

VIDA Y OBRA: ROLAND BARTHES Y LA ESCRITURA DEL DIARIO

ALBERTO GIORDANO
Universidad Nacional de Rosario – CONICET

Resumen

A partir de una lectura de los motivos teóricos y las decisiones éticas expuestas en la “Deliberación” que sostuvo Roland Barthes en 1979 sobre la conveniencia de llevar un diario de escritor con miras a su publicación, se propone un recorrido por el conjunto de otros ensayos y fragmentos de Barthes sobre el diario íntimo, y por sus propios ejercicios diarísticos (la mayoría publicados póstumamente), en el contexto de la búsqueda literario-existencial, formulada en “Mucho tiempo he estado acostándome temprano” (1978), de un “tercer género”, ni ensayo ni novela, que posibilite la transformación de vida en obra. Además de discutir algunas afirmaciones críticas de Barthes sobre la inactualidad del diario de escritor, formuladas por primera vez en 1966, se evalúan los aciertos y las limitaciones éticas y literarias de sus “simulacros” de diario, con particular atención a “Noches de París” y *Diario de duelo*.

Palabras clave: Roland Barthes, diario de escritor, literatura y vida, literatura y ética.

Abstract

From a reading of the theoretical basis and ethical decisions outlined in the "Deliberación" held by Roland Barthes in 1979 on whether to keep a writer's diary with a view to its publication, we analyze a set of other Barthes's essays and fragments about the diary, and his own diarist's exercises (mostly published posthumously), in the context of literary-existential search, expressed in "Mucho tiempo he estado acostándome temprano" (1978), a "third gender", neither novel nor essay, which enables the transformation of life into work. Besides discussing some of Barthes's critical statements about the lack of actuality of the writer's diary, first raised in 1966, we assess the ethical and literary strengths and limitations of his "simulacra" of diary, with particular attention to "Noches de Paris" and *Diario de duelo*.

Keywords: Roland Barthes, writer's diary, literature and life, literature and ethics.

¿Cuántas veces oímos decir que el discurso de la crítica literaria es uno de los más permeables al influjo de las modas intelectuales y que la obra de Roland Barthes, tomada en su desarrollo, es decir, en la sucesión de libros que la componen, se ofrece casi espectacularmente como ejemplo de esta sujeción? Habría en ella un primer momento, brechtiano, en el que la especificidad literaria se define en términos ideológicos, como compromiso formal determinado en última instancia por la Historia. A ese momento sociológico, signado por el encuentro de marxismo y existencialismo, lo seguiría otro con menos pretensiones políticas, en el que los términos que explican el funcionamiento discursivo de la literatura los proveen la lingüística y la semiología. El breve interregno estructuralista haría lugar en seguida a la teoría del texto, apuntalada masivamente por el psicoanálisis lacaniano y las filosofías de la diferencia (Deleuze y Derrida), en la que ya no se trata de lo específico sino de lo singular, de la literatura como acontecimiento irreductible. Del textualismo generalizado se desprendería el último momento, el del giro autobiográfico en clave nietzscheana: la literatura deviene el Otro, el interlocutor eminente y desconocido, de los ejercicios éticos que ejecuta el crítico cuando ensaya la microfísica de su estupidez. Todo esto es una ristra de generalidades desprovista de matices, de inflexiones sutiles, pero también la reconstrucción a grandes trazos de cómo se encadenaron efectivamente, siempre en sintonía con el aire de los tiempos, los contextos intelectuales en los que Barthes encontró cada vez las “abstracciones” que le permitieron encausar conceptualmente los “gestos” que su cuerpo de crítico literario hacía en ese momento.¹

Sin desconocer las virtudes pedagógicas de este tipo de presentaciones, en las que hay un sujeto que se conserva idéntico a sí mismo a través de todos los momentos, aunque más no sea como sujeto a la moda de cada temporada, prefiero pensar la obra de Barthes sobre todo en términos de recomienzo e inactualidad, es decir, de insistencia y afirmación de lo anacrónico y lo indeterminado (fecha y al mismo tiempo sustraída de cualquier presente). La evidencia del desarrollo y de la sujeción a la ley del contexto disimula el movimiento espiralado y discontinuo, hecho de progresiones y desplazamientos imprevistos, de permanencias obsesivas y discretas transformaciones, que caracteriza la errancia de cualquier búsqueda esencial. Como todo lo que impone su interés, porque nos atrae hacia la experiencia de su ambigüedad, los ensayos de Barthes exhiben las huellas del horizonte cultural que los condicionó mientras señalan el advenimiento de posibilidades críticas que recién comenzamos a imaginar. Las entredicen, como una promesa de sentido que desprende cada libro del contexto que lo identifica para que lo podamos reescribir.

