

Roland Barthes y las figuras del duelo

Nicolás Garayalde (CONICET – UNC)*
ORCID 0000-0002-0692-4330

Resumo: Como é que se escreve um luto, como expressar tanto a dor quanto o testemunho da existência daquele que não está mais lá? Estas questões preocuparam Roland Barthes durante os últimos anos da sua vida, após a morte da sua mãe. Neste ensaio, gostaria de me concentrar na forma como tentou responder-lhes, especialmente em três obras: *Journal de deuil*, *La chambre claire* e *La préparation du roman*. Para tal, argumentarei que na escrita de Barthes sobre o luto existe uma tensão paradoxal entre uma resistência à espessura do tempo e uma procura de recuperação do eu perdido por meio do índice e das figuras retóricas de contiguidade, como a metonímia, que nos ligam existencialmente ao desaparecido. Por fim, aventurar-me-ei a considerar o modo como a escrita do luto se desenvolve no horizonte de uma gestação e recuperação da mãe perdida.

Palavras-chave: luto – tempo – índice – escrita – metonímia

Abstract: How does one write a mourning? How to express both the grief and the testimony of the existence of the one who is no longer there? These questions preoccupied Roland Barthes during the last years of his life, after the death of his mother. In this essay, I would like to focus on the way he tried to answer them, especially in three works: *Journal de deuil*, *La chambre claire* and *La préparation du roman*. To this end, I will argue that in Barthes's writing of mourning there is a paradoxical tension between a resistance to the thickening of time and a quest to recover the lost being through the index and rhetorical figures of contiguity, such as metonymy, that link us existentially to the disappeared. Finally, I will venture to consider the way in which the writing of mourning unfolds on the horizon of a gestation and recovery of the lost mother.

Keywords: mourning – time – index – writing – metonymy

Resumen: ¿Cómo se escribe un duelo? ¿Cómo se expresa tanto la aflicción como el testimonio de la existencia de quien ya no está? Estas preguntas inquietan a Roland Barthes los últimos años de su vida, tras la muerte de su madre. En este ensayo, quisiera detenerme en la forma en que ha procurado responderlas, sobre todo en tres obras: *Journal de deuil*, *La chambre claire* y *La préparation du roman*. Para ello, sostendré que en la escritura de duelo de Barthes se produce una paradójica tensión entre una resistencia a la espesura del tiempo y una búsqueda por recuperar al ser perdido mediante el índice y figuras retóricas de contigüidad, como la metonimia, que nos vinculen existencialmente con el desaparecido. Finalmente, me aventuraré a considerar el modo en que la escritura de duelo se desarrolla en el horizonte de una gestación y recuperación de la madre perdida.

Palabras-clave: duelo – tiempo – índice – escritura – metonimia

Recebido em: 15 maio 2024 | Aprovado em: 20 jun. 2024

* Licenciado en Letras y en Psicología. Doctor en Letras. Profesor de Teoría literaria en la Universidad Nacional de Córdoba (UNC). Investigador de Conicet. Investigador asociado del Centre de Recherche Interdisciplinaire sur les Modèles Esthétiques et Littéraires (Universidad de Reims, Francia). Correo electrónico: negarayalde@gmail.com.

El índice, el tiempo y la metonimia

Se dice con frecuencia que la célebre fotografía del Invernadero –en la que Roland Barthes reconoce a su madre de pequeña posando en un jardín– es el disparador y el punto cardinal en torno al cual se despliega el hilo narrativo y argumentativo de *La cámara lúcida*. En un virtuoso artificio literario, el propio Barthes parece atribuirle a ese retrato la función de guía a partir del cual “extraer toda la Fotografía (su naturaleza)” (1980a, p. 848). Sería insensato negar su capital importancia; pero se pierde algo fundamental si termina por obturar el protagonismo elemental de otra fotografía, con la que el libro se inicia, la del hermano de Napoleón, frente a la cual Barthes se dice, con un asombro al que califica de irreductible: “veo los ojos que han visto al Emperador” (p. 791). ¿Qué es lo que asombra a Barthes? Se podría responder sin vacilación: el carácter indicial (en el sentido de Charles Peirce) de la foto, que la vuelve una huella tangible de lo existente¹. Para establecer el noema de la fotografía –al que define como “eso fue”–, Barthes no necesita encontrarse con el retrato de su madre-niña –cuyo valor en todo caso se sitúa en otra parte, ligado más bien a la pregnancy dramática del duelo–. Antes bien, la imagen del hermano de Napoleón lo expone ya ante la esencia singular y fenomenológicamente mágica de la fotografía, es decir, su capacidad de ponernos en un contacto de contigüidad existencial con el pasado, resucitándolo por tanto en el modo en que la materialidad toca al afecto del observador.

Como esas obras destinadas al culto que exigían no ser exhibidas para sostener su carácter mágico, una foto y la otra (la del hermano de Bonaparte, la de la madre-niña) no se encuentran reproducidas en *La cámara lúcida*, y sólo aparecen bajo la mediación de una écfrasis, como si Barthes se propusiera mantener el carácter indudablemente aurático que las hace portadoras, por un lado, de la esencia de la fotografía y, por otro, del modo en que él mismo se ve tocado en su experiencia.

Las dos partes de *La cámara lúcida*, por tanto, se articulan en un movimiento mágico ligado también a cierta reversión temporal, según lo que cada una de esas fotos revela: la ligazón existencial con lo que fue; el poder de resucitarlo.

*

En “El perjurio de la nieve”, cuento de 1944 de Adolfo Bioy Casares, un hombre pierde a su hija tras una enfermedad e impone al resto de la familia y a sus criados repetir todos los días el mismo día, “para que en su casa no pasara el tiempo” (1981, p. 31), como si en esa detención en un eterno presente se encontrara la posibilidad de evitar la pérdida. La estrategia –renegatoria, mágica– fracasa por supuesto, pues nada puede el hombre contra la sucesión de los días.

“El pasado se aleja con inexorable rapidez”. Así comienza por decir el narrador, ponderando el efecto de la voluntad expansiva en las ciudades modernas. La velocidad, sin duda, fascinó igual que espantó al siglo XX, testigo de los poderes destructivos de la técnica. Pero se diría que la afirmación del narrador es una hipálage: lo dramático no es tanto lo inexorable de la rapidez, como lo inexorable del tiempo (el pasado que se aleja), sea cual sea su velocidad. Por eso, a menudo la fantasía de todo aquel que ha perdido a alguien no es la ralentización, sino la detención como modo de mantener con el muerto un vínculo existencial, protegiéndolo de aquello que Barthes llamaba tan apropiadamente la espesura del tiempo: “Lo que me separa de mamá –escribe el 22 de febrero de 1979 en su *Diario de duelo*, apenas algunos meses después del fallecimiento de Henriette– es la espesura (creciente, progresivamente acumulada) del tiempo en el que, desde su muerte, he podido

¹ En su *Obra lógico-semiótica*, Peirce establece una distinción del signo según su relación con el referente, estableciendo una clasificación tripartita: el ícono (relación de cualidad), el índice (relación existencial) y el símbolo (relación convencional). En este marco, define del siguiente modo al índice: “es un signo que se refiere al objeto que denota en virtud de que es realmente afectado por ese Objeto” (1987, p. 250).

vivir sin ella, habitar el departamento, trabajar, salir, etc.” (2009, p. 240). Es una lista verbal, porque el verbo es el curso lingüístico del tiempo, el instrumento de la acción y la duración, el paradigma regio del relato. Las acciones –cambiar los muebles, escribir, ir a fiestas, dar clases... lo que Barthes llama también la “futuro-manía”– atentan contra el carácter pretendidamente inmóvil del duelo, lo distraen con sus interrupciones, amenazan con cortar el cordón umbilical afectivo que une al sobreviviente con el muerto.

