tradicional procede por homologación, buscando y reproduciendo un Modelo, lo igual, el sujeto que dirige la narración de Tamaro orquesta diferentes discursos, diferentes momentos, diferentes vivencias, su carácter es destotalizador, con efecto desconcertante, poco respetuoso de las fórmulas establecidas, utilizando la irreverencia y la ironía.

Nelle pagine che ho scritto oggi è un po' come se avessi preparato una torta mescolando diverse ricette -un po' di mandorle e poi la ricotta, dell'uvetta e del rhum, dei savoiardi e del marzapane, cioccolata e fragole- [...] Un pasticcio? Può darsi. Immagino che se le leggesse un filosofo non riuscirebbe a trattenersi dal segnalare tutto con la matita rossa come le vecchie maestre. "Incongruente", scriverebbe, "fuori tema, dialetticamente, insostenibile" (Tamaro 1994: 75).

En las páginas que he escrito hoy es como si hubiera preparado una tarta mezclando recetas diferentes -unas pocas de almendras y después el requesón, uvas pasas y ron, soletillas y mazapán, chocolate y fresas [...] ¿un pastiche? Puede ser. Imagino que si las leyera un filósofo no podría evitar de señalarlo con lápiz rojo como las antiguas maestras. "Incongruente" escribiría, "se sale del tema, dialécticamente insostenible".

Dentro de la retrospectividad, típica de la autobiografía, la memoria funciona no como lugar del recuerdo, si no como lugar de recuperación de lo afectivo, lugar de la confesión, pero también lugar del perdón, donde la narradora busca el perdón de la nieta y a su vez concede el perdón a su madre.

Sulla sua culla troneggiava un grande ritratto a olio del fratello. Serviva a farle presente, ogni volta che apriva gli occhi, di essere solo un rimpiazzo, una copia sbiadita di qualcuno migliore. Capisci? Come incolparla allora della sua freddezza, delle sue scelte sbagliate, del suo essere lontana da tutto? (Tamaro 1994: 39)

Sobre su cuna triunfaba un gran retrato al óleo de su hermano. Servía para recordarle, cada vez que abría los ojos, de que era sólo un remplazo, una copia descolorida de alguien mejor. ¿Entiendes? ¿Cómo voy a culparla de su frialdad, de sus elecciones equivocadas, de su forma de estar lejos de todo?

La visión tolerante hacia las otras mujeres y hacia sí misma, típica del postmodernismo, es una de las características de la protagonista, que renuncia en todo momento a juzgar desde ideas preconcebidas. Su misma vida se nos presenta como un atravesamiento de confines éticos, donde no existe la culpa.

Mi sentivo un mostro? Lo ero? Non lo so. Durante la gravidanza e per molti anni che sono seguiti non ho mai avuto un dubbio né un rimorso. Come facevo a fingere di amare un uomo mentre nel ventre portavo il figlio di un altro che amavo davvero? Ma vedi, in realtà le cose non sono mai state così semplici, non sono mai o nere o bianche, ogni tinta porta in sé tante sfumature diverse. Non facevo nessuna fatica a essere gentile e affettuosa con Augusto perché gli volevo davvero bene. Gliene volevo in modo molto diverso da come lo volevo a Ernesto, lo amavo non come una donna ama un uomo, ma come una sorella ama un fratello maggiore un po' noioso (Tamaro 1994: 129).

¿Me sentía un monstruo? ¿Lo era? No lo sé. Durante el embarazo y durante los muchos años que vinieron después no he tenido nunca una duda ni un remordimiento. ¿Cómo podía fingir amar a un hombre mientras en el vientre llevaba el hijo de otro al que de verdad amaba? Mira, en realidad las cosas nunca han sido

tan simples, no son nunca ni negras ni blancas, todo color encierra en sí tantos matices diferentes. No me costaba ningún trabajo ser amable y afectuosa con Augusto porque le quería de verdad. Le quería de forma muy diferente a como quería a Ernesto, le amaba no como una mujer ama a un hombre, si no como una hermana ama a un hermano mayor algo aburrido.

Los matices son precisamente los que componen este sujeto que nos presenta una subjetividad plural, abierta y que, en vez de construirse en el texto en torno a una lógica única, prefiere perderse en continuas divagaciones. El rechazo de la Lógica no lleva, como parecía en el debate esencialista, a lo ilógico sino a una lógica con minúsculas polilógica, capaz de contener o acortar las distancias entre el pensamiento "inmaterial" y la materialidad de la vida.