¹ Ver “Los gestos de la idea”, en Barthes, 1978: 108.

Alguna vez hice girar la constelación de ensayos en los que Barthes dialoga con la literatura alrededor de un centro inestable, la interrogación por el poder y las potencias, mezclando los distintos momentos de su obra hasta impugnar las condiciones que sirvieron para delimitarlos.² ¿Qué puede la literatura y cómo puede la crítica responder activamente a su afirmación intransitiva? Cada vez que la subjetividad del ensayista aparece tensionada por la coexistencia de dos impulsos heterogéneos, los que responden a lo intransferible de los afectos que despiertan ciertas lecturas (“¡esto fue escrito para mí!”) y los que obedecen a la necesidad profesional de atribuirle a esa ocurrencia que se quiere misteriosa un valor definido (“esto hace bien, porque nos enseña algo”),³ cada vez que los modos del ensayo barthesiano afirman simultáneamente “lo Irreducible de la literatura: lo que en ella resiste y sobrevive a los discursos tipificados que la rodean” (Barthes, 1982: 131) y los compromisos morales que el deseo de saber contrae con la cultura, asistimos al recomienzo de la crítica como búsqueda *de* la literatura, búsqueda determinada por la indeterminación de lo literario, que no niega, pero sí neutraliza y deja inoperante, después de reclamarlo, el ejercicio de la contextualización.

Esta vez querría intentar una excursión mucho menos ambiciosa, plégandome a la insistencia de otras preguntas, las que atraviesan la deliberación que Barthes habría sostenido durante casi cuatro décadas sobre la conveniencia de llevar un diario de escritor. Por *diario de escritor* entiendo, cuando salto de la evidencia empírica a la arrogancia conceptual, un diario que, sin renunciar al registro de lo privado o lo íntimo, expone el encuentro de *notación* y *vida* desde una perspectiva literaria y desde esa perspectiva se interroga por el valor y la eficacia del hábito (¿disciplina, pasión, manía?) de anotar algo en cada jornada. Aunque por lo general la sitúen en el borde externo de los márgenes que delimitan su actividad, la práctica del diario plantea a los escritores problemas específicos de técnica literaria, ligados a la conciencia que han adquirido de los poderes y los límites del lenguaje cuando se propone representar o capturar de algún modo fragmentos de vida, como así también les plantea cuestiones más mundanas, ligadas a las posibilidades o los riesgos de la autfiguración (¿a través de qué imagen se lo reconocerá, la de un egotista impenitente, la de una moralista o la de un experimentador –según la trillada metáfora del diario como laboratorio?). Cuando hablo de perspectiva literaria, pienso entonces, a la vez, en exigencias institucionales determinadas históricamente, y en los requerimientos del

² Ver Giordano, 1995.

³ De las varias supersticiones morales que alejan al crítico de la afirmación de la literatura como ocurrencia intransitiva, la creencia en el valor pedagógico de lo que sucede en la lectura es tal vez la más resistente. El recurso al estereotipo “lo que la literatura nos enseña” (¿quién no cedió a sus encantos?), aunque refiere a algo que desconocen los saberes que la rodean, se impone, a la larga o a la corta, como un límite infranqueable contra el que se debilita cualquier tentativa de pensar críticamente una ética del acontecimiento literario.

deseo de literatura (deseo de un encuentro inmediato entre vida y escritura) que liga secretamente al escritor con su obra.