El *Diario de duelo* de Barthes es así la exposición de una desgarradora lucha contra la espesura del tiempo mediante una anotación del presente que se resiste al relato.

*

Se podría decir entonces que hay dos elementos fundamentales en la escritura de duelo barthesiana, dos elementos que habría que seguir en sus entrelazamientos, en sus tensiones y complementariedades, en la ambivalencia con la cual se recurre a uno y a otro: el índice del objeto (lo existente) y el tiempo (su espesura). Y arriesgaría un poco más. Diría que las relaciones entre el índice y el tiempo se articulan en torno a una escritura metonímica, de lo concreto, destinada a la fantasía de gestación y resurrección.

La emanación del referente

Nada irrita más a Barthes que la reducción, a la que podría entenderse como la absorción de lo particular por lo general. Por eso, con cierta ironía, define la esencia de la Fotografía mediante la particularidad irreplicable (temporal y espacial) de su referente, que produce la imagen a partir de sus emanaciones: “De un cuerpo real, que estaba ahí, parten radiaciones que vienen a tocarme, a mí que estoy aquí; poco importa la duración de la transmisión; la foto del ser desaparecido viene a tocarme como los rayos diferidos de una estrella” (1980a, p. 854). *Poco importa la duración*. Esta frase es significativa, porque afirma la condición existencial del desaparecido, en la medida en que entre lo que llamamos pasado y presente hay en efecto una diferencia de grado, pero no de naturaleza temporal: la percepción del presente de un objeto, en estricto sentido –en sentido físico– no existe. Entre la luz de una estrella que tarda en llegar miles de años y la luz proveniente de mi mesa que demora en tocarme fracciones imperceptibles de segundo, no hay mayor diferencia que la *duración*, pues ambas pertenecen igualmente al pasado y de ambas tengo por tanto la misma certeza existencial. Barthes fantasea, así, con la fotografía como un mágico dispositivo inmediato, capaz de retener el objeto en su sustrato físico-químico en ciertas coordenadas espacio-temporales para ponerse a disponibilidad de todo aquel que la observe, más allá del tiempo, incluso más allá de la muerte del retratado –así como a veces el cielo muestra estrellas que ya hace años han desaparecido.

El carácter mágico de esta inmediatez física, que define a la fotografía no por la analogía icónica sino por su huella indicial, conduce rápidamente a la idea de culto. Por ello, es difícil no asociar aquí –no soy, en efecto, el primero en hacerlo²– el realismo ontológico de Barthes de *La cámara lúcida* con el pensamiento de Walter Benjamin, particularmente en torno a la noción de aura. Célebre es su bella y precisa definición, que encontramos casi en exactos términos tanto en el texto sobre la reproductibilidad técnica como en la *Pequeña historia de la fotografía*: el aura es, dice Benjamin, “un peculiar entretejido de espacio y tiempo: la singular aparición de una distancia por próxima que pueda estar” (2019, p. 83). Si la fotografía la contiene o no, si es o no incluso la vía de su desaparición, en Benjamin encontramos una y otra vez una ambivalencia: a veces, la reproductibilidad, el acercamiento a la masa, suponen la destrucción de la potencia aurática, más ligada al culto que a la exhibición; otras, en cambio, en oposición a la pintura, la fotografía conserva un “valor

² Tal es el caso, por ejemplo, del pedagógico libro *Benjamin, Barthes and the Singularity of Photography*, de Kathrin Yacavone (2013).

mágico”, pues más allá de la habilidad técnica, el observador se siente siempre forzado a buscar la

chispa de azar, de aquí y ahora, con la que la realidad en cierto modo ha abrasado por completo el carácter de la imagen, a encontrar el lugar imperceptible en el que la *ecceidad* de aquel minuto que hace mucho tiempo ha pasado anida todavía hoy el futuro, y de manera tan elocuente, que nosotros, al mirar hacia atrás, podemos descubrirlo (Benjamin, 2019, p. 57).

Benjamin reflexiona de este modo a partir de una fotografía de David Hill, en la que se captura a la esposa de un pescador, anónima, cuya vida y cuyo ser lo interpelan por la doble y simultánea cualidad de lo existente y lo desconocido: ¿quién era esta joven que existió en ese minuto atravesado por una conjunción espacio-temporal en la cual se detuvo ante el ojo de la cámara? ¿Cómo besaba, cuál era su nombre, cuál su modo de ser en el mundo allí, su *ecceidad*—según traduce Felisa Santos el término *Sosein*? La soledad en la que Barthes se sentía conmovido por el existencial hecho de ver los ojos que vieron al Emperador parece aquí menos intensa al ser compartida por Benjamin, a quien indudablemente había leído, y en quien se advierte el mismo *satori*, la misma epifánica evocación indicial, la ligazón entre ese pasado adherido a una fotografía y el futuro al que le habla, gracias a los haces físicos mediante los cuales la realidad abrasa el carácter de la imagen. Un futuro al que interpela no sólo porque el modelo de la fotografía se impone en su misterio, en los interrogantes que plantea al espectador, sino también porque afirma la existencia en su ausencia, desde más allá de la muerte, al punto de que Barthes, en una de sus últimas entrevistas, define a la fotografía como “un enigma fascinante y fúnebre” (1980b, p. 934).

Es llamativa la ausencia de Benjamin en *La cámara lúcida*, no sólo porque el realismo ontológico del aura supone el aspecto indicial, existencial de lo retratado, sino sobre todo porque esa experiencia se liga al carácter de culto, y por tanto a la relación con los muertos³. Una relación paradójica, que se evidencia perfectamente en la expresión que define al aura como lejanía irreplicable por lejos que pueda estar. El desgarramiento del duelo encuentra en esa figura una precisión asombrosa, pues ante la fotografía del ser amado me encuentro simultáneamente con una chispa de su existencia y con la revelación de su condición pasada; soy tocado por la huella tangible de su ser-ahí (su *ecceidad*, su *Sosein*) en su inmediata cercanía, a la vez que se me enuncia una infranqueable distancia. En otras palabras, la fotografía aparece como la brutal exposición de la paradójica presencia de la ausencia con la que nos vinculamos con nuestros muertos, tal y como lo anota el propio Barthes el 28 de noviembre de 1977, en el diario que empieza a escribir tras la muerte de su madre Henriette: “Frío, noche, invierno. Estoy al calor y sin embargo solo. Y comprendo que *será necesario* que me habitúe a estar *naturalmente* en esta soledad, a actuar y trabajar en ella, acompañado, *pegado* por la ‘presencia de la ausencia’” (p. 79).

Pegado por la presencia de la ausencia. Podría ser también una definición del aura, pues aparecen los mismos elementos que para Benjamin definen paradójicamente esa condición de ciertas obras de arte: la simultánea experiencia de lejanía y cercanía; el contacto

³ Entre las pocas referencias a Benjamin, una alusión indirecta en la clase del 17 de enero de 1979 de *La preparación de la novela* hace pensar que Barthes se dejó llevar por la insistencia benjaminiana en el carácter reproductible de la fotografía, y no advirtió los momentos—breves pero importantes— en que se destaca la conservación del aura. Tal vez ello explique esa ausencia en *La cámara lúcida*: “No se puede decir—afirmaba Barthes— que lo que caracterizaría la fotografía sería la *reproductibilidad* (por ejemplo frente a la pintura que da un objeto único que no puede ser reproducido salvo por un procedimiento moderno de copia): la fotografía podría ser caracterizada por el poder de ser reproducida infinitamente, pero se podría responder a eso que también el texto es infinitamente reproducible” (2015, p. 159).

inmediato –y a la vez imposible– con un momento irrepetible, de innegable estatuto existencial, que se adhiere a la fotografía en el último reducto aurático que es el rostro de quien posa, el rostro del muerto, como leemos en *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*:

En la fotografía, el valor cultural no se da por vencido y opone una última resistencia: el rostro humano. (...) El culto al recuerdo de los seres queridos, ausentes o fallecidos, ofrece el último refugio al valor cultural del relato. Por última vez, el aura emana de las primeras fotografías en la expresión efímera de un rostro humano; aquí radica su melancolía y su incomparable belleza (2012, p. 36).

