

# Roland Barthes, la literatura y el derecho a la muerte<sup>1</sup>

Éric Marty

Traducción de Vicenç Tuset

*Este texto corresponde a la conferencia pronunciada el 9 de febrero de 2010 en el Collège de France por invitación de Antoine Compagnon, en el marco de su seminario “Escribir la vida” [“Écrire la vie”].*

*Agradezco a Bernard Comment el haber tenido la idea de publicarlo en homenaje a Roland Barthes, con ocasión del trigésimo aniversario de su muerte, ocurrida el 26 de marzo de 1980.*

## Decirlo todo

A las tres preguntas que se plantea el sujeto moderno inventado por Kant: ¿Qué puedo saber? ¿Qué debo hacer? ¿Que me está permitido esperar?, debería añadirse una cuarta que sería, además, la primera para el intelectual del siglo veinte: ¿Qué tengo el derecho de escribir, qué me es posible escribir?

El gran axioma de la modernidad ha sido que no es posible *decirlo todo*, o mejor que no es posible decir lo nuevo, lo extremo, salvo a condición de renunciar a la Totalidad, a condición de destruirla. Axioma ascético –y que, en lo más álgido de su historia, ha podido revestirse de aires terroristas. Ese Terror en las Letras, al que el propio Barthes ha contribuido y del que ha podido ser, en ciertos momentos, uno de sus partidarios más acérrimos. Desde que, a comienzos de los años setenta, Barthes modifica profundamente su trayectoria a partir de la noción de placer, de la escritura en primera persona, del uso de lo novelesco o de elementos autobiográficos, no es antimoderno, contramoderno, posmoderno sino por un profundo acuerdo con el *axioma* al que, sencillamente, le da un significado más agudo, a distancia de las asfixias ideológicas que contribuyen a su progresiva atrofia.

<sup>1</sup> Traducción de *Roland Barthes, la littérature et le droit à la mort*. Paris: Le Seuil, 2010.

La conquista de objetos nuevos, dejados de lado hasta entonces por la Modernidad, se acompaña también con una escritura cada vez más fragmentaria que, por el fragmento mismo, es la expresión, *letra por letra*, de la imposibilidad de decirlo todo. Y en el libro de duelo, del duelo de la Madre, *La cámara lúcida*, incluso en la ausencia que hay en el libro de la fotografía decisiva, llamada del “Jardín de Invierno”, donde aparece la Madre, se impone el axioma moderno, sustituyendo el todo de la imagen por el texto, la letra de la imagen, su simple descripción.

Pero es también en su mención muchas veces repetida en el libro –“La Fotografía del Jardín de Invierno”– que Barthes eclipsa el todo de la persona que hace imagen –la Madre niña– en provecho del lugar en el que ella está –el jardín de invierno–, y eso con lo que en retórica se llama una metonimia, metonimia violenta, figura favorita de los Modernos, tomada en préstamo de Mallarmé y de Flaubert, y amada por ellos porque aleja la *mimesis*, la representación, la imagen y la totalidad, hurtando todo contenido para no dejar lugar a nada más que a ese vacío que forma y se constituye entonces en signo.<sup>2</sup>

De todos los Modernos, Barthes habrá sido el único en verificar de manera radical la violencia de este formalismo que en el fondo quizá fuera un fariseísmo, pues prefería a las falsas consolaciones del espíritu la ruda ley de la letra. El único que aceptó pagar el precio. El único que sometió el axioma moderno a la exigencia de un acontecimiento que lo pondría a prueba de forma consecuente, el duelo, la muerte de su madre. La forma cuesta cara, decía Barthes citando a Valéry. Sí, tanto más cara cuanto se experimenta con ella en un acontecimiento literalmente aniquilador.

Es ese el gesto que inaugura el 26 de octubre de 1977, al día siguiente de la muerte de su madre, librándose entonces a una extraña empresa que él mismo titula “Diario de duelo”. Una hoja en la que escribe la fecha y estas pocas palabras interrogativas: “Primera noche de bodas. / Pero, ¿primera noche de duelo?”.<sup>3</sup> Gesto que deja la mayor parte del papel en blanco, simplemente dos líneas antes de tomar otra hoja, y que por ese laconismo, por esa elección

<sup>2</sup> ¿Cómo no pensar también en la fotografía tan hermosa de Franz Kafka, con seis años, tomada en 1889, un poco menos de diez años antes que la de la madre de Barthes, en la que aparece asimismo en un “jardín de invierno” y que contribuyó a inspirarle a Walter Benjamin “Pequeña historia de la fotografía”, *Discursos interrumpidos I*, traducción de Jesús Aguirre, Taurus, 1989, p. 71-72.

<sup>3</sup> *Diario de duelo*, traducción de Adolfo Castañón, Paidós, 2009, p. 13.

de una subutilización de la superficie blanca, renueva pues el principio de “no decirlo todo”, y eso, paradójicamente, eligiendo un *género*, el diario, que tradicionalmente aspira a lo contrario, al todo, a decirlo todo, a decir el todo de la vida.

## El diario

El diario, como género literario, habrá sido para Barthes un gran asunto, un verdadero problema, diríase que una tentación a la que hay que resistirse. Problema a la vez intelectual pero vinculado, ¡y cuánto!, a su propia práctica.<sup>4</sup> Problema que deja en un hondo suspenso en un texto tardío –escrito, precisamente cuando que concluye su *Diario de duelo*, en el otoño de 1979– con un título significativo, “Deliberación”, y que comenzaba con esta frase de profunda astucia: “Nunca he llevado nunca un diario, o más bien, nunca he sabido si debería llevar uno”.<sup>5</sup> Barthes propone una crítica del diario como forma pasada, bajo el dominio del egotismo, y concluye que para salvarse, esta forma necesita de una práctica excesiva: “Es posible salvar el diario, a condición de trabajarlo *hasta la muerte*, hasta el extremo de la más extrema fatiga, como un Texto *casi* imposible; al final de tal trabajo es muy posible que el Diario así escrito no se parezca en absoluto a un Diario”.<sup>6</sup>

La palabra “Texto” provista de una mayúscula señala bien, con una especie de insistencia significativa, la inscripción del proyecto de escribir en el campo moderno, pero en un campo devastado y por un “Texto” marcado por lo imposible, ceñido por lo improbable. E incluso en la expresión “trabajar a muerte” –extraña si una piensa que la única preocupación de la obra por venir es el duelo, la muerte–, incluso en esta expresión, pues, se adivina una escritura infinitamente tachada, como el cuadro de Frenhofer del que habla Balzac en *La obra maestra desconocida*.

Escribir un diario habrá tenido, en efecto, en este período, dos expresiones concretas, ambas póstumas. La primera, muy breve –quince entradas–, escrita entre el 24 de agosto de 1979 y el 17 de setiembre del mismo año, titulada “Noches de París”, publicada por François Whal en 1987 en un breve vo-

<sup>4</sup> Véase, por ejemplo “Del fragmento al diario” en *Roland Barthes por Roland Barthes*, Paidós 2004, p. 129.

<sup>5</sup> “Deliberación”, *Lo obvio y lo obtuso*, traducción de C. Fernández Medrano, Buenos Aires, Paidós, p. 365.

<sup>6</sup> *Ibid*, p. 380. Las mayúsculas del original, reproducidas aquí, no aparecen en la traducción.

lumen que llevaba por título *Incidentes*. Texto profundamente irónico, como lo atestigua el epígrafe tomado de Schopenhauer y que viene como desde la Ultratumba o, por lo menos, desde el umbral de la tumba: “Pues bien, nos la hemos apañado”;<sup>7</sup> pero como lo atestigua también la extraña construcción de este conjunto titulado “Noches de París” y consagrado efectivamente a las “noches” –momento en que el deseo enfrenta su más profundo desamparo–, y cuyo desenlace se sitúa en la única tarde del relato, durante cuyo transcurso, en presencia del joven, se dice en silencio la renuncia: “He tocado un poco el piano para O., a petición suya, a sabiendas de que acababa de renunciar a él para siempre; tiene bonitos ojos y una expresión dulce, suavizada por los cabellos largos: he aquí un ser delicado pero inaccesible y enigmático, tierno y distante a la vez. Luego le he dicho que se fuera, con la excusa del trabajo, y la convicción de que habíamos terminado, y de que, con él, algo más había terminado: el amor de *un* muchacho.”<sup>8</sup> La cursiva profundiza aún más la ironía hasta alcanzar ese momento en que la sonrisa del saber absoluto cuelga solamente del espacio de vacío que ella misma, a esa altura, ya suscribe.