Quando ragiono non riesco mai ad avere un metodo, un filo che con senso logico si dipani dall'inizio alla fine. Chissà, alle volte penso che sia perché non sono mai andata all'università. Ho letto tanti libri, sono stata curiosa di molte cose, ma sempre con un pensiero ai pannolini, un altro ai fornelli, un terzo ai sentimenti (Tamaro 1994: 46).

Cuando razono no logro nunca seguir un método, un hilo que con sentido lógico vaya desde el principio al final. Quien sabe, a veces pienso que es porque no he ido nunca a la universidad. He leído tantos libros, he tenido curiosidad por muchas cosas, pero siempre pensando uno en los pañales, dos en la cocina, tres en los sentimientos.

El rodeo y la divagación están relacionados con la misma construcción literaria, con la escritura infuncional, que no persigue ningún fin, que se entretiene por el camino sin llegar a ninguna conclusión y a ninguna verdad. Podemos decir que el discurso de la enunciativa se construye en la intensidad lírica, renunciando a la construcción de un sentido obvio para elegir el sentido obtuso de R. Barthes (1982) que es un desvío, algo superfluo respecto a la economía narrativa.

In quella notte all'improvviso mi ero accorta di una cosa, e cioè che tra la nostra anima e il nostro corpo ci sono tante piccole finestre, da lì, se sono aperte, passano le emozioni, se sono socchiuse filtrano appena, solo l'amore le può spalancare tutte assieme e di colpo, come una raffica di vento (Tamaro 1994: 120).

En aquella noche de repente me había dado cuenta de una cosa, que entre el alma y el cuerpo existen muchas ventanitas, por ellas, si están abiertas, pasan las emociones, si están entornadas se filtran apenas, sólo el amor las puede abrir de par en par todas juntas de un golpe, como una ráfaga de viento.

La actividad de este sujeto es improductiva, inconcluyente, en el sentido que le da Blanchot (1969), se funda en el cortocircuito, en lo fragmentario más que en lo completo, recuperando, por este motivo, la dimensión del juego. De hecho la relación de la narradora con lo que escribe no es paterno ni privilegiado sino lúdico.

Da qualche parte ho letto che Manzoni, mentre scriveva *I promessi sposi*, si alzava ogni mattina contento di ritrovare tutti i suoi personaggi. Non posso dire altrettanto di me (Tamaro 1994: 41).

En algún sitio he leído que Manzoni, mientras escribía *Los Novios* se levantaba cada mañana contento de encontrarse con todos sus personajes. No puedo decir lo mismo de mí.

A nivel de estructura la divagación, la vuelta atrás, la interrupción y el juego de reanudar la escritura se reflejan en la división por capítulos, que copian la estructura del diario y que permiten la introducción de lo cotidiano, de lo diversivo, de lo banal. Es una técnica que interrumpe el relato de los hechos que se están contando para hablar de nada, para hablar del tiempo, donde la comunicación no está hecha de significados sino de contacto, donde la historia se convierte en diálogo.

22 novembre

Questa notte il tempo è cambiato, da est è sceso il vento, in poche ore ha spazzatovia tutte le nubi... Ti ricordi come mi prendevi in giro quando mi vedevi ferma ad accarezzare i tronchi? "Cosa fai?" mi dicevi, "non è mica il dorso di un cavallo?" (Tamaro 1994: 53).

EL DIARIO COMO NOVELA

Esta noche el tiempo ha cambiado, ha venido viento del este, en pocas horas se ha llevado todas las nubes..
¿Te acuerdas como me tomabas el pelo cuando me veías parada acariciando los troncos? ¿Qué estás haciendo? me decías, ¿qué te crees que es la grupa de un caballo?

Es así como el texto se delinea como conversación entre mujeres moviéndose en el ámbito de lo cotidiano. Y lo cotidiano no es sólo el lugar del desgaste, de la monotonía de las tareas domésticas, si no también es el lugar de la proximidad, de la intimidad. El nexo de unión entre la enunciativa y su enunciataria es la oralidad, que nos lleva a una tradición autobiográfica y narrativa típicamente femeninas.