Como Benjamin, también Barthes tiene preferencia por los retratos en detrimento de los paisajes, y no es difícil adivinar la razón: no se trata necesariamente del álbum privado que interpela su singular historia –la de su madre–, sino de la presencia de la muerte, que los paisajes no parecen exhibir por la circular repetición de la naturaleza. Es necesario que lo que se *adhiera*, lo que se *pega* a la foto, exhiba simultáneamente su ser-ahí y su mortalidad, del mismo modo en que al caminar por unas ruinas podemos tocar las piedras y percibir en esa tangible cercanía la existencia de lo que ya no es, la presencia de la ausencia⁴.

En este sentido, no es casual que el duelo de Barthes haya transitado entre *La preparación de la novela* y *La cámara lúcida*. Para decirlo de otro modo, no es casual que el duelo se haya desarrollado en el marco de una especulación sobre el Monumento a la madre según dos modalidades: la de la escritura imposible (*La preparación de la novela*); la de la experiencia indicial (*La cámara lúcida*). Si no hay escritura que pueda decir al amado, se puede al menos escribir la experiencia de tangible lejanía que soporta la fotografía como huella del muerto. Barthes pudo haber escrito también sobre otros objetos que contienen la huella del ser querido perdido –es lo que hizo, de hecho, John Berger a propósito de su esposa en *Rondó para Beverly*–, pues lo que resultaba fundamental era la inscripción física de la que el lenguaje carece.

La fotografía no representa al ser amado como una *analogon*, según la potencia icónica de la imagen; el carácter *necesario* –como dice Barthes– de quien ha posado ante la foto se traduce en el hecho de que está *adherido*: “Fenomenológicamente –escribe en *La cámara lúcida*– en la Fotografía, el poder de la autenticación prima sobre el poder de representación” (p. 861). En las escrituras de duelo, se encuentra con frecuencia ese mismo procedimiento que prefiere la contigüidad a la semejanza, la metonimia a la metáfora. Por ello los objetos que quedan, a los que el muerto aparece como adherido para, desde allí, emanar la constatación de su existencia, la presencia de su ausencia, adquieren un rol privilegiado. En lugar de la fotografía, raro en él que siempre estuvo fascinado por la imagen, *Rondó para Beverly* (2015) elige ciertos objetos que mantienen una relación indicial, metonímica, con su esposa: unos anteojos que encargó a la óptica apenas unos días antes de morir, el banco de la plaza en el que solían sentarse, unas frambuesas que ahora maduras esperaban comer juntos. Funcionan de igual modo que una foto del muerto, la eceidad de esos objetos podría también definirse metonímicamente como “eso es” y “eso fue”, pues portan en sí una parte del otro al que el sobreviviente se mantiene unido.

El 18 de agosto de 1978, Barthes anota: “Compartir los *valores* de lo cotidiano silencioso (la gestión de la cocina, la limpieza, la ropa, la estética y como el pasado de los objetos) era mi manera (silenciosa) de conversar con ella. Y es así como no estando ella

⁴ Por supuesto, se podría encontrar en el paisaje esa misma experiencia de muerte, como hace el poeta que camina con Freud en las montañas Dolomitas, sintiendo ante el invierno circundante la fatalidad de lo percedero en todo lo que lo rodea y en su vida misma, tal como se nos relata en *La transitoriedad* (1992).

más ahí, puedo todavía hacerlo” (p.205).

La espesura del tiempo

El tiempo –su espesura– es desde las primeras entradas del *Diario de duelo* un elemento capital, inquietante, angustiante, ante el cual se resiste porque se liga a la muerte: la de la madre (la segunda muerte, la que lleva al olvido mediante un “trabajo”); la propia, pues una vez ausente la madre, entre Barthes y su muerte no hay nada más que tiempo.

El 26 de octubre de 1977, la primera entrada coincide con la primera noche, a la que interroga como inicio de un proceso, incluso de un trabajo –es decir, en el inicio de una progresión que parece conmocionarlo: “Primera noche de bodas. ¿Pero primera noche de duelo?” (p. 13). En la jornada siguiente, misma preocupación: “Desde que alguien está muerto, construcción enloquecida del porvenir (cambio de muebles, etc.): futuro-manía” (p. 16). Dos días después, el 29 de octubre, anotación irónica de la cuantificación temporal: “La medida del duelo. (Larousse, Memento): dieciocho meses para el duelo de un padre, de una madre” (p. 29).

A lo largo del diario, misma irritación, misma rebelión ante cualquiera que pretenda consolarlo recurriendo al Tiempo como elemento atenuador, transformador e incluso terapéutico. El 29 de noviembre, apenas pasado un mes de la defunción de Henriette, Barthes anota, en dos entradas consecutivas, una conversación con AC, a quien le “explica” que su duelo “no se gasta, no está sometido a la usura del tiempo” (p. 81). El 20 de marzo de 1978, ante un comentario de Madame Panzera, pero también de la *doxa* que ella encarna y que se expresa en el uso del pronombre impersonal, Barthes protesta: “Se dice (me dice Madame Panzera): el Tiempo apacigua el duelo. No, el Tiempo no hace pasar nada; sólo hace pasar la *emotividad* del duelo” (p. 111).

Con obstinación, Barthes expresa esta idea mediante una distinción inconsistente de términos que a veces son intercambiables, otras radicalmente opuestos, de modo que es necesario seguir con lentitud el laberinto de las entradas para entender los oscilantes usos que hace en cada caso, y a partir de los cuales se advierten los vaivenes episódicos que lo sitúan paradójicamente ante el Tiempo y la Escritura. Si Madame Panzera se asocia a la *doxa* y se reacciona distinguiendo el duelo (que no pasa) de la emotividad (que pasa), AC se vincula al psicoanálisis, frente al cual es necesario introducir la diferencia entre la aflicción (errática, incesante, inmóvil) y el duelo (que se gasta, se dialectiza, “se arregla”): “No decir *Duelo*. Es demasiado psicoanalítico. No estoy *en duelo*. Estoy afligido” (p. 83).