La segunda expresión del diario imposible al que alude Barthes es este otro conjunto, *Diario de duelo*, mucho más importante que el primero, ya que lo constituyen trescientas treinta carillas fechadas desde el 26 de octubre de 1977 hasta el 15 de setiembre de 1979, dos días antes, entonces, de escribir la última página de las *Noches de París*.

Ambos conjuntos tenían que encontrar su lugar en el vasto proyecto sobre el que Barthes reflexiona entre el verano y el invierno de 1979 y del que escribe ocho esbozos de plan, obra a la que le da un nombre, *Vita Nova*. El primer conjunto, “Noches de París”, aparece con el título “Noches vanas” [“Vaines soirées”] en el tercer esbozo que Barthes redacta el 22 de agosto de 1979: “El ligue / Noches vanas”; el segundo conjunto aparece, con su propio título, “Diario de duelo”, en el octavo y último esbozo redactado el doce de diciembre.<sup>9</sup>

<sup>7</sup> “Noches de París”, *Incidentes*, traducción de Jordi Llovet, Anagrama, 1987, p. 86.

<sup>8</sup> “Noches de París”, op. cit., p. 130.

<sup>9</sup> Roland Barthes, *Vita Nova*, traducción de Emilio Feuerhake, Marginalia, 2018, p. 59 [N. del T.: Sobre la elección del término “ligue”, Feuerhake precisa: “La acepción francesa empleada es *drague*, ‘ligue’, ‘flirteo’, ‘levante’; que refiere tanto a la búsqueda amorosa o sexual, como a cierta actitud o disposición por la cual el lector sale a la ‘conquista’ del autor en tanto texto”, en *Vita Nova*, op. Cit., p. 57, n. 5.]; para el facsímil de los esbozos *Oeuvres complètes*, tome V, op. cit., p. 996 y 1001.

A la ironía chirriante de *Noches de París* –ironía metafísica programada en cierta forma por el objeto de ese diario, a saber el sexo, la genitalidad y el desvanecimiento del objeto–, a esa ironía, pues, la sustituye algo más temible de escribir, y quizás más vertiginoso, lo que llamaremos, para empezar, lo patético, las lágrimas. Al igual que *Noches de París*, *Diario de duelo*, lejos de desmentir la declaración liminar y taimada de “Deliberación” (“Nunca he llevado un diario”), la confirma, pues Barthes, en efecto, *no lleva* un diario, si llevar un diario designa entonces esa práctica pasada que Barthes condena y que Blanchot ha estigmatizado de forma tan radical en *El libro que vendrá* porque, según él, se somete al tiempo común, al tiempo del mundo, “a esa regularidad feliz que uno se compromete a mantener”.<sup>10</sup>

Barthes *no lleva* un diario en el sentido casi material del término, en el sentido de que las trescientas treinta carillas del *Diario de duelo* están lejos de los cuadernos, de las libretas, de los registros, de las agendas y de todas las formas *llevaderas*<sup>11</sup> del diario; sino que al contrario, apuntan a una especie de reclasificación, de movilidad, de dispersión siempre posible y de fragmentación como límite y frontera a la necesidad de decirlo todo.

## Póstumo

La segunda característica de esos dos diarios es la de ser textos póstumos. Pero, ¿qué es un texto, qué es un diario póstumo? Ya lo hemos visto, el propio Barthes había asignado a esos dos textos un lugar preciso en su libro por venir, *Vita Nova*. Podría decirse entonces que esos dos textos no son póstumos más que en la contingencia de la muerte, del accidente mortal que sufrió Barthes en febrero de 1980 y le impidió llevar su proyecto a buen término.

Pero yo no creo en la pluralidad de mundos. No creo en un mundo sin *el accidente*, un mundo en el que Barthes habría vivido y habría escrito *Vita Nova*. Y esa inscripción de ambos diarios en el libro por venir no suspende de

<sup>10</sup> Maurice Blanchot, *El libro que vendrá*, traducción de Pierre de Place, Monte Ávila, 1969, p. 207. En una nota de “Kafka y la exigencia de la obra”, Blanchot distingue el “diario” de Kafka del diario en su sentido ordinario, pues aquél es la experiencia de escribir “en el sentido esencial” que Kafka da a esa palabra (véase Maurice Blanchot, *El espacio literario*, traducción de Vicky Palant y Jorge Jinkis, Editora Nacional, 2002, p. 48 y ss.).

<sup>11</sup> [N. del T.: Adaptamos aquí al español el juego que en francés se establece entre la expresión “tenir un journal”, “llevar un diario”, y el verbo “(se) tenir” en el sentido de mantener(se) o sostener(se).]

ningún modo lo que son, y es innegable que pertenecen a la esfera póstuma de la obra, a lo que de ella quedó en reserva. Lo único que nos indican las dos anotaciones de *Vita Nova* es que no ha habido fraude al publicarlos, que su publicación no contradice los deseos del autor muerto y que, por el contrario, esas publicaciones constituyen una forma de fidelidad.

¿Qué es entonces un texto póstumo? Diremos simplemente que la obra póstuma es aquello que más aproxima la obra, la literatura y el espacio de la muerte, hasta una proximidad tan perturbadora que su publicación provoca a veces la polémica, como ha sido el caso con el *Diario de duelo*, escándalo que dice entonces, para la literatura, el rechazo al derecho a la muerte.

Maurice Blanchot insiste largamente, a propósito de la obra literaria y del espacio de la muerte, sobre la extrema duplicidad del arte, en tanto que el arte aspira al dominio sobre la muerte, y que ese dominio es, según él, signo a la vez de su duplicidad y de su error. La duplicidad, la anuncia Blanchot de un modo sobrecogedor al final de su meditación. Es, escribe, “la duplicidad del sueño feliz que nos invita a morir tristemente en Eurídice para sobrevivir gloriosamente en Orfeo”.<sup>12</sup> Esta duplicidad, este error, constituyen una disimulación que se disimula a sí misma.

Al cantar a Eurídice, al cantar a la muerte y dominarla con su canto, el poeta, lejos de acoger la muerte, finge hacerlo; finge morir como Eurídice, para sobrevivir como Orfeo, y con una doble negación de la muerte ya que, haciendo eso, aspira a la inmortalidad. Es ahí que el error se añade a la duplicidad. Y esta inmortalidad lo instala para siempre en la más grande de las miserias que es la imposibilidad de morir. La belleza de su canto, entonces, se extingue como error.

Es quizás por eso que Barthes, instintivamente, recusa, desde los primeros días del duelo, la inmortalidad, que es lo impensado de lo que vive. Recusa la inmortalidad en tanto esta impide acceder a la mortalidad de lo muerto, de aquella que ha muerto, y desde el momento en que él pronuncia la palabra del duelo que es el “¡Nunca más!”, una voz, una voz interior, dice toda la mistificación de la lamentación. Palabra de “inmortal”: “Ese ‘nunca más’ no es eterno ya que tú mismo morirás un día”.<sup>13</sup>

Sin embargo, ¿cómo no reconocer en la reflexión de Blanchot una obra como *La cámara lúcida*? La obra doble por excelencia, la obra del error en la

<sup>12</sup> Maurice Blanchot, *El espacio literario*, op. cit., p. 216.

<sup>13</sup> Roland Barthes, *Diario de duelo*, op. cit., p. 21.

que Barthes alcanza la figura del artista y que Blanchot ilustra con el nombre, prestigioso, de Rainer María Rilke. En *La cámara lúcida*, Barthes canta a la Madre; y la niña que él resucita en ella y que trae de vuelta desde el reino del Hades gracias a una fotografía, la del Jardín de Invierno, es bien la imagen de una Eurídice. Una Eurídice que lo hace sobrevivir como Orfeo. Pero aún allí, Barthes parece divinamente advertido de esa trampa que es la esencia de la literatura –y sobre la que Blanchot escribe, por otro lado, que no se puede desbaratar–, multiplicando en el libro las negaciones, las denegaciones sobre el sentido mismo de su palabra, como por ejemplo en este pequeño paréntesis, en mitad del libro, donde nos indica que lo que tenemos entre nuestras manos no es, de ningún modo, el memorial que nosotros creemos: “Lo que yo quería era, según el designio de Valéry a la muerte de su madre, ‘escribir una pequeña obra sobre ella, para mí solo’ (quizás un día la escriba, con el fin de que, impresa, su memoria dure por lo menos el tiempo de mi propia notoriedad)”.<sup>14</sup>

Barthes finge remitir al libro por venir el canto órfico que sin embargo es aquí el suyo, emplazando por otro lado ese canto, “su memoria”, bajo la categoría doble de la gloria designada por Blanchot, y que él nombra modestamente como su “propia notoriedad”.