Tanto el primero como el último ensayo que Barthes publicó en vida tratan sobre la escritura del diario. Es solo una casualidad, ¿pero cómo no usufructuar de ella para darle al comienzo de la argumentación un golpe de efecto? En “Notas sobre André Gide y su *Diario*”, de 1942, el joven Barthes no duda en afirmar la continuidad entre escritura íntima y obra de arte cuando las confesiones se autonomizan del ejercicio espiritual que las concita “por el placer que produce leerlas” (Barthes, 2003: 13). Todavía más interesante, más radical como gesto de lectura imaginativa, es la figuración del diarista como personaje literario. Los papeles personales de un escritor ofrecen claves para el desciframiento psicológico y la interpretación estética. Barthes no se priva de estas convenciones, pero además descubre en el diario potencias imaginarias que revierten sobre lo autobiográfico el orden ambiguo de la ficción. Por el estilo de sus notaciones, pero sobre todo por la fuerza, al mismo tiempo disciplinada e insensata, que lo lleva a recomenzar casi infinitamente el ejercicio, el Gide del *Diario* es tal vez la invención más fascinante de su literatura: un ser huidizo, hecho de contradicciones y simultaneidades anómalas, fluctuante por la firmeza de sus convicciones, un sabio que sin embargo no es razonable, porque se sostiene en el temblor antes que en la certeza.⁴ En el otro extremo de la diacronía, 1979, encontramos una “Deliberación” personal sobre el género, que al menos retóricamente tenía que ayudarlo en ese momento a tomar una decisión: “¿debería escribir un diario con *vistas a su publicación*? ¿Podría convertir el diario en una ‘obra’?” (Barthes, 1986: 366). Este ensayo, en el que coexisten la especulación crítica con la transcripción de algunas ejercitaciones prácticas (ocho entradas de un diario de 1977, más una de 1979), merecerá luego un comentario a partir de sus alcances éticos (no tan profundos como parecen a primera vista) y sobre el interés de algunos motivos teóricos examinados. Por el momento, recuerdo que Barthes no resuelve el problema, que no resolverlo es, en su caso, el resultado de habérselo planteado con rigor y coherencia, y anticipo que las razones que justifican ese final decepcionante ponen en manos del lector herramientas para prolongar, y acaso resolver, la deliberación en otras direcciones.

Lo más sorprendente del primer ensayo es que Barthes ya había descubierto al escribirlo qué procedimiento y qué principio constructivo son los que mejor responderán en casi cualquier contexto a su sensibilidad crítica, el

⁴ Cuando en una de las sesiones del curso *La preparación de la novela*, la del 19 de enero de 1980, vuelva sobre lo que entonces llamaré “modernidad” del *Diario* gidiano, Barthes expondrá la transformación del diarista-testigo en “actor de escritura” (lo que llamo personaje literario) a partir de la complejidad de niveles que supone la enunciación del *Yo* confesional: “1) *Yo* es sincero. 2) *Yo* es de una sinceridad artificial. 3) La sinceridad no es pertinente, se convierte en una cualidad del texto que debe ponerse entre comillas” (Barthes, 2005: 277). Más adelante volveré sobre la necesidad de entrecomillar el valor sinceridad en la práctica de los intimistas modernos, entre los que encontraremos al propio Barthes.

fragmento y la estructura rapsódica, y cómo se puede argumentar el valor de estas preferencias en términos de rigor metodológico: más vale correr los riesgos de la incoherencia que reducir a sistema un proceso abierto a las contradicciones. Cuando el ejercicio de lo discontinuo ya sea un hábito legitimado, que se celebre sin necesidad de justificaciones, exaltará el isomorfismo entre el tema de aquel texto precoz, la escritura del diario, y el modo que eligió para exponerlo, la escritura del ensayo, dándole retrospectivamente a su devenir crítico la apariencia ligeramente irónica de un destino secreto en vísperas de su consumación.

Con la coartada de la disertación destruida se llega a la práctica regular del fragmento; luego, del fragmento se pasa al 'diario'. Entonces, ¿no es la meta de todo esto el otorgarse el derecho a escribir un 'diario'. ¿No tengo razón en considerar todo lo que he escrito como un esfuerzo clandestino y obstinado para hacer que reaparezca un día, libremente, el tema del 'diario' giddiano? Quizá es sencillamente el texto inicial que aflora en el horizonte último [...]