La oralidad está relacionada, por una parte, con el modelo que el texto propone, y, por otra parte, con el orden del discurso, tiene que ver con los materiales de la vida y con los materiales de escritura (Arriaga 1994: 127-128). Se trata de otro tipo de atravesamiento, en este caso, estético, que mezcla discursos pertenecientes a diferentes jerarquías. El modelo de esta novela autobiográfica no es el Modelo que imitar, ni la heroína de la Historia, sino el anti-modelo del ama de casa.

Avrei dovuto avere almeno il destino di un santo. Il mio destino, invece, era quello crudele della normalità (Tamaro 1994: 57)

Habría debido tener por lo menos el destino de un santo. Mi destino, en cambio, era el destino cruel de la normalidad

La vida de la protagonista encuadra perfectamente en la otra cara del heroísmo, en el modelo socio-doméstico del que habla Bajtín (1982), a pesar de haber infringido las normas sociales, no es una "maldita". Como el posfeminismo, la protagonista hace de la transgresión un modo de ser más que una consigna que defender.

Non credere che sia stato un processo naturale lasciare la personalità per fingere un carattere. Qualcosa in fondo a me continuava a ribellarsi, una parte desiderava continuare a essere me stessa mentre l'altra, per essere amata, voleva adeguarsi alle esigenze del mondo (Tamaro 1994: 60).

No creas que fue un proceso natural dejar la personalidad para fingir un carácter. Algo en el fondo de mí seguía rebelándose, una parte deseaba seguir siendo yo misma mientras que la otra, para ser amada, quería adecuarse a las exigencias del mundo.

A conclusiones parecidas llegaba Erica Jong en su *Autobiografía*, cuando dice que el mundo aprovecha de la necesidad de las mujeres de ser aceptadas y amadas.

Por lo que se refiere al orden del discurso, dentro de la evolución de la novela femenina, primero de denuncia, después centrada en un "hablar concretamente como mujeres" (Ciplijauskaitė 1988:17), nos encontramos aquí con un último paso, donde los elementos de la cotidianidad y sobre todo la comida, no denotan ningún vacío ni insatisfacción, si no una nueva forma de hablar del mundo. Las referencias a la cotidianidad constituyen desbarajuste en "el orden del discurso" (Foucault 1970:19), en el sentido de que un discurso considerado intranscendente, perteneciente a la esfera de lo femenino, se superpone a un discurso considerado transcendente, perteneciente a la esfera de lo masculino.

Ti ricordi cosa ti dicevo negli ultimi tempi? Le lacrime che non escono si depositano sul cuore, con il tempo lo incrostano e lo paralizzano come il calcare incrosta e paralizza gli ingranaggi della lavatrice. Lo so, i miei esempi tratti dall'universo della cucina invece di farti ridere ti fanno sbuffare. Rassegnati: ognuno trae ispirazione dal mondo che conosce meglio (Tamaro 1994: 18).

¿Te acuerdas de lo que te decía en los últimamente? Las lágrimas que no salen se depositan en el corazón, con el tiempo lo incrustan y lo paralizan como la cal incrusta y paraliza los engranajes de la lavadora. Ya lo se que mis ejemplos sacados del universo de la cocina en vez de hacerte reír te hacen bufar. Resígnate: cada uno saca inspiración del mundo que conoce mejor.

Esta forma de hablar reclama para la percepción femenina el derecho a la construcción simbólica del mundo, concediendo valor a un mundo silenciado que, para nombrarse, tenía que acudir al mundo

del otro. La construcción simbólica es un problema que nos lleva de nuevo a la identidad sexual-social del sujeto enunciador, que como hemos visto no puede ser "neutro".

El mecanismo de exclusión que funciona en general en el "orden del discurso" del que habla Foucault, que prevé que los discursos de las mujeres "se dicen" y pasan en el mismo acto en que han sido pronunciados mientras que los discursos de los hombres son discursos fundadores "se dicen, quedan dichos, y todavía se tienen que decir" (Foucault 1970: 19), se convierte en un mecanismo de juego en la novela de Tamaro, puesto que su protagonista de hecho habla como un ama de casa, pero piensa como un filósofo.

Lì, un giorno osservando le varie antenne che vibrano nell'aria ho pensato che l'uomo somiglia sempre più a una radio capace di sintonizzarsi soltanto su una banda di frequenza. Succede un po' la stessa cosa con le radioline che trovi in omaggio nei detersivi: sebbene sul quadrante siano disegnate tutte le stazioni, in realtà muovendo il sintonizzatore riesci a riceverne non più di una o due, tutte le altre continuano a ronzare nell'aria (Tamaro 1994: 73).