Sin embargo, el término reviene, para sólo ser descartado cuando se asocia al psicoanálisis, según una concepción freudiana –la de *Duelo y melancolía*– que se establece en base a dos pilares fundamentales: el agotamiento del duelo (en el tiempo); la sustitución del objeto. Es decir, un modelo que lo concibe como un trabajo de relocalización libidinal que se ejecuta pieza por pieza en la memoria y a partir del cual el objeto amado ausente será eventualmente sustituido por otro, amortiguando así el desgarramiento causado. Nada de eso quiere saber Barthes: ni de la eliminación o disminución de su aflicción (que lo liga existencialmente a la madre a la que honra afectivamente), ni del paso temporal (que lo aleja de su ser amado y lo liga simultáneamente a su propia muerte), ni de la sustitución del objeto (que afecta la singularidad absoluta del ausente y de su dolor): “no es el *duelo* –dice el 13 de junio de 1978–, es la *aflicción* pura –sin sustitutos, sin simbolización” (p. 156). Tampoco, además, quiere saber nada del pasado ni del futuro: “El sujeto (que soy) –escribe el 29 de noviembre– no es más que *presente*, no está más que *en presente*” (p. 82). ¿Qué duda podría haber si las entradas se desperdigan como estados diferenciados del sujeto, tomado cada vez por una situación afectiva y un pensamiento consecuente, desdiciendo a menudo lo que pocas horas antes había sostenido o afirmando lo que un día después negará, en una coreografía indecisa entre los matices terminológicos y las potencias o impotencias de la

escritura? Se diría que esa entrada del 29 de noviembre es la que mayor consistencia contiene en todo ese diario que vacila sin cesar entre la negación tenaz de la temporalidad y el reconocimiento de los poderes de la sustitución simbólica. El diario de Barthes es un ejercicio incesante e imposible de detención temporal, de registro de un instante: el tiempo del duelo es para Barthes el presente. Escribe –anota, más bien– en presente, no sólo porque es la condición ontológica del sujeto, sino también porque procura allí suspender la violencia del tiempo. Como el padre en “El perjurio de la nieve”, Barthes se niega a la continuidad de los días que lo alejan de la existencia de la madre, lo desgarran la transformación de un mundo que permanece sin ella: el avance de las semanas⁵, el ciclo de las estaciones⁶, las triviales celebraciones sociales⁷.

Se precipita así a una suerte de paradoja, pues la escritura lo pone en contacto con la posibilidad de la literatura y, con ello, del relato, al que Barthes se resiste porque encuentra en él la vía regia por la que el duelo avanza como un proceso, como transformación, continuidad de la vida. Así podría leerse este diario: anotaciones que se oponen a la narración en la medida en que atenta contra la pretendida inmovilidad del duelo. Así lo lee, de hecho, treinta años después de aquella conversación, AC –que no es otro que Antoine Compagnon.

En efecto, en marzo del 2009, fecha en la que póstumamente se publica el diario de Barthes, Compagnon dedica un par de clases, en su curso “Escribir la vida” del Collège de France, para retomar las dos entradas en la que se ve acusado de reducir el duelo, de diluir su singularidad en un modelo –psicoanalítico– que lo absorbe en la *generalidad*. “No puedo soportar –había dicho Barthes, pensando en la conversación con Compagnon– que se *reduzca* (que se *generalice*) mi aflicción. Es como si *se me la robase*” (p. 81). En esas dos clases, entonces –el 10 y el 17 de marzo de 2009–, Compagnon retoma ese diálogo, matizando el lugar reduccionista que Barthes le había asignado, con cierto afán reivindicatorio de su antigua posición, insinuado ya en el título que da a sus intervenciones y que resume la tesis que desarrollará: “El *Diario de duelo* de Roland Barthes: ¿un escrito de vida paradójico?”.

Ciertamente, conviven en ese diario dos tendencias opuestas que luchan alternadamente y construyen un texto paradójico. Dos disposiciones que tomando un carácter estructuralista podrían organizarse en torno a una serie de paradigmas binarios: aflicción/emotividad; presente/pasado, fotografía/cine, inmovilidad/movilidad, indialéctica/dialéctica. Por un lado, la anotación como suspensión de la temporalidad, la de una suerte de registro en puro presente en el que no hay cambio, ni historia ni narración, estado permanente de aflicción en el que el afecto no se somete a ninguna fuerza que lo altere: “verdadero duelo insusceptible de ninguna dialéctica narrativa”, escribe el 15 de noviembre de 1977. Por otro lado, en cambio, reconocimiento –e incluso reivindicación– de las capacidades transformadoras de la escritura, ligadas a un deseo que lo pondrá a trabajar en *La cámara lúcida*, según anota el 23 de marzo de 1978:

Estoy ansioso (lo verifico sin cesar desde hace semanas) por reencontrar la libertad (libre de retrasos) para empezar el libro sobre la Foto, es decir, integrar mi aflicción a una escritura.

Creencia y, al parecer, verificación de que la escritura transforma en mí los “estasis” del afecto, dialectiza las crisis (p. 115).

De pronto, contra lo esperado, la inmovilidad adquiere una connotación negativa, la

⁵ “Primera mañana de domingo sin ella. Siento el ciclo de los días de la semana” (p. 48).

⁶ “Nieve, mucha nieve en París; es extraño. Me digo, y sufro por eso: ya nunca va a estar acá para verlo” (p. 103).

⁷ “Cocteles de Mayo. Sensación triste, deprimente de estereotipo social y de temporada. Punzante. Pienso: mamá ya no está y la vida estúpida continúa” (p. 138).

que podría ligarla a la condición patológica de la melancolía, que el término “estasis” evoca mediante la idea del estancamiento de los líquidos. Integrar la aflicción a la escritura, dialectizar la crisis, transformar la estasis... ¿no son figuras que describen con precisión el trabajo del duelo, operado mediante una sustitución simbólica, de carácter metafórico?

La alternancia de Barthes, que hace de su diario una escritura de vida paradójica – para retomar la expresión de Compagnon– parece vincularse con la incómoda emergencia de un deseo nuevo ahora que la madre está ausente, “un deseo después de su muerte” (p. 28). Es decir, una vida más allá de ella que tomará la vía de una renovación de la escritura. Pero una escritura que reviene a ella, porque si por momentos se acepta la integración de la aflicción a la escritura, es decir, si se acepta el trabajo del duelo, la movilidad, es porque se eleva –contra el peligro del olvido, de la anulación de la singularidad del dolor y de la madre– el proyecto de un Monumento. Esto es, una obra nueva que tome el lugar de objeto de deseo y haga resultar de la dialectización del duelo un testimonio, una huella de quien existió.

No obstante, aun cuando podría creerse que se trata de etapas, de un proceso de aprendizaje en el dolor que va de la estasis a la transformación, de la inmovilidad a la escritura, los dos grandes proyectos que siguen al *Diario de duelo* vuelven reflexivamente sobre sí para narrar un fracaso. En el curso de *La preparación de la novela* la obra proyectada nunca se escribe, a menos que se entienda –como Franc Schuerewegen (2012)– que la novela es el curso mismo, que autonómicamente narra la historia de una novela imposible que no se escribirá. En *La cámara lúcida*, el fracaso es esta vez el de la narración del duelo frente a la foto de la madre en el invernadero, haciendo equivaler ahora la aflicción y la fotografía en su naturaleza *indialéctica*:

Estoy solo frente a ella, con ella. El círculo está cerrado, no hay salida posible. Inmóvil, sufro. Carencia estéril, cruel: no puedo *transformar* mi aflicción, no puedo dejar vagar la mirada; ninguna cultura acude a ayudarme a hablar de este sufrimiento que vivo enteramente hasta la finitud de la imagen (...): la Fotografía –mi Fotografía– existe sin cultura: cuando es dolorosa, nada en ella podrá transformar la aflicción en duelo. Y si la dialéctica es ese pensamiento que domina lo corruptible y convierte la negación de la muerte en potencia de trabajo, entonces, la Fotografía es indialéctica (p. 862).