Blanchot, en gran parte de su obra, explora un sinfín de callejones sin salida en torno a la muerte y la literatura, callejones en donde se pierden los más grandes, Kafka que no deja de morir durante su vida, Proust que quiere volver menos amarga la muerte, Hegel, Nietzsche, el propio Heidegger, quienes repiten el mismo estancamiento frente al morir. El secreto de sus fracasos y de sus puntos muertos es que en el fondo no hay derecho a la muerte para la escritura si no es en el Terror y en el asesinato, como lo había dicho ya Blanchot, a partir de Sade, en su texto titulado “La literatura y el derecho a la muerte”.<sup>15</sup> Lo que confiere al escritor el derecho a la muerte es el Terror revolucionario, el asesinato sadeano, momento de éxtasis inaudito en el que la libertad es enteramente libertad, afirmada en el motín y en el cadalso donde la existencia privada e individual es sobrepasada, donde la vida conjuga en sí misma, en un mismo instante, la libertad y la muerte, a saber, la posibilidad del todo a partir de la nada, posibilidad que no es solo la de la insurrección sino, para

<sup>14</sup> Roland Barthes, *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía*, traducción de Joaquim Sala-Sanahuja, Paidós, 1989, p. 103.

<sup>15</sup> Véase Maurice Blanchot, *La parte del fuego*, traducción de Isidro Herrera, Arena Libros, 2007.

Blanchot, la de la escritura. Fuera de ese tiempo de Terror y de asesinato en el que se cortan cabezas como se corta un repollo, ¿no hay sin embargo para la literatura un derecho a la muerte? Esa es la pregunta que nos plantea el *Diario de duelo*. Si la respuesta a esta pregunta es afirmativa, debemos considerar la posibilidad de que la escritura, que esa escritura, pueda destronar el Terror y el asesinato como derecho a la muerte para abrirse a otro terror, aquel que, lejos del motín y de la insurrección, no lleva, como lo considera Blanchot, de la nada al Todo, sino al revés, y dentro de la lógica del axioma moderno con el que hemos empezado, del Todo a la nada; del Todo de la muerte, del todo de la Madre a la nada de la escritura, a su silencio.

Ya el 9 de noviembre, tan solo quince días después de la muerte de su madre, Barthes escribe: “Cada vez menos cosas que escribir, que decir, sino eso (pero no lo puedo decir a nadie).”<sup>16</sup>

“Cada vez menos cosas que escribir [...]” Este diario que, en efecto, no es en absoluto un diario, como lo escribía Barthes en “Deliberación”, quizás no sea otra cosa que la Odisea de una escritura destinada a extinguirse, promesa de extinción, de silencio, de nada, porque no tiene nada que escribir, salvo *eso*, pero sin poder decírselo a nadie. Ese proceso de extinción se observa en la composición del diario que se interrumpe dos veces para ser retomado con esfuerzo, primero el 21 de julio de 1978, luego el 25 de octubre del mismo año. Diario de duelo, continuación del diario de duelo, nueva continuación. Diario que no deja de extinguirse: “Pleamar de aflicción –abandonadas las riveras, nada a la vista. La escritura ya no es posible”.<sup>17</sup> Y un mes después, el cuatro de diciembre de 1978, tras un largo silencio: “Escribo cada vez menos mi aflicción, pero en un sentido es más fuerte, ha pasado al rango de lo eterno desde que ya no la escribo más”.<sup>18</sup>

Este otro Terror distinto al Terror asesino e insurreccional de Blanchot, comandado por otra pulsión distinta a la pulsión de muerte, a no ser que se trate de esa misma pulsión pero vuelta contra sí, es el Terror que viene a habitar la Piedad. “–Cada vez menos cosas que escribir, que decir, sino eso (pero no lo puedo decir a nadie).”

<sup>16</sup> Roland Barthes, *Diario de duelo*, op. cit., p. 50.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 224.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 226.



El *eso* del que habla Barthes, que agosta la posibilidad misma de escribir y la conduce a una nada devastada, ese *eso*, designa las últimas palabras de la Madre, las palabras que dijo, escribe Barthes, en “el aliento de la agonía, hogar abstracto e infernal del dolor que me sumerge”.

Esas “palabras” son transcritas en un paréntesis en el que Barthes escribe solo la inicial de su propio nombre: “(‘Mi R, mi R,’ –‘Aquí estoy’ –‘Estás mal sentado’)”.<sup>19</sup>

Si *eso* Barthes no se lo puede decir a los vivos, a sus contemporáneos, es porque las palabras se dirigen solamente a él, porque lo han elegido como destinatario exclusivo y lo han condenado, por eso mismo, a guardárselas para sí. “Mi R, mi R.” Pero quizás haya algo más que vuelva realmente intransmisibles esas palabras, petrificando al destinatario en el *hogar abstracto e infernal del dolor*; y es que las palabras de quien está a punto de morir son palabras de piedad por él, hacia su persona.

“Mi R, mi R.” Y el “Estás mal sentado” que contradice la respuesta de Barthes, respuesta de la presencia esencial (“Aquí estoy”). Al “Aquí estoy” del vivo, la que va a morir responde que tiene piedad de él. He aquí el *eso* que constituye el “cada vez menos” que agosta la escritura. Ese *eso* que regresa como una obsesión a lo largo de todo el *Diario de duelo*.

Uno diría que el derecho a la muerte se sostiene en ese *eso* que conduce del todo a la nada, ya que el escritor no tiene para sí mismo más que una escritura destinada al silencio, destinada a su propia desaparición, amenazada de extinción desde el momento en que lo único que el escritor tiene por decir, no puede decírselo a nadie, a ninguno de los vivos, a ningún coexistente, una palabra que no tiene más porvenir que el póstumo, que no tiene ocasión de ser leída salvo después de la muerte de su depositario. Sería póstuma y trabajaría para el derecho a la muerte toda palabra por la cual un sujeto hablante es brutalmente excluido de la masa hablante, de la comunidad en tanto que hablante, toda palabra que haya interrumpido la cadena significativa en la que estamos inscritos.

Quizás el Terror como piedad no sea tan diferente del Terror como asesino, tal vez sea solo su reverso. Esa piedad, que no es la piedad catártica, la de Aristóteles o la de Racine, pues no se refiere a las desgracias ajenas sino, más trágicamente, a sí misma como objeto; esa piedad, decimos, supone sin duda,

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 50.

en el fondo de sí, como lo escribe Levinas en *Totalidad e infinito*, que toda muerte es un asesinato; y que el asesinato, en lugar de ser, como en el motín o en los genocidios sadeanos, acceso a lo impersonal, es precisamente acceso a un orden a escala de las relaciones humanas, en el que el diálogo entre la Madre que va a morir y el hijo que le asegura su presencia es como la suprema violencia. Suprema violencia por la que al vivo se le asigna una responsabilidad infinita, tanto más inmensa cuanto el diálogo al que se ha prestado hace de él alguien único, a quien nadie a partir de entonces puede sustituir, único, es decir irremplazable y solo, sin nadie a quien decirle eso.

Cuanto más acepte asumir esa soledad y esa unicidad, menos derechos tendrá. Cuanto más justo sea, menos podrá escribir. Cuanto más se transforme en el interlocutor del muerto, más callado estará. Tal es el precio del derecho a la muerte.

## Escribir

Ese “Cada vez tengo menos cosas que escribir” es sin embargo escritura. Podría incluso decirse, que ese “cada vez tengo menos cosas que escribir” tal vez sea la escritura misma, si se acuerda con Barthes que el papel del escritor no es, según el cliché literario, expresar lo inexpressable, sino por el contrario inexpressar lo expresable;<sup>20</sup> el escritor no debe de ningún modo “arrancar” un verbo al silencio, sino hacer callar hasta ensordecerlo aquello que no cesa de hablar, de susurrar, de parlotear en él, a su alrededor, y que es la Totalidad del lenguaje funcionando por sí solo.

En este sentido, Barthes se encuentra en la mayor de las cercanías con otro refractor de palabras, Mallarmé, y eso explica sin duda la proximidad fascinante de su *Diario* con la experiencia que igualmente hizo Mallarmé en ocasión de un duelo esencial.