Allí, un día observando las diversas antenas que vibran en el aire he pensado que el hombre se parece cada vez más a una radio capaz de sintonizarse solamente en un banda de frecuencia. Pasa como con las pequeñas radios que encuentras de regalo con los detergentes: a pesar de que en el cuadrante están dibujadas todas las estaciones, en realidad moviendo el botón logras escuchar no más de una o dos, todas las demás continúan a zumban en el aire.

Por una parte, lo cotidiano puede constituir para las destinatarias-mujeres lo que Bajtín llama una "contraseña", pero por otra está relacionado con una posición de "alteridad", de distanciamiento del personaje, que pone de manifiesto, no la opresión del mundo doméstico si no su "demencia", su dimensión lúdica. A través de la ironía y la parodia, la materia de lo cotidiano se convierte en materia estética, como hace la moda postmoderna, al mezclarse con materiales "más nobles", como la filosofía.

Ti ricordi quando ti insegnavo a cucinare le crepes? Quando le fai saltare in aria, ti dicevo, devi pensare a tutto tranne al fatto che devono ricadere dritte nella padella. Se ri concentri sul volo puoi stare certa che cadranno accartocciate, oppure si spiccheranno direttamente sul fornello. E' buffo, ma è proprio la distrazione che fa giungere al centro de le cose, al loro cuore (Tamaro 1994: 63).

¿Te acuerdas cuando te enseñaba a cocinar los crepes? Cuando los lanzas por los aires, te decía, tienes que pensar en todo menos en que tienen que caer derechos en la sartén. Si te concentras en el vuelo puedes estar segura de que van a caer doblados, o que se van a aplastar directamente en el fuego. Es ridículo, pero es precisamente la distracción la que lleva al centro de las cosas, a su corazón.

El consejo que la abuela da a su nieta en la última página "vete donde tu corazón te lleve", una principio y final de la novela en un círculo, donde al final nos encontramos otra vez al principio. El círculo de lo cotidiano se convierte así en el círculo de la vida.

Referencias bibliográficas

- ALERAMO, SIBILLA (1982) *Amo dunque sono*, Milán, Mondadori.
 ARRIAGA FLÓREZ, M. (1994) "Donne e autobiografia: La materia si racconta", en *Materia*, *Athanos* n.5, Ravena, Longo, pp. 127-130.
 BAJTÍN, M. (1982) *Estética de la creación verbal*, México, Siglo XXI.
 BARTHES, R. (1982) *L'obvie et l'obtus. Essais critiques III*, París, Seuil.
 BENVENISTE, É. (1971) *Problemas de lingüística general*, 2 vol., Buenos Aires, Siglo XXI.
 BLANCHOT, M. (1969) *L'entretien infini*, París, Gallimard.
 CIPLIJAUSKAITÉ, B. (1988) *La novela femenina contemporánea (1970- 1985). Hacia una tipología de la narración en primera persona*, Barcelona, Anthropos.
 DIDIER, B. (1981) *L'écriture-femme*, París, Presses Universitaires Françaises.
 FOUCAULT, M. (1972) *L'ordine del discorso*, Turín, Einaudi.

EL DIARIO COMO NOVELA

LEJEUNE, PH. (1973) "*Le pacte autobiographique*", *Poétique*, n. 4, abril, pp. 137-162

PONZIO, A. (1991) "Dialogo e narrazione", en *Dialogo e narrazione*, Lecce, Milella, pp. 15-28.

—, (1995) *El juego del comunicar. Entre literatura y filosofía*, M. Arriaga Flórez (ed.), Valencia, Episteme.

ROSSI, R. (1993) "Instrumentos y códigos: la "mujer" y la "diferencia sexual", en *Breve historia feminista de la literatura española* (en lengua castellana), vol. I, Diaz-Diocaretz e I. Zavala (ed.) Madrid, Anthropos, pp. 13-25.

TAMARO, S. (1994) *Va'dove ti porta il cuore*, Milán, Baldini&Castoldi.

ZAVALA, I. (1992) "Arqueología de la imaginación. Erotismo, transgresión y pornografía", en *Discurso erótico y discurso transgresor en la cultura peninsular siglos XI al XX*, M. Diaz-Diocaretz e I. Zavala (ed.), Madrid, Tuero, pp. 155-181.