Y aun así, la escritura de *La cámara lúcida*, según el relato que construye el propio Barthes, sale de una fotografía, por más indialéctica que se afirme. Es que esta oscilación, esta obsesión, es sin duda lo que atraviesa la obra del último Barthes –la fase de duelo–, tensionando esos polos que parecen inconciliables y lo precipitan a una paradoja, que más o menos podría enunciarse como lo imposible pero necesario: *no puedo escribir (la aflicción, la madre), pero escribo*. O también, según anota el 24 de julio de 1979, casi dos meses después de haber terminado *La cámara lúcida* y en el verano que separa las dos partes de *La preparación de la novela*: “Foto del Invernadero: busco desesperadamente decir el sentido evidente. (Foto: imposibilidad de decir lo que es evidente. Nacimiento de la literatura)” (p. 180).

La literatura nace de esa imposibilidad, aunque se nos recuerde sin cesar que su nacimiento no garantiza ninguna superación, que incluso no es otra cosa que la afirmación reiterada de aquella imposibilidad. Todavía más: con frecuencia se niega la literatura porque, en el intento de decir lo que no puede decirse, nos aleja del objeto perdido. Allí radica una paradoja consustancial al lenguaje: está allí para hacer aparecer el referente, pero al precio de distanciarnos de él. A diferencia de la fotografía, a diferencia incluso del haiku que por momentos parece pensarse como un esbozo de pre-lenguaje, terreno del niño que designa las cosas no por medio de su representación simbólica sino por el señalamiento deíctico, existencial, la escritura mantiene con el referente una relación simultánea de

presencia y ausencia, la que alegóricamente manifiesta el mito de Orfeo. Allí radica el mayor desgarramiento que atraviesa las últimas obras de Barthes, y que se define con precisión en el último texto que escribe antes de morir, a propósito del intento de Stendhal por retratar la Italia, en quien advierte una “dialéctica del amor extremo y de la expresión difícil” (1980c, p. 913). ¿Qué podría ser este “amor extremo” sino el querer tocar el objeto que se procura recuperar simbólicamente? ¿Qué podría ser la “expresión difícil” sino el intento destinado a fracasar, a menos que se contente con sustituir? No es casual que tras enunciarla, Barthes evoque a Donald Winnicott para comparar esa dialéctica con aquella que experimenta el *infans* –privado de lenguaje– en el espacio en el que juega con objetos transicionales, porque se trata allí de un lugar intermedio, a medio camino entre el contacto directo con el objeto –que no obstante ya se ha alejado– y el símbolo como sustituto. En esa dialéctica –jamás resuelta–, en ese espacio –de imaginación, de fantasía–, hay que ubicar *El diario de duelo*, *La cámara lúcida* y *La preparación de la novela*, así como algunos de los breves ensayos que escribió en sus últimos tres años de vida.

El dilema de Barthes, el que no dejará de aquejarlo, ocurre precisamente en ese intento de mantener contacto con la emanación indicial del referente –de allí su fascinación por la fotografía– y a la vez reconocer que la espesura del tiempo no deja otra vía que la de la literatura. ¿Cómo concebir, entonces, en esa encrucijada, la de la pasión por el referente y el alejamiento inexorable del tiempo, una escritura capaz de ponernos en contacto con el objeto, para poder decirlo sin sustituirlo, poder decirlo como testimonio de que existió, y por tanto como razón de la aflicción? Esta pregunta parece atormentar a Barthes, que ensaya respuestas de todo tipo, en un frenesí que el *Diario del duelo* manifiesta mejor que ningún otro texto porque se exponen allí las variaciones episódicas de un yo disgregado que se escribe cada vez en cada anotación, siempre en la búsqueda formal que le permita decir lo que se ama y está ausente, la aflicción por esa ausencia, el testimonio de que existió.

Metáfora y metonimia

Entre mis ensayos preferidos de Gerard Genette, se encuentra aquel que dedica a la conjunción de la metáfora y la metonimia en Proust. Es un trabajo fascinante, porque ejerciendo el arte de inmenso retórico, desplegando allí una muestra de la preciosa lectura atenta que hará en el *Discurso del relato*, nos permite advertir la operación genial que configura mayormente *En busca del tiempo perdido*: el entrelazamiento topológico que encausa las vías del recuerdo y la dirección de la narración, el modo retórico en que recupera el tiempo perdido. La tesis de Genette es, poco más o menos, la siguiente: en Proust existe una colusión entre la relación metafórica y la relación metonímica, en la que, con frecuencia, la segunda funciona como fundamento de la primera, aportándole así una base de autenticidad, generando una configuración que, en su consabido placer por la acuñación de términos, llama “metáfora diegética”. El campanario de Méséglise, cercano a unos campos de trigo, se describe metafóricamente como una espiga; el de la iglesia de Marcouville, que se encuentra próximo al mar, como un pez. De este modo, lo que interesa es menos el grado de exactitud analógica (del campanario con la espiga o el pez) que el grado de autenticidad existencial (la cercanía con el campo o con el mar). La metáfora (la semejanza) adquiere su verdadera fuerza en el fundamento de la metonimia (la contigüidad). El modelo paradigmático de esta operación es, por supuesto, el de la magdalena en el té, episodio en el que el narrador recuerda, a partir de la analogía entre la infusión que está tomando y otras más antiguas, toda su infancia, que se despliega entonces metonímicamente. La gotita inicial de la memoria involuntaria es metafórica, pero el “edificio del recuerdo” es enteramente metonímico, nos dice Genette. El milagro proustiano no está en que dos magdalenas se asemejen y despierten un recuerdo, sino en que la segunda magdalena pueda evocar otras sensaciones, “el conjunto del contexto de

experiencia” al que va asociada, y sea así capaz de “conmover la solidez del lugar actual, forzar sus puertas y hacer vacilar sus muebles” (1972, p. 58).

El ensayo de Genette está incluido en *Figuras III*, libro que Barthes reseñó en octubre de 1972 en *La Quinzaine littéraire*, donde elogia el retorno de una crítica retórico-poética más interesada en saber cómo está hecha una obra que en saber cuál es su sentido. El impacto sobre Barthes debió ser notable, porque a partir de entonces se percibe en su obra un retorno a la retórica⁸ que habría que enlazar a la preocupación por la escritura de duelo que atraviesa sus últimos cuatro años de vida. En *La preparación de la novela*, casi con los mismos términos, al referirse a un desplazamiento de la Ciencia a la Técnica, presentará su proyecto como asentado en el objetivo de querer saber cómo está hecha una novela no con el afán científico de conocer su esencia (la Ciencia) sino con la intención de escribir a su vez una (la Técnica). El pasaje de la Ciencia a la Técnica debe entenderse también como paralelo a otro desplazamiento: el de lo General (más propio del análisis estructural del relato) a lo Particular, que desde siempre impregnaba la obra barthesiana, pero que adquiere a partir de la muerte de su madre un carácter desesperante: se trata ahora de la tarea indeclinable, urgente, de decir su madre, su aflicción, su fotografía, en su absoluta singularidad, sin reducirla a una abstracción.

Tal retorno a la retórica está en Barthes atravesado por una composición de cuatro movimientos: la indagación de los medios técnicos a través de los cuales escribir la singularidad; el reconocimiento de la imposibilidad de expresarla; el elogio de formas que contraen el tiempo, formas indesarrollables que enuncian epifánicamente una verdad existencial (la fotografía, el haiku); el despliegue de algún movimiento táctico-retórico mediante el cual decir diegéticamente a pesar de la imposibilidad.

Uno de los mecanismos en este sentido, propio de *La preparación de la novela*, fue la autonomía, esto es, el movimiento reflexivo de la imposibilidad: “toda una literatura contemporánea –afirma en la clase del 9 de febrero de 1980– es autonómica, porque consiste en designarse como literatura, y por lo tanto en escribir la imposibilidad del escribir” (p. 495)⁹. No obstante, cuando se trata de decir la madre, su fotografía, la aflicción –tanto en el diario como en *La cámara lúcida*– encontramos otro tipo de táctica, una que recuerda a Proust: también en Barthes, como Genette lo advertía para la *Recherche*, hallamos una colusión de metáfora y metonimia que se fundamenta en la necesidad de recuperar el objeto perdido sobre la base de una contigüidad existencial.