Tras la muerte de su hijo Anatole, el 6 de octubre de 1897, o sea un poco menos de un siglo antes que Barthes, Mallarmé, devastado, empieza a redactar sobre unas hojas casi del mismo formato que las utilizadas por Barthes una especie de “Diario de duelo” –texto publicado bajo el título *Para una*

<sup>20</sup> Roland Barthes, “Prefacio” a *Ensayos críticos*, traducción de Carlos Pujol, Seix Barral, 1967 p. 17.

*tumba de Anatole* mucho después de su muerte—<sup>21</sup>, fragmentos, frases, versos, pequeños párrafos, hojas que alcanzan el número de doscientas dos contra las trescientas treinta de Barthes. Los dos objetos se aproximan mucho. Barthes conocía mejor que bien este “Texto” ya que su amigo Boucourechliev, que era también su profesor de piano y un inmenso compositor, lo había musicalizado con el título *Thrène*, en 1974, y le había pedido a Barthes que fuera uno de los dos recitadores. Por otro lado, Barthes cita un pasaje de este Mallarmé póstumo en *Fragmentos de un discurso amoroso*, magnífica palabra: “Madre, llora / Yo, pienso”,<sup>22</sup> reparto del duelo entre el hombre y la mujer, que rencontramos en esta otra frase: “madre ha sangrado y llorado / padre sacrifica – y diviniza” [“mère a saigné et pleuré / père sacrifie – et divinise”].<sup>23</sup> Barthes, a diferencia del matrimonio Mallarmé, está solo frente al cadáver que habla pero, al igual que Mallarmé, está también solo frente a esas decenas y decenas de cuartillas sobre las que día tras día, a veces después de largos silencios, ambos hicieron de la escritura un ritual mudo, una práctica del duelo, un gesto apologético restringido a la clandestinidad.

Lejos del *Igitur* del que Blanchot se siente tan cercano – “Allí reina [...] el eterno tormento de morir”<sup>24</sup> –, Barthes se aproxima más a *Para una tumba de Anatole*. “Rogar muertos / (no por ellos)” [“Prier morts / (non pour eux)”]<sup>25</sup> escribe Mallarmé, mientras que a Barthes, atravesando la iglesia de Saint-Sulpice, lo asalta un ruego instintivo, terminar el libro en el que está pensando y que será *La cámara lúcida*. Luego rectifica: “Un día, sentarse en el mismo lugar, cerrar los ojos y no pedir nada... Nietzsche: no rogar, bendecir. / ¿No es eso lo que el duelo debería traer?”<sup>26</sup>

<sup>21</sup> El texto fue publicado en 1961 en Seuil por Jean-Pierre Richard, recuperado luego en la colección “Points”. El formato de las hojas utilizadas por Mallarmé es de 13 cm x 7,5 cm; Barthes utiliza hojas que corresponden a una página de 21 cm x 29,7 cm cortada en cuatro. [N. del T.: Debido a las particularidades del texto y a la precisión de las citas de Marty, ofrecemos excepcionalmente nuestra propia traducción, remitiendo en nota al pie a las páginas de la edición francesa: *Pour un tombeau d'Anatole*, Seuil, 1961.]

<sup>22</sup> Roland Barthes, *Fragmentos de un discurso amoroso*, traducción de Eduardo Lucio Molina y Vedia, Siglo XXI, 1997. Notemos que Barthes cita la versión de la obra musical pues Mallarmé escribe de hecho: “Ah, madre / tú llora / – que yo pienso” [“À mère / pleure toi / – moi, je pense”, *Pour un tombeau d'Anatole*, op. cit., p. 269.]

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 292.

<sup>24</sup> *El espacio literario*, op. cit., p. 105.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 11.

<sup>26</sup> Roland Barthes, *Diario de duelo*, op. cit., p. 148.

## La Madre

La otra pregunta que plantea el *Diario de duelo* a ese “¿qué tengo derecho a escribir?” concierne al objeto del duelo, la Madre. Pues la madre es, evidentemente, el gran objeto imposible de toda literatura, y más aún de toda literatura moderna. La madre es, por excelencia, el objeto antimoderno, desde hace mucho tiempo. Desde Baudelaire, desde Rimbaud, a no ser, quizás, que sea el objeto de transgresión, como puede leerse por ejemplo en el admirable pasaje del *Diario de un ladrón* en el que Genet, desde la celda en la que lo tienen preso, cuando le han requisado ya el tubo de vaselina que lo designa a ojos de los policías como un desecho, alucina y totemiza en el rostro y en el cuerpo de una anciana mujer, mendiga y ladrona, a su propia madre, rencarnada. Cómo no pensar igualmente en ese otro libro, ficción póstuma, de Bataille titulado *Mi madre*, aparecido en 1966, y que posee muchos puntos en común con el *Diario de duelo*, no sea más que porque comienza con la apelación de la madre enferma al hijo: “-¡Pierre!”. Pero es un sueño, y el llamado por su nombre al hijo, llamado en el que se escucha la voz materna, es precisamente la ocasión de la transgresión. La Madre es la mala madre, falsa santa, prostituta, provocadora, la que ríe sin cesar. El “Mamá” pronunciado por el hijo, que hace eco al “Mam” con el que Barthes llama a su madre, no es más que el inductor del masoquismo perverso del hijo: “Tu madre –contestó ella– deberá regañarte”.<sup>27</sup> La inversión de las imágenes que conducen a la risa –la risa de la perversión– se ofrece también bajo la forma del espectáculo provocador: “Acepto tu amor a condición de que sepas que soy repugnante”.<sup>28</sup>

Ahora bien Barthes, ese gran lector de Sade, para quien lo Neutro del placer es, escribe él, “la forma más perversa de lo demoníaco”,<sup>29</sup> se aparta entonces de sus contemporáneos. Rechaza la inversión perversa de la Madre como acceso moderno a la santidad (Baudelaire, Genet, Bataille). Barthes se aleja de toda mediación. Y asume la relación cara a cara con la Madre, reenviando violentamente el tema perverso y el tema sexual al estereotipo del discurso del Mundo, del discurso del sentido común. Eso es así desde el primer día de duelo, el 27 de octubre:

“-¡No ha conocido usted el cuerpo de la Mujer!

<sup>27</sup> Georges Bataille, *Mi madre*, traducción de Paula Brines, Tusquets, 2004, p. 71.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 33.

<sup>29</sup> Roland Barthes, *El placer del texto y Lección inaugural*, Siglo XXI, 1982, p. 106.

–Conocí el cuerpo de mi madre enferma, luego moribunda.”<sup>30</sup>

¿Hay forma más luminosa de disolver aquello que, de Genet a Bataille, para autorizar el acceso al cuerpo de la madre, se propone bajo la forma de la desfiguración obscena y de su travestismo? Esta plena luz, en este sentido mas provocadora que las sombrías puestas en escena transgresoras, tiene como punto de partida el discurso de la Sociedad, el discurso de la relación sexual y de la falta: “¡No ha conocido usted el cuerpo de la Mujer!”: si es más provocadora es porque, al contrario de la transgresión, no es cómplice de la ley social de la que se separa, es sin connivencia ni complicidad con ella.

Es ahí, por otra parte, que el *Diario de duelo* puede enunciar, al azar de esas cuartillas que día tras día agotan ese “cada vez menos cosas que escribir”, algo del goce masculino, a distancia del cuerpo de la Mujer. La lógica formal del duelo que quiere que ningún deseo anterior a la muerte de la Madre pueda ahora cumplirse, pues ello significaría que esa muerte es emancipadora y por lo tanto deseada, esa lógica del duelo que Barthes ha enunciado al principio del *Diario*,<sup>31</sup> no se sostiene; se desordena, como toda deducción racional. El 2 de noviembre, una semana después de la muerte, Barthes escribe lacónicamente: “(Velada con Marco) / Ahora sé que mi duelo será *caótico*”.<sup>32</sup>

El nombre (Marco) y la palabra “velada” puntúan el universo adulterado del gigoló y de la prostitución, tan obsesivo en *Noches de París*<sup>33</sup>. Pero nada de exhibición homosexual –el regalo del canapé heredado de la tía Léonie ofrecido por el narrador al burdel donde trabaja Rachel en Proust. Un rasgo minúsculo, la metonimia extremadamente contenida que constituye la “o” del diminutivo “Marco”, signo discreto pero cierto de la marginalidad, para decir la certeza del caos donde se pulveriza la lógica deductiva del duelo, la ley moral. Al silogismo sobre los deseos anteriores a la muerte y su imposibilidad lógica de ser satisfechos el día de hoy, lo sustituye el breve “ahora sé”: “Ahora sé que mi duelo será *caótico*”.

<sup>30</sup> Roland Barthes, *Diario de duelo*, op. cit., p. 14.

<sup>31</sup> “Los deseos que yo tenía antes de su muerte (durante su enfermedad) ahora ya no pueden cumplirse pues ello significaría que es su muerte la que me permite cumplirlos –que su muerte podría ser en un sentido liberadora respecto de mis deseos. Pero su muerte me ha cambiado, ya no deseo lo que deseaba. Hay que esperar –suponiendo que esto se produzca– que un nuevo deseo se forme, un deseo de después de su muerte.” En Roland Barthes, *Diario de duelo*, op. cit., p. 28.

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 41.

<sup>33</sup> [N. del T.: El título original, *Soirées de Paris*, encuentra un eco en la cita del *Diario de duelo* (“Soirée avec Marco”) que, sin embargo, se pierde en las respectivas traducciones.]

El régimen de escritura, entonces, al que Barthes más se acerca tal vez sea el que preside el libro IX de las *Confesiones* de san Agustín, aquel en que se relata la muerte de su madre Mónica. Se encuentra ahí, por ejemplo, ese maravilloso pasaje en el que Agustín, de manera fascinante, incluye en el “Tal era [mi madre *Qualis illa erat*]”<sup>34</sup> la corrupción de la imagen, de la imagen de ella, desbaratada por él de modo tan singular. Es el relato de la “falta” de la *Madre niña* que una vieja sirvienta confía un día a Agustín. Era la encargada de ir a buscar vino a la cuba para la mesa familiar, y de paso ella también bebía: “antes de echar el vino en la botella sorbía con la punta de los labios un poquito [*primoribus labris sorbebat exiguum*]”.<sup>35</sup> Tal es el primer recuerdo que aparece en la memoria de Agustín cuando se entera de la muerte de su madre.

Es la ínfima culpabilidad de la Madre, vista de golpe en su infancia, y que por su carácter comedido pero extremadamente concreto, perfectamente representable, aleja y ahuyenta, como se ahuyentan los fantasmas, cualquier otra imagen, como una especie de antídoto, de pantalla o de vacuna para el imaginario del hijo.

El *Diario de duelo* no evita en modo alguno esta presión del imaginario que, en términos modernos, se llama el fantasma. Fatalidad gregaria, estereotipo, perteneciente al mundo del cliché, incluso en el sueño hasta el que ella lo persigue: “Una vez más vuelvo a soñar con mamá. Ella me decía –oh crueldad– que yo no la quería. Pero eso me dejaba en calma, sabiendo cuán falso era”.<sup>36</sup> Lo que entonces es bello, y tal vez agustiniano, es que el soñador, el durmiente posee la fuerza suficiente, el suficiente gusto por la verdad, para que no lo alcancen las falsedades, y que, incluso en su sueño, durante una vigilancia que es entonces realmente la del alma, el fantasma no lo estremezca: “Pero eso me dejaba en calma, sabiendo cuán falso era”.

Lo que resulta igualmente angustiante en Agustín y lo aproxima a Barthes y a nosotros mismos, es la presencia del tema moderno de la burla, cuyo soporte arquetípico es la Madre. Burla de la que, por ejemplo, son objeto las lágrimas que vertemos por su muerte. Así, en las pocas líneas que preceden el “ruego por Mónica”, Agustín escribe y le dice a su lector: “no se ría [que se guarde de reír, que no se ría, *non rideat*], antes, si es mucha su caridad, [que] lllore [*fleat ipse*]”.<sup>37</sup>

<sup>34</sup> San Agustín, *Confesiones*, traducción de Ángel Custodio Vega, Editorial Católica, 7ª edición, 1979, p. 369.

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 365.

<sup>36</sup> Roland Barthes, *Diario de duelo*, op. cit., p. 173.

<sup>37</sup> San Agustín, *Confesiones*, op. cit., p. 379.

Que la madre eterna sea objeto de burla, y que esa burla sea proclive a las muecas de la risa, de la transgresión, burla indisoluble del cuerpo materno, que es un cuerpo imposible, es algo de lo que Barthes es consciente, no lo esquiva, pero tampoco lo dice. Dice otra cosa distinta: “Esta noche, por primera vez, he soñado con ella; estaba acostada pero nada enferma, con su camisón rosa comprado en un supermercado...”<sup>38</sup>

La mención trivial del color rosa del camisón, y del hecho de que se trata de un camisón barato (“comprado en un supermercado”), coloca, como quien pone una piedra sin decir nada, el cuerpo de la madre en el lugar trivial de la mujer vieja, y la humildad de esa trivialidad es dura hasta llegar a lo neutro, neutro en el que se deslizan la obscenidad de la vejez, su pobreza esencial, su lamentable delgadez (el cuerpo es como viento), su ligero ridículo. Pero la exposición del cuerpo materno escapa a la transgresión de la imagen tanto como al cliché del sentido común que se burla también de las madres; esta exposición escapa aquí a ambos por el carácter absolutamente literal de la anotación, por su comedimiento, por la toma de partido radical de la prosa que detiene la lectura.

La burla se encuentra en todas partes, y divide a Barthes, su cuerpo, su pensamiento, su historia, su propia historia intelectual. Así, cuando escribe: “[Tonto]: al escuchar a Souzay cantar [*en nota al pie*: “de quién en otra época me burlaba”]: ‘Tengo en el corazón una tristeza horrible’, estallo en sollozos”.<sup>39</sup>

Barthes alude aquí a una “mitología” sobre el cantante de melodías y lieder Gérard Souzay en la que, en efecto, se burlaba de las florituras vocales con las que este cantaba “una tristeza horrible”. Con gran maldad, opone al “pleonismo de intenciones”, al burguesismo nauseabundo, enfático de Souzay, lo que entonces llamaba la *literalidad*,<sup>40</sup> tal el zelote severo que presente en las Bienaventuranzas de Jesús el kitsch saint-sulpiciano universal por venir.

La primera palabra, “[Tonto]”, señala que no reniega en absoluto de su posición de antaño, pero el “me burlaba” suena de todos modos un poco como si esas burlas pasadas tuvieran algo de una burla hacia la madre que está presente en los sollozos que ahora provoca Souzay.

<sup>38</sup> Roland Barthes, *Diario de duelo*, op. cit., p. 44.

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 57.

<sup>40</sup> Roland Barthes, *Mitologías*, trad. de Martí Soler, Siglo XXI, 12ª edición, 1999, p. 173.

## La niña

Pero en *Mitologías*, ¿no se arrepentía ya de haberse burlado de una niña –la niña Poeta Minou Drouet– y acaso no escribía, enigmáticamente, quizás como una profecía: “Nunca es agradable hablar *contra* una niña”?<sup>41</sup> Profética, si uno piensa en la identificación alucinatoria con la niña de que es objeto la Madre en *La cámara lúcida* y en *Diario de duelo*. E incluso en el seminario sobre las fotografías proustianas –seminario que la muerte le impidió dictar pero que nosotros hemos publicado a continuación de su último curso sobre *La preparación de la novela*–, como pie de la foto en la que Gabrielle Schwartz, joven amiga de Proust, aparece siendo niña, Barthes escribe: “Doy esta foto porque amo profundamente este rostro de niña”.<sup>42</sup> Ninguna duda entonces de que cada rostro de niña vale como el de la Madre.

La figura de la “niña”, central en *La cámara lúcida*, nace en el *Diario de duelo*, algunos meses después de la muerte de la Madre, en una nota del 13 de junio de 1978: “Esta mañana, con gran pesadumbre, retomando las fotos, trastornado por una donde mamá niña pequeña, dulce, discreta junto a Philippe Binger (Jardín de invierno de Chennevieres, 1898)”.<sup>43</sup>

Este descubrimiento es decisivo, abre una nueva secuencia del duelo, lo que al día siguiente llama el “segundo duelo”.<sup>44</sup> En realidad, el “segundo duelo” o el “verdadero duelo” desencadenado por el episodio del descubrimiento de la Fotografía del Jardín de Invierno puede ser también considerado como el final del duelo, como el final del *Diario de duelo*, que se interrumpe el 21 de junio y no se retoma más que para interrumpirse otra vez, ya definitivamente el 15 de setiembre de 1979. Final del duelo ya que la Foto, la “Fotografía del Jardín de Invierno”, se constituye en forclusión del duelo y del “cada vez menos cosas que escribir”, así de evidente es cómo marca la transmutación, el giro, respecto del día de la agonía. Aquella que decía “Mi R, mi R” se convierte, por la fotografía, en la niña pequeña muda de la foto, se convierte en la hija del hijo. Episodio que se dice en *La cámara lúcida* bajo la forma concilia-

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 254, n. 29.