El 10 de abril de 1978, Barthes anota: “Urt. Film de Wyler, *La loba (The Little Foxes)* con Bette Davis. – La hija habla en un momento de “polvo de arroz”. – Toda mi pequeña infancia me vuelve. Mamá. La caja de polvo de arroz. Todo está ahí, presente. *Yo estoy ahí?*” (p. 123). Un mes después, otra película, *One Two Two*, produce un mismo efecto: “De pronto, un detalle de la escenografía me conmociona: simplemente una lámpara de pantalla plisada, con un cordón colgante. Mamá las hacía –como había hecho batik. Toda ella me salta a la cara” (p. 136). Ambas anotaciones siguen el paradigma de la magdalena, pequeño satori que por una relación analógica pone en acción la memoria involuntaria, “una memoria –según declara en *La preparación*– que prolifera a través de una explosión infinita de metonimias” (p. 114). Allí está todo (toda la infancia, toda la madre) y *en presente*: porque la cualidad del todo requiere su condición de existencia actual, es decir la capacidad de recuperar el pasado en el aquí y ahora, del mismo modo que, para Benjamin, el aura de ciertas obras me permite entrar en una resonancia vívida con la lejanía irrepetible que evoca bajo el lazo ontológico de la tradición. Asimismo, lo que Barthes pretende hacer con su escritura de duelo, en el momento en que designa el presente como tiempo verbal y se

⁸ No me detendré aquí en extenso sobre este retorno en Barthes, porque ya lo he hecho en otra oportunidad (Garayalde, 2021).

⁹ Me dediqué específicamente a esta figura barthesiana en mi ensayo “Roland Barthes, escritor autonómico” (Garayalde, 2022).

precipita hacia la anotación fragmentaria del diario, pequeñas fotografías del instante, no es otra cosa que una suerte de contracción temporal que reúne en sí, paradójicamente (como lo hace el haiku), el instante y la interpelación al recuerdo: “¿Cómo puedo sobrevivir a la muerte de quien amo?” –se pregunta en *La preparación de la novela*– Respuesta: escribiendo la contracción del tiempo” (p. 383). ¿Qué podría querer decir esto sino el intento de aglutinar el pasado al presente como modo de resistir la espesura del tiempo que lo aleja de lo que se amó? ¿Y cómo hacerlo sino mediante una configuración retórica que, sostenida en el relato, procure aferrarse a lo que Barthes llamaba la “emanación del referente” y que podría ligarse a lo que Proust, por su lado, pensando precisamente en la metonimia, llamaba “irradiación”?

Barthes se encuentra un poco como San Agustín en sus *Confesiones* que, advirtiendo el ya no existir del pasado, precisaba que debería hablarse, más bien, de “un presente de las cosas pasadas” (1990, p. 333) cuya duración no era más que la del instante, porque a ciencia cierta el tiempo encuentra en el presente una contracción de todo lo que fue (el pasado recordado que ha dejado sus huellas en la memoria) y de lo que será (la expectativa del futuro). Pero ¿qué es ese pasado que aparece pegado al presente que lo evoca? ¿Cómo recuperarlo existencialmente y expresarlo a la vez? Barthes parece enunciarlo de esta manera en *La preparación*: “mi problema es saber si se puede hacer una novela con el presente” (p. 47). En otras palabras, una confluencia entre la naturaleza intensiva del haiku (forma en la que ve un espasmo de lo existente) y la naturaleza extensiva de la novela (lo que lo lleva a afirmar el horizonte de una Novela imposible). Se trata de una escritura paradójica, situada en una posición de intensión metafórica (la que, como en el haiku, reúne en su brevedad la totalidad inexpresable del instante, la condensación) con la extensión metonímica (la del relato, el desplazamiento, que busca decir aquella totalidad inexpresable insistiendo en su naturaleza existencial). Podría también hablarse aquí de una *metáfora diegética*, siempre y cuando entendamos que confluye allí el relato con el lazo existencial, la sustitución inevitable con la contigüidad que aúna el presente al pasado, el sobreviviente al muerto, la contracción del tiempo y su inexorable desarrollo. Nuevamente aquí, reaparece la ambivalencia. Por momentos, se subraya el carácter inextensivo de la forma breve. Del haiku, afirma que es indesarrollable, que no ofrece “la posibilidad de una expansión retórica” (p. 828). Mientras que, frente a la fotografía de la madre en el Invernadero, afirma con desesperación: “no hay nada para decir de la muerte de quien más amo, nada para decir de su foto, que contemplo sin poder nunca profundizarla, transformarla” (p. 864). Posición que podría resumirse en un fatal enunciado: “ni el Haiku ni la Foto hace soñar” (p. 828). ¿Pero alguien podría tomarlo en serio? En ese mismo libro, entre una afirmación y otra, Barthes recupera una vieja imagen para hablar de su experiencia ante la fotografía: “hace levantar la cabeza, lleva a sopesar la vida, la muerte, la inexorable extinción de las generaciones: es posible que Ernest, joven escolar fotografiado en 1931 por Kertész, viva aún hoy (¿pero dónde?, ¿cómo? ¡Qué novela!)” (p. 856). A poca distancia de páginas, la fotografía no hace soñar, pero luego hace levantar la cabeza; no permite decir nada, pero luego desencadena una novela.

Es en este sentido que me parece feliz la idea de Compagnon según la cual el *Diario del duelo* es una escritura de vida paradójica, definición que yo extendería a *La preparación de la novela* y a *La cámara lúcida*, y también a su último ensayo, “Siempre se fracasa en hablar de lo que se ama”; en otras palabras, a la fase de la obra barthesiana, del último momento, que podría caracterizarse como de escritura de duelo, cuya imposibilidad y a la vez obstinada prosecución precisa el primero de agosto de 1978: “mi aflicción es *soportable* porque puedo, mal que bien (es decir, con el sentimiento de no lograrlo), hablarla, frasearla. Mi cultura, mi gusto de la escritura me da ese poder apotropaico, o de *integración*: yo *íntegro*, por el lenguaje. Mi aflicción es *inexpresable* pero aun así *decible*” (p. 187). *Inexpresable* y *decible* a la vez, en esa oscilación se juegan sus ambivalencias, sus enojos (ante los reduccionismos ajenos y las

impotencias propias), sus contradicciones, sus ataques de llanto, sus epifanías eufóricas, sus momentos de profundo derrotismo patético, desconsolado.

Escribir lo condena a sustituir, a impregnarse de la generalidad que amenaza reducir tanto su dolor como el objeto, que no es, como dice de la madre en *La cámara lúcida*, “lo indispensable, sino lo irremplazable” (850). Hablar supone ya sustituir la madre, así como para San Agustín su niñez no puede volver más que en forma de palabras que están en lugar de las cosas mismas. Podríamos preguntarnos, en esta encrucijada, ¿por qué no callar? Pero sería una pregunta insensata, porque la respuesta es evidente: porque se desea. ¿Qué? Homenajear el objeto, testimoniar su existencia, pero también recuperarlo —mágicamente, simbólicamente—, sostener con él un vínculo existencial. Y también, finalmente, a pesar de todo lo que diga, porque se desea continuar viviendo, hacer el duelo, que no implica suprimirlo, sino transformarlo, es decir, vivir en él pero no repetitivamente —como a veces fantasea Barthes con la figura de Sísifo—, sino espiraladamente: “lo importante —decía en una entrevista a propósito de otra cosa, pero vale lo mismo para el duelo— es que el retorno no se haga en el mismo lugar: sustituir el círculo (religioso) por el espiral (dialéctico)” (1973, p. 465).

La posición de Barthes me recuerda un tópico insistente en los textos que Jacques Derrida escribió ante la muerte de cada amigo, reunidos en el hermoso libro *Cada vez única, el fin del mundo*. Allí, con incansable repetición, la preocupación ética radica en la responsabilidad frente al desaparecido, el dilema de cómo hablar del ausente sin obturarlo con la propia voz:

Dos infidelidades, y una elección imposible: por un lado no decir nada que pertenezca sólo a uno mismo, a su propia voz, guardar silencio o al menos hacerse acompañar o preceder, como contrapunto, por la voz del amigo. Y entonces, como reconocimiento amistoso, como aprobación también, contentarse con citar, con acompañar aquello que pertenece al otro, más o menos directamente, dejarle la palabra, eclipsarse ante ella, seguirla en su presencia. Pero este exceso de fidelidad terminaría por no decir nada, y por no producir ningún intercambio. Estaría abocado a la muerte. Remitiría a ella, remitiría la muerte a la muerte. Por el contrario, evitando cualquier cita, cualquier identificación (...) correremos el riesgo de hacerle desaparecer también, como si se pudiera añadir muerte a la muerte, y multiplicarla así indecentemente. Sólo queda por hacer y por no hacer las dos cosas a la vez, corregir una infidelidad con la otra (2005, p. 67).

Algo semejante podría decirse de la aporía del duelo en Barthes. En esa doble infidelidad —la que ya insinuaba en su diario al referirse a Kierkegaard: “Desde que hablo, expreso lo general, y si me callo nadie puede comprenderme” (p. 81)—, Barthes recurre a un lenguaje que procura sostener con el ausente una relación de contigüidad. La escritura, así, lo acerca y lo aleja a la vez de lo que ama y lo que lo aflige, única defensa que se levanta en toda su potencia mágica (ritualística, aurática, apotropaica) no para suprimir el duelo (inagotable, impermeable al tiempo), sino para transformarlo. La escritura paradójica de vida en Barthes, la de esa vida inclasificable, la del duelo, la de la aflicción, la del monumento a la madre, no tiene otro recurso que la palabra, que se persigue al menos en la posibilidad de evocar las huellas existenciales de lo que fue, a través de la espesura del tiempo. Se trata de decir al muerto procurando no sustituirlo, mediante una táctica que recurre retóricamente al lazo existencial: “No soporto —anota el 21 de agosto de 1978— lo que podría tomar por una *sustitución* de mamá. Y ahí donde las cosas van menos mal, es cuando estoy en una situación donde hay una suerte de prolongación de mi vida con ella (departamento)” (p. 206). Se diría: cuando las cosas van menos mal es cuando con el objeto perdido puedo tener una relación no de sustitución sino de contigüidad. De allí la

preferencia por aquellas figuras que –sin dejar de ser una sustitución, pues de eso se trata el lenguaje– actualizan el objeto perdido mediante una presentificación de su existencia física: la sinestesia, la hipotiposis y fundamentalmente la metonimia (en la que se alojan a la vez el lazo de contigüidad y el relato).

Al contrario de la fotografía, el lenguaje carece de autentificación, primando así la representación: “Esa certeza, ningún escrito me la puede dar. Es la desgracia (pero también quizás la fruición) del lenguaje: no poder autentificarse a sí mismo. El noema del lenguaje es quizás esta impotencia, o, para decirlo positivamente: el lenguaje es, por naturaleza, ficcional” (1980a, p. 858). Pero Barthes va más allá, pues se trata por momentos de llevar la escritura al terreno imposible de un vínculo existencial que sea capaz de encontrar en el signo una huella del ausente. Para Benjamin, el rostro era el último reducto del aura en la fotografía. Pues bien, podría decirse que para Barthes la metonimia –agrupando en ella las figuras retóricas basadas en la contigüidad existencial– es el último reducto del aura en el lenguaje. Y habría que decir también que en la metonimia sería posible encontrar el paradójico noema de lo que es y lo que fue, pues ella procura probar la existencia del muerto en el mismo movimiento en que instaura la cadena de desplazamiento propia del relato. En ella, por tanto, conviven el índice y la espesura del tiempo.

Del gesto a la gestación

Hay un paralelismo entre la foto del Invernadero en la que Barthes encuentra la infancia de su madre y los últimos días que pasó con ella. Allí y acá, la madre es una niña, su niña, tal como lo sugiere en *La cámara lúcida*:

Durante su enfermedad yo la cuidaba, le daba el tazón de té que a ella le gustaba porque podía tomarlo más cómodamente que con una taza, se había convertido en mi pequeña niña, identificándose para mí con la criatura esencial que era en su primera foto. (...) Resolvía así, a mi manera, la Muerte. Si, como lo han dicho tantos filósofos, la Muerte es la dura victoria de la especie, si lo particular muere para la satisfacción de lo universal, si, después de haberse reproducido como otro diferente a sí mismo, el individuo muere, habiéndose así negado y superado, yo, que no había procreado, había, en su enfermedad misma, engendrado a mi madre. Ella muerta ahora, ya no tenía yo ninguna razón para adecuarme a la marcha de lo Viviente superior (la especie). Mi particularidad no podría nunca más universalizarse (salvo, utópicamente, por la escritura, cuyo proyecto, desde entonces, debía volverse el único objetivo de mi vida). Yo no podía más que esperar mi muerte total, indialéctica” (p. 848).

El fragmento permite aventurarnos un paso más en la dirección de lectura que vengo proponiendo. Porque pareciera que en Barthes el gesto órfico que entra en contacto con la ausencia de la presencia no se contenta con sostenerse en esa paradójica forma de escritura de vida. Su voluntad final es que, a pesar de la aporía en la que se tensiona el duelo, a pesar de las fuerzas que colisionan (la de la imposibilidad de la expresión y el despliegue del decir), a pesar de su carácter indialéctico y de lo inexorable del tiempo, la escritura podría pretender ir más allá, hacia la gestación misma del objeto perdido. No se trata simplemente de una recuperación por la vía de una escritura que entra en contacto con la huella indicial de la existencia: se trata de un renacimiento. De tal modo, el Monumento a la madre es también un modo de gestarla y, así, volver dialéctica su muerte, reproduciéndose contra la espesura del tiempo. La redención –lo que se podría llamar una “crítica de la redención”– ocurre así como una suerte de gestación del ausente, pero

también como un modo de perpetuación de sí a través de la reproducción: “Durante meses –había anotado el 19 de noviembre de 1977– yo fui su madre.” (2009, p. 66).

Más interesante aún en esta dirección resulta la entrada del 6 de mayo de 1978: “Una hermosa aria de bajo de Haendel (*Sémele*, 3er acto) me hace llorar. Pienso en las palabras de mamá (‘Mi R., mi R.’)” (p. 131). ¿Recordará el lector que en ese tercer acto de la obra de Haendel se narra el momento en que por una teofanía Zeus aniquila a su amada Sémele? ¿Recordará el lector, a su vez, que Zeus alcanza sin embargo a salvar al hijo que Sémele lleva en su vientre, y que conoceremos luego como Dionisio? ¿Recordará el lector que después Dionisio bajará a los infiernos y logrará lo que Orfeo no pudo, hacer regresar al ser perdido de entre los muertos?