<sup>42</sup> Roland Barthes: *La preparación de la novela*, traducción de Patricia Willson, Siglo XXI, 1ª reimpresión, 2015, p.447.

<sup>43</sup> Roland Barthes, *Diario de duelo*, op. cit., p. 155. Philippe Binger era el hermano de la madre de Barthes.

<sup>44</sup> *Ibid.*, p. 157 y 159.



dora del relato: “Durante su enfermedad, yo la cuidaba, le daba el tazón de té que a ella le gustaba porque podía beber más cómodamente en él que en una taza, se había convertido en mi niña, identificándose para mí con la criatura esencial que era en su primera foto”.<sup>45</sup>

Barthes, gracias a este descubrimiento de la “Fotografía del Jardín de Invierno”, el 13 de junio de 1978, mientras sigue escribiendo el *Diario de duelo*, entra en el *Proyecto*, en el tiempo del proyecto, en el tiempo de la escritura, y progresivamente el *Diario* se convierte en el lugar donde se anota la prisa por llegar al momento en que, liberado de los cursos del Collège de France, podrá ponerse a trabajar.<sup>46</sup> Que la foto es una salida del duelo es algo que nada puede mostrar mejor que esta reflexión escrita a continuación de la reminiscencia de las palabras agónicas, esta vez transcritas por completo: “¡Mi Roland! ¡Mi Roland! [...] [Sin duda estaré mal mientras no haya escrito algo *a partir de ella* (Foto, u otra cosa)]”.<sup>47</sup>

La fotografía es mediación. Es lo contrario del fantasma. A la imagen mental del fantasma, objeto dúctil y susceptible de todas las manipulaciones y travestismos, opone la imagen percibida, fija, a propósito de la cual, se sabe, Barthes va a construir una fenomenología que la constituye como estricta emanación de un real: “esto ha sido”. Al fundar esta fenomenología sobre una suerte de alquimia mística en donde los “haluros de plata” de la película fotográfica, por su sensibilidad a la luz, immortalizan el estar-ahí del modelo, “granos de plata que germinan”,<sup>48</sup> Barthes, como decíamos siguiendo a Blanchot, se sustrae, con una nueva y eternamente joven Eurídice, del espacio de la muerte, para acceder al mundo del arte, ese mundo que Blanchot ha emplazado bajo la fatalidad de una duplicidad inevitable.

Que *La cámara lúcida* es una obra doble, maravillosamente doble, nada nos lo asegura mejor que el juego al que Barthes se libra con la imagen, con la Ley y la letra de la Ley. Si, como lo hemos dicho, se coloca bajo el axioma de la modernidad, se prohíbe reproducir la imagen amada y la sustituye por el régimen severo de la letra, de la escritura, de la estricta metonimia, por el tí-

<sup>45</sup> Roland Barthes, *La cámara lúcida*, op. cit., p. 114.

<sup>46</sup> “Prisa que tengo (verificada sin cesar desde hace semanas) de volver a encontrar la libertad (desembarazado de retardos) de ponerme a trabajar en el libro sobre la Foto, es decir de integrar mi aflicción a una escritura.” En Roland Barthes, *Diario de duelo*, op. cit., p. 108.

<sup>47</sup> *Ibid.*, p. 227.

<sup>48</sup> Roland Barthes, *La cámara lúcida*, op. cit., p. 143-144.

tulo que le impone y que constituye la foto como Tumba vacía, sin nadie –la “Fotografía del Jardín de Invierno”–, no cumplirá con él sino transgrediendo esa prohibición. Más adelante en el libro, reproduce un avatar de esta foto ausente, una foto de la misma época en la que su Madre niña aparece con el hermano de ella, como en la otra, en una pose idéntica a la descrita anteriormente (“había juntado las manos, la una cogía la otra por un dedo”<sup>49</sup>).

Este avatar de la “Fotografía del Jardín de Invierno” figura en el libro sin que ninguna de las personas que aparecen sea identificada.<sup>50</sup> Barthes escribe solamente este pie: “El origen”, en referencia entonces a su bisabuelo, presente en la fotografía, a su “distancia inhumana”, y en la tabla de las ilustraciones indica solamente: “Foto privada: colección del autor”.

En esto, si hay una antimodernidad por parte de Barthes, es una verdadera modernidad: ahí donde la letra, por ser el espacio del vacío, por estar preservada de la parasitación mortal del espíritu, abre al infinito las obediencias y las desobediencias que son la vida misma de la letra y su proliferación como Texto.

¿Qué es la Nieta?<sup>51</sup> Barthes se interrogó en vano a propósito de Proust, sobre las razones que empujaron a este a sustituir en su obra la figura de la “Abuela” por la de la Madre.<sup>52</sup> Ahora bien, el *Diario de duelo* está en el origen de un movimiento idéntico, perfectamente simétrico con el de Proust.<sup>53</sup> Procedimiento de un envejecimiento considerable por un lado, de un rejuvenecimiento igualmente violento de la figura materna por el otro, nieta contra abuela, cuyo sentido en ambos casos podría muy bien derivarse de lo que Emmanuel Levinas denomina con término muy profundo: la *illeidad*.

En ciertas plegarias, escribe Levinas, el “él” sustituye al “tú”, como si en el corazón del acercamiento al tú, sobreviniera su trascendencia en él. La nieta es ese “ella”, esa “illeidad” a la que todo el *Diario de duelo* tiende a acceder para poder destruirse, y a la que él accede literalmente, con el abandono momentáneo de la lengua francesa por el latín, lengua muerta de la que por otra

<sup>49</sup> *Ibid.*, p. 109.

<sup>50</sup> Aparece en la página 159 del libro, en el capítulo 43.

<sup>51</sup> [N. del T.: El término francés “petite fille”, que hasta ahora habíamos traducido como “niña”, puede significar asimismo “nieta”, y es con esta acepción que Éric Marty lo emplea en el presente pasaje.]

<sup>52</sup> Véase por ejemplo “Las vidas paralelas”, en Roland Barthes, *Variaciones sobre la literatura*, traducción de Enrique Folch González, Paidós, 2002, p. 161 y ss.

<sup>53</sup> Barthes cita una carta de Proust, “Yo que había visto sus lágrimas de abuela –sus lágrimas de nieta [...]”, en Roland Barthes, *Diario de duelo*, op. cit., p. 199.

parte procede el concepto de Levinas. Momento muy bello, muy intenso en el que traza estas pocas palabras: “*Memento illam vixisse*”,<sup>54</sup> “Illa: aquella”, ese “Illa” de la illeidad, presente también, como recordamos, en san Agustín: *Qualis illa erat*, tal era mi madre, así era ella.

*Memento illam vixisse* –Acuérdate de que ella, de que aquella, *illam*, ha vivido– la illeidad o el *tú* de piedad que habitaba el “Mi R, mi R” tiende a apaciguarse, donde la obstinación presente, en su presencia misma, se dice en una suerte de realeza inaccesible, de majestad tranquila, tierna, abierta a su vez a la piedad, a la nieta.<sup>55</sup>

Lo que distingue a Barthes de Agustín, del san Agustín de las *Confesiones*, es que Barthes rechaza las consolaciones del espíritu. Si Agustín relata en el capítulo X del libro, en el que cuenta la muerte de su madre, el éxtasis religioso que ambos conocieron antes de que ella muriese, Barthes, por su parte, actúa más bien como el Villon de su “Balada para rezarle a Nuestra Señora”: la Madre queda, si no excluida, sí al menos separada de la esfera que habita el hijo, y que es la de la escritura. La madre de Agustín está más que incluida en el mundo del hijo, pues es portadora del *logos*, del logos divino. Ella es quien, por medio del logos, ha convertido a su marido, el padre del hijo, al dios cristiano.