Podríamos aventurarnos por tanto más allá de la figura órfica, modelo en el que Barthes podría ubicarse en la medida en que su paradójica escritura de duelo se tensiona entre la imposibilidad de la expresión y la posibilidad del decir, en el espacio que se experimenta la presencia de la ausencia, el muerto que desaparece en el momento en que una huella indicial nos permite tocarlo, el poeta Orfeo en su fracaso de recuperar a Eurídice. Antes bien, en el horizonte de Barthes, es la figura de Dionisio la que se adecua más a un deseo de escritura que procura el retorno de la madre de entre los muertos, mediante una suerte de gestación de la madre-niña cuya esencia es la del soberano bien, ratificado una y otra vez por un gesto, el gesto que conmueve a Barthes tanto como la fragilidad inmaculada de la niña que fue, el gesto en el que su madre, postrada y doliente, se preocupa por cómo está sentado su hijo junto a la cama, según anota en su diario: “Vuelve sin cesar inmóvil el punto ardiente: las palabras que me dijo en el aliento de la agonía, hogar abstracto e infernal del dolor que me sumerge: (‘Mi R, mi R’, ‘Aquí estoy’— ‘Estás mal sentado’)” (p. 50).

En un bello y breve ensayo dedicado a la fotografía, Giorgio Agamben señalaba que, en el Hades, los muertos repiten una y otra vez el mismo gesto, no al modo de castigo, sino como la infinita recapitulación de una existencia: “Esta es la naturaleza escatológica del gesto que el buen fotógrafo sabe escoger sin quitar nada, no obstante, a la historicidad y a la singularidad del suceso fotografiado” (2009, p. 31). Barthes ve ese gesto en la foto del Invernadero y en los últimos días de su madre, ese gesto que supone a la vez una recapitulación de la existencia y una exigencia, la exigencia que toda fotografía –esto ya estaba en Benjamin– hace al espectador: la redención, el testimonio de quien existió. Pero aún más allá, se trata de una recuperación de ese gesto en la voluntad de traer su existencia mediante un acto de escritura, el que llevará a cabo en *La cámara lúcida* y en *La preparación de la novela*: “Escribo mi curso –anota en su diario el 15 de diciembre de 1978– y llego a escribir *Mi Novela* [*Mon Roman*]. Pienso entonces con desgarramiento en una de las últimas palabras de mamá: ¡*Mi Roland!* ¡*Mi Roland!*” (p. 228).

Nuevamente, estamos aquí cerca de la fascinación por el carácter existencial de la metonimia. Si a Barthes lo fascina este gesto –en el que encuentra el ser de la madre– es también porque cree ver allí lo mismo que lo fascina en Proust al relatar la muerte de la abuela. Es decir, aquello que en *La preparación* llama un “suplemento concreto”, consistente en un gesto singular –la mano que la abuela se pone delante de la boca– y que asume una fuerza de verdad por su radicalidad existencial: “el escritor designa lo que va a morir: más concreto es, más se vuelve vivo; y más vivo es, más se va a morir” (p. 228). ¿No es también el gesto de la madre el índice de que va a morir, y a la vez el índice de su existencia, que recuperado desde el fondo del Hades permite, vía una escritura paradójica, traerla de entre los muertos?

Frente al derrotismo órfico, en las oscilaciones que lo encuentran a veces en el patetismo de la afirmación del fracaso, otras en el entusiasmo de la potencia de la escritura, Barthes parece finalmente conciliar una posición dialéctica, más cercana al trabajo de duelo de lo que estaba dispuesto a reconocer. Se diría que se trata de un optimismo dionisiaco,

engendrado en el seno de la fatalidad en la que nos ubica el escándalo de que el amor y la muerte existan al mismo tiempo, según él mismo parece reconocerlo en un momento de *La preparación de la novela*:

asumir la Fatalidad de una forma tan radical que nace de ella una libertad; porque asumir es transformar; nada puede ser dicho, asumido, si no es asociado a un trabajo de transformación; asumir una pérdida, un duelo, es transformarlo en otra cosa. (...) Esto nos permite comprender quizás que lo Trágico no es un pesimismo –o un Derrotismo, o un Abstencionismo– sino por el contrario una Forma intensa de Optimismo: un Optimismo sin Progresismo (p. 542).

Estas palabras son de la última clase del curso, el 23 de febrero de 1980. Faltaba apenas un mes para su propia muerte. La transformación que perseguía Barthes, según he tratado de demostrar, procuraba contra la consistencia del tiempo y la reducción de su aflicción sostener una escritura de duelo capaz de apelar a figuras de la contigüidad existencial, anhelando la novela que gestaría a su madre, del gesto (“Mon Roland”) a la gestación (“Mon Roman”). Tal vez, como Compagnon, pueda considerarse que esa novela fue *La cámara lúcida*; tal vez, como Schuerewegen, que fue la misma *Preparación de la novela*. En un caso y otro, como el narrador proustiano, también el propio Barthes parecía haberla escrito en el momento en que se disponía a escribirla. También, como el narrador proustiano, si la muerte no lo hubiera interrumpido, la novela permanecería aún por escribirse. Tal es la fatalidad del duelo, tal es su tragedia, esa forma intensa de optimismo.

Referencias

- AGAMBEN, G. **Profanaciones**. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2009.
- BARTHES, R. Le retour du poéticien. **Œuvres complètes**. T. IV. Paris : Seuil, 1972 [2002].
- BARTHES, R. **La chambre claire**. **Œuvres complètes**. T. V. Paris : Seuil, 1980a [2002].
- BARTHES, R. Sur la photographie. **Œuvres complètes**. T. V. Paris : Seuil, 1980b [2002].
- BARTHES, R. On échoue toujours à parler de ce qu'on aime. **Œuvres complètes**. T. V. Paris : Seuil, 1980c [2002].
- BARTHES, R. **La préparation du roman. Cours au Collège de France 1978-1979 et 1979-1980**. Paris: Seuil, 2015.
- BARTHES, R. **Journal de deuil**. Paris: Seuil, 2009.
- BENJAMIN, W. **La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica y otros textos**. Buenos Aires: Godot, 2012.
- BENJAMIN, W. **Pequeña historia de la fotografía**. Buenos Aires: Ubi Ediciones, 2019.
- BERGER, J. **Rondó para Beverly**. Buenos Aires: Alfaguara, 2015.
- BIOY CASARES, A. El perjurio de la nieve. *In*: _____. **La trama celeste y otros relatos**. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1981. p. 7-36.
- DERRIDA, J. **Cada vez única, el fin del mundo**. Barcelona: Pre-textos, 2005.
- FREUD, S. **La transitoriedad. Obras completas**, Vol. XIV. Buenos Aires: Amorrortu, 1992.
- GARAYALDE, N. La retórica en cuestión. **Badebec**, v. 11, n. 21, p. 53-85, 2021. Disponible en: <<https://badebec.unr.edu.ar/index.php/badebec/article/view/513>>.
- GARAYALDE, N. Roland Barthes, escritor autonómico. **La palabra**, n. 43. p. 1-18, 2022. Disponible en: <https://revistas.uptc.edu.co/index.php/la_palabra/article/view/14089/11780>.
- GENETIE, G. **Figures III**. Paris : Seuil, 1972.

PEIRCE, C. **Obra lógico-semiótica**. Madrid: Taurus, 1987.

SAN AGUSTIN. **Confesiones**. Barcelona: Altaya, 1990.

SCHUEREWEGEN, F. **Introduction à la méthode posttextuelle**. Paris : Garnier, 2012.

YACAVONE, K. **Benjamin, Barthes and the Singularity of Photography**. London: Bloomsbury Publishing, 2013.