Ahora bien, unos días después de la muerte de su madre. El 29 de octubre, Barthes escribe: “Idea –que causa estupor pero no desolación– que ella no lo ha sido ‘todo’ para mí. Si no, yo no habría escrito *obra*. Desde que la cuidé, desde hace seis meses, efectivamente, ella era ‘todo’ para mí, y olvidé completamente que había escrito. Yo era perdidamente para ella. Antes, ella se hacía transparente para que yo pudiese escribir”.<sup>56</sup>

Reencontramos aquí el “no todo” del axioma moderno (“ella no lo ha sido ‘todo’ para mí”). Y esta “Idea” le causa *estupor* a Barthes, pero no desolación, ya que esta falta aparente a sido la condición para escribir: “Si no, yo no habría escrito *obra*.” La idea es una revelación, produce estupor, ciega luego ilumina, pero este estupor es retomado de inmediato por el campo de la lógica (“Si no...”), y dentro de una visión retrospectiva y absoluta de la existencia: “Antes, ella se hacía transparente para que yo pudiese escribir.”

<sup>54</sup> *Ibid.*, p. 125.

<sup>55</sup> [N. del T.: Juego de palabras intraducible producido por la proximidad fónica entre “pitié” (“piedad”) y “petit fille” (“nieta”).]

<sup>56</sup> Roland Barthes, *Diario de duelo*, op. cit., p. 26.

La Idea debe ser entendida en el sentido que le daban los griegos, es *visión*, visión superior, revelación en la que de repente lo invisible se vuelve visible. La transparencia que no se dejaba ver mientras ella vivía, y que en ese sentido era la transparencia misma, la transparencia de la transparencia, ahora que ella está muerta, se vuelve perceptible, se convierte en el modo de percepción a través del cual a partir de ahora Barthes la percibe, en una retrospectión vertiginosa. La “transparencia” de la Madre es su amor por el que ella se hace “no todo” para el hijo.

Entonces, lo que impresiona es que desde el principio del *Diario*, la obra se preserva, permanece intocable, inconmensurable. Y que la Madre lo ha comprendido hasta el punto de *hacerse* transparente. Es por eso que el *Diario de duelo* no pertenece al mundo de la obra, sino que permanece en reserva de este.

## La letra

El tiempo de la obra no es el tiempo del *Diario*. La obra provoca la abolición del tiempo, la escritura no cesa de borrar los trazos del tiempo que, sin embargo, la han nutrido. Así, en un momento de *La cámara lúcida*, recordando Barthes las primeras intuiciones que dieron origen al libro, escribe a propósito de ese comienzo en un paréntesis: “qué lejos queda”.<sup>57</sup> El escritor es olvidadizo.

Pero quien escribe el *Diario de duelo* no ha olvidado nada de lo originario. Y el lenguaje, como imbuido de inautenticidad, no lo ayuda a avanzar, a borrar y a vencer al tiempo. El lenguaje ya no quiere decir nada: “En la frase: ‘Ella ya no sufre’, ¿a qué, a quién remite ‘ella’? ¿Qué quiere decir ese presente?”.<sup>58</sup>

Y más tarde, Barthes escribe: “*Desesperación*: la palabra es demasiado teatral, forma parte del lenguaje. / Una piedra”.<sup>59</sup>

Pero la “piedra”, que dice mejor la muerte que la palabra “desesperación”, ¿no es, más aún que esa palabra, el lenguaje? El lenguaje reducido a una función extremadamente primitiva, la del *signo*, de la muesca, de un trazo mudo. Que no desacomoda nada, no crea ninguna intriga, ningún

<sup>57</sup> Roland Barthes, *La cámara lúcida*, op. cit., p. 146.

<sup>58</sup> Roland Barthes, *Diario de duelo*, op. cit., p. 25.

<sup>59</sup> *Ibid.*, p. 115.

chantaje existencial, ningún palabrerío, ninguna dialéctica, sin movimiento, irreversible. La piedra toma el lugar de la palabra. Y la palabra no puede ser más que monólogo.<sup>60</sup>

Barthes escribe entonces en su *Diario de duelo*: “Sufro por la muerte de mamá’. / (Encaminándome para llegar a la carta)”<sup>61</sup>

Si es necesario para Barthes llegar a “la letra”, alcanzar a inscribir literalmente algo, es porque se enfrenta al *absoluto*, el absoluto del olvido, y frente a la inminencia del olvido absoluto, del “ya ninguna huella”, y eso “en ninguna parte, en nadie”.<sup>62</sup> La letra, por ejemplo la piedra, como signo único, primitivo, final de toda expresión, es a lo que conduce el extremo del duelo. Ese extremo que achica súbita y violentamente toda expresión, y fuerza a pensar “letra por letra” el “*para siempre*”, a pensarlo “*literalmente*”.<sup>63</sup> El acceso a la letra no es por lo tanto solamente un método para alcanzar la cosa misma, lejos de todo teatro. El cara a cara con la letra, es el desierto mortal y luminoso al que la muerte reenvía al sobreviviente.

Ahora bien, ¿qué es pensar “letra por letra” el *para siempre*? ¿Qué significa eso exactamente? Pensar *literalmente* la muerte de la Madre es pensar simultáneamente y también literalmente la propia muerte, excluyendo cualquier otro pensamiento.

De un cierto modo, en tanto pienso la muerte del otro como suya propia, sigo en el lenguaje como teatro, en el juego del sujeto y del objeto, en el cálculo del yo y del tú, en el chantaje de la existencia. Pero “saber que mamá está muerta *para siempre, completamente*”, “es pensar, letra por letra (literalmente, y simultáneamente) que yo también moriré *para siempre y completamente*”.<sup>64</sup> Ese saber literal es conocimiento absoluto de la muerte, de la *aflicción*: “La aflicción, como una piedra. / (en mi cuello, / en el fondo de mí)”<sup>65</sup>

Es por eso que, desde el principio del *Diario*, Barthes no deja de medir lo que en él queda de deseo de vivir, cuyo más ínfimo trazo dice exactamente lo que vale para él su saber de la muerte, sobre la muerte: “...que esta muer-

<sup>60</sup> *Ibid.*: “Explicaba a AC, en un monólogo” (p. 81), “Intentando explicar a JL” (p. 210), etc.

<sup>61</sup> *Ibid.*, p. 121. [N. del T.: La versión española traduce en esta ocasión “lettre” por “carta”, si bien el argumento que desarrolla Éric Marty en estas líneas se basa en el otro sentido posible de esa palabra, el de “letra”.]

<sup>62</sup> *Ibid.*, p. 125.

<sup>63</sup> *Ibid.*, p. 130.

<sup>64</sup> *Ibid.*, p. 130.

<sup>65</sup> *Ibid.*, p. 117.

te no me destruya por completo, quiere decir que decididamente quiero vivir perdidamente, hasta la locura, y que por lo tanto el miedo de mi propia muerte está ahí, no se ha desplazado ni una pulgada”.<sup>66</sup>

Al enloquecimiento patético del lenguaje, al “quiero vivir perdidamente, hasta la locura”, se opone pues el régimen de la letra, en el que Barthes coincide con la muerte, con la muerte de su madre, con su madre muerta: “Duelo: región atroz donde *ya no tengo miedo*”.<sup>67</sup> Es la región petrificada, mundo de las cosas, de los signos brutos, mundo de la letra, trazo de ningún pasaje, de ninguna presencia: la piedra. Coincidencia con la Madre a quien el lenguaje y la vida no dejan de alejar y de convertir en obsesión: “Yo no era *como* ella, puesto que no he muerto con (al mismo tiempo que) ella”.<sup>68</sup>

Comprendemos entonces que el *Diario de duelo* es también el espacio de una protesta. Protesta contra su propia cultura, su propia civilización que ha abandonado y perdido el universo de la letra, de la literalidad a favor de aquello que borra la letra, y con ello borra y rechaza la muerte. Esta protesta toma a veces como objetivo a los amigos, los conocidos que no dejan de dialectizar, de querer transformar la aficción en olvido. Tiene también como objetivo de discurso el del psicoanálisis, que es, como psicología, la desfiguración de la letra de las palabras: “Proust habla de *aflicción*, no de *duelo* (palabra nueva, psicoanalítica que desfigura)”.<sup>69</sup> O aún: “No decir *Duelo*. Es demasiado psicoanalítico. No estoy *en duelo*. Estoy afligido”.<sup>70</sup>

Pero esos son objetivos superficiales. Lo que está en juego no son sus conocidos, que no saben qué decirle, ni el psicoanálisis por sus ingenuidades léxicas (el famoso trabajo de duelo contra el que se enfurece Barthes). Lo que está en juego es la cultura en su conjunto, la misma civilización por su incapacidad de ser reserva –oasis– de signos y símbolos: “En el duelo interiorizado, ya no hay muchos signos. / Es el cumplimiento de la interioridad absoluta. / Todas las sociedades *sabias*, no obstante, han prescrito y codificado la exteriorización del duelo. / Malestar de la nuestra en lo que ella niega el duelo”.<sup>71</sup>

<sup>66</sup> *Ibid.*, p. 31.

<sup>67</sup> *Ibid.*, p. 64.

<sup>68</sup> *Ibid.*, p. 246.

<sup>69</sup> *Ibid.*, p. 168.

<sup>70</sup> *Ibid.*, p. 83.

<sup>71</sup> *Ibid.*, 167.

El *Diario de duelo*, en este sentido, pero de un modo totalmente distinto a *El grado cero de la escritura*, *Mitologías* o *S/Z*, es una meditación violenta sobre el signo, y una crítica de la civilización contemporánea, que es una civilización del olvido. No del olvido del Ser, como lo piensa cierto filósofo, sino del olvido del signo, es decir del olvido sin remedio.

Al remplazar la palabra por una piedra, ya demasiado teatral, desesperada, Barthes exhuma de la tierra el más antiguo de los símbolos, el más emblemático. La piedra que es el signo mismo, el signo originario.

La piedra es el signo mismo por como se hurta al juego del lenguaje, al parloteo y a las intrigas, a la dialéctica que es olvido. Piedra que es el primero de los signos porque nombra sin denominar. Piedra que es el signo originario porque nombra en el silencio absoluto de un grado cero, de una escritura totalmente blanca sin ni siquiera los señuelos de esa blancura.

Es este ideal simbolizado por la piedra, como abstracción pura y primitiva, lo que Barthes trata de captar en varias ocasiones en su diario, como signo de la ausencia: “Golpeado por la naturaleza *abstracta* de la ausencia; y sin embargo es ardiente, desgarradora. De ahí que entienda mejor la *abstracción*: es ausencia y dolor, dolor de la ausencia –¿quizá es entonces amor?”<sup>72</sup>

La piedra puede ser entonces aquello que salva al duelo de sí mismo, que lo salva de la emotividad a la que Barthes a veces teme ver reducida su aflicción: “Molesto y casi culpabilizado porque por momentos creo que mi duelo se reduce a una emotividad”.<sup>73</sup> De ningún modo se prohíbe la emotividad, por el contrario, las lágrimas están presentes. Pero lo que tiene esta de inquietante es que en ella, silenciosamente, yace, a la espera de aparecer, el momento en el que no sea tan fuerte, el momento de su desaparición. Por eso la imperturbable presencia de la piedra –como signo, signo profundo de la muerte y de la ausencia– es necesaria: “Aprender la (terrible) separación de la emotividad (se sosiega) y del duelo, de la aflicción (está *ahí*)”.<sup>74</sup> Es ese *estar-ahí* lo que reclama, para no verse arrastrado por los avatares de la emoción; no palabras, sino un signo.

<sup>72</sup> *Ibid.*, p. 52.

<sup>73</sup> *Ibid.*, p. 53.

<sup>74</sup> *Ibid.*, p. 113.

## El Oriente

Por eso Barthes, contra su propia civilización y contra la cultura que él habita, recurre, en su *Diario de duelo*, a otro espacio, otro espacio de expresión, que llamaremos el Oriente.

Este Oriente que recubre tantas experiencias del signo hurtadas hoy a nuestra memoria no es aquí el Oriente del *Imperio de los Signos*, de sus ideogramas que dibujan otra vida. Es otro Oriente, menos extremo-oriental, mucho más cercano a nosotros, que nos toca de cerca, que fue casi nuestro pues, de lo contrario, no lo habríamos olvidado. Y que regresa de múltiples formas en el *Diario*.

Es el Oriente hebreo de Cristo, el que despierta a Lázaro: “‘Nuestro amigo Lázaro duerme; mas voy para despertarlo’. [Resucitarlo] / ...‘Jesús entonces [...] se estremeció en espíritu y se conoció, etcétera’. 11, 35. ‘Señor ven y ve’. Jesús lloró. / Los judíos dijeron entonces: ‘¡Cómo lo amaba!’”<sup>75</sup>

Es el Oriente griego, donde el icono, como la piedra, permanece, vigilando la ausencia: “En el lugar de la recámara donde estuvo enferma, donde murió y donde ahora vivo, en el muro contra el cual la cabecera de su cama se apoyaba, he puesto un icono –no por fe– y ahí pongo siempre flores sobre una mesa. Llego a no querer viajar más para poder estar ahí, para que las flores que están ahí nunca se marchiten”.<sup>76</sup>

Es el Oriente ruso, el de Tolstoi, donde la “Santidad” dice soberanamente el no-lenguaje, como no-preocupación de parecer. Se trata de su *nouvelle El padre Sergio*, y de su final, “cuando se encuentra a una niña como en su infancia, transformada en abuela”: episodio de paz: “el sentido o la Exención del Sentido”.<sup>77</sup>

Es el Oriente árabe, único espacio por el que Barthes escapa a su Occidente, Túnez, pero sobre todo Marruecos donde, desde el primer día, sobreviene un signo: “Veo a las golondrinas volar en la tarde de verano. Me digo –pensando con desgarramiento– ¡qué barbarie no creer en las almas –en la inmortalidad de las almas!, ¡qué imbécil verdad es el materialismo!”<sup>78</sup> Momento profundo de alejamiento del presente y de la cultura europea, en el

<sup>75</sup> *Ibid.*, p. 198.

<sup>76</sup> *Ibid.*, p. 204.

<sup>77</sup> *Ibid.*, p. 222.

<sup>78</sup> *Ibid.*, p. 171.



que algo se escribe en el cielo, en el atardecer de verano, por la fulguración de las golondrinas, y da testimonio de un signo, la existencia de las almas, su inmortalidad. Esta inmortalidad no es la de la duplicidad del arte. No es en su propia inmortalidad en la que Barthes piensa de repente, sino en otra que el cielo de Oriente deja percibir en el atardecer que declina, en los tirabuzones de las golondrinas sobre el atardecer azul del verano.

Es en el Oriente de Marruecos que se redobra el signo: “(Y esta mañana, su cumpleaños. Siempre le regalaba una rosa. En el mercadito de Mers Sultan compro dos, que pongo sobre mi mesa)”.<sup>79</sup>

Y luego, es el espacio vacío del Oriente marroquí el que se ofrece a veces, espacio idealmente vacío donde se dibuja la letra de los signos, en ausencia de toda palabra, sin pompa: “Lo que me hace falta: *un suave desterramiento*: la ausencia de mundo ( de *mi* mundo) sin la soledad (incluso en El Jadida, donde reencuentro a los amigos, me siento menos bien); pero aquí solo tengo a Moka, cuya conversación entiendo con grandes dificultades (aunque me habla con frecuencia), su mujer bonita y muda, sus hijos, salvajes, los muchachos del Oued, deseantes, Ángel que me trae un enorme ramo de flores de lis y de gladiolas amarillas, los perros (ladran y gruñen por la noche), etc.”.<sup>80</sup>

El nombre del joven portador de flores, Ángel, es el del mensajero, del Ángel que no habla y que solo dispone de simples signos.

Pero quizás sea ya demasiado. Demasiados signos: “Decepción de los diversos lugares y viajes. No estoy a gusto en ningún lado. Muy pronto ese grito: ¡Quiero regresar! (pero ¿dónde?, ya que ella no está en ningún lado y era ahí adonde *podía regresar*). Busco mi lugar. *Sitio*”.<sup>81</sup>

Sitio: palabra extraña. A la vez el espacio, el lugar, el emplazamiento. Y la última palabra de Cristo: “Tengo sed”.

Entonces entramos verdaderamente en el derecho a la muerte donde ya no se distingue entre lo cercano y lo lejano, la escasez y lo colmado, las lágrimas y la sequedad del corazón, la memoria y el olvido.

El derecho a la muerte es la muerte misma que el deseo de vivir, que la emotividad que es todavía ese deseo, persigue sin cesar, atrae y aleja, y que en ese movimiento, movimiento de muerte y de alejamiento de la muerte, constituye la escritura, da nacimiento al acto de escribir.

<sup>79</sup> *Ibid.*, p. 173.

<sup>80</sup> *Ibid.*, p. 176.

<sup>81</sup> *Ibid.*, p. 188. [N. del T.: La palabra “sitio” con esta ortografía en el original.]