Sin embargo, el "diario" (autobiográfico) está hoy desacreditado. (Barthes, 1978: 104). Entramos de lleno en el clima espiritual de la "Deliberación", un espesamiento que tiene lugar cuando la duda y el resquemor interfieren la realización de un deseo arcaico que de todos modos se obstina. El curso arremolinado que toma el pensamiento crítico del último Barthes desplegaría las ambigüedades de su transferencia con Gide. Las ganas de hacer literatura se habrían despertado leyendo el *Diario* pero para satisfacerse parcialmente, no a través de la escritura de una novela que abrace generosamente el mundo (esto será hasta el final lo imposible por definición y el *súmmum* de lo deseable), sino a través de otra forma fragmentaria y de estatuto incierto, la del ensayo. Desde este desplazamiento originario, que no dejará de ocurrir a lo largo de toda la obra, impregnándola de belleza e intensidad, hay que leer la voluntad programática, tan manifiesta en los últimos años, de que el ensayo se metamorfosee en diario para mostrar, más acá de las exigencias y las aventuras conceptuales, la vida como acontecimiento sutil. El problema es que los placeres y las convicciones del lector que puede descubrir literatura en una notación desprovista de intenciones estéticas no se proyectan sobre su metamorfosis en escritor-diarista. Los fantasmas del descrédito cultural (si hasta Proust se burló de los que practicaban el género) ensombrecen la peripecia.

Una de las dos cimas que alcanzó la experimentación barthesiana con lo novelesco de la escritura ensayística, ese límite de la argumentación en el que la potencia indecible de los afectos intensifica y al mismo tiempo neutraliza la precisión conceptual, es la conferencia "Mucho tiempo he estado acosándome temprano", dictada en el Collège de France el 19 de octubre de

1978.⁵ Menos por un impulso vitalista, que por una necesidad extrema de supervivencia, Barthes afirma la voluntad de inscribir su trabajo a partir de ese momento bajo la divisa *incipit Vita Nova*. Este programa, al que ya había aludido en la *Lección inaugural* de la cátedra de Semiología Lingüística (Barthes, 1982: 150), tiene alcance existencial y se basa en una teoría de las “edades” como mutación y no como progresión de las posibilidades de vida. La exigencia de trabajar activamente sobre sí mismo para propiciar el advenimiento de lo nuevo no nace de un reclamo moral de perfeccionamiento, sino de la necesidad de recuperarse de la aflicción y la *acedía*. El trato cada vez más íntimo con los fantasmas de la impotencia amorosa y creativa habrán sido, cuando la vida recomience, condiciones casi negativas para su renovación.

Como habría hecho Proust, con quien establece una identificación casi absoluta, mediada por la creencia en el valor absoluto de la literatura, Barthes encomienda su mutación al descubrimiento “de una forma que recoja el sufrimiento (que acaba de conocer de manera absoluta, con la muerte de su madre) y lo trascienda” (Barthes, 1987a: 329), una forma que no sería, en su caso, la del ensayo (porque siente, tal vez con razón, que ya agotó las posibilidades novelescas del género), ni la de la novela en su sentido convencional (porque sabe, con certeza, que no podría escribir una).⁶ A la “tercera forma” que serviría para representar el orden de los afectos con discreción, sin imponerla la fijeza de los lugares comunes sentimentales ni las imposturas del egotismo, Barthes la llama, de todos modos, Novela, porque entiende que sólo la Novela podría movilizar las potencias que corresponden a su edad: la fuerza impersonal del amor y el poder de la compasión. No es que esté pensando en un relato, ni siquiera en su versión fragmentada, sino más bien en un engarce aleatorio de *notaciones* capaces de conjugar la elegancia formal con la verdad del instante en el que se insinúa un afecto. La práctica de la notación registra *contingencias* e individualiza *matices*, “capta una virtud del presente, tal cual salta a nuestra observación” (Barthes, 2005: 141), es decir, tal cual

⁵ La otra cima es *La cámara lúcida*, publicada en 1980, pero escrita entre el 15 de abril y el 3 de junio de 1979. Los dos cursos que componen *La preparación de la novela* (“De la vida a la obra”, dictado entre el 2 de diciembre de 1978 y el 10 de marzo de 1979, y “La obra como voluntad”, entre el 1 de diciembre de 1979 y el 25 de febrero de 1980) desarrollan, con luminosa pedagogía, los fundamentos éticos y el sentido de las decisiones retóricas tomadas para la escritura de los dos ensayos-límite.

⁶ Apuntes para un ensayo sobre continuidad y variaciones en la gran tradición francesa de los escritores-moralistas: la primera razón que da Barthes para justificar la imposibilidad de escribir una novela, no sabe mentir (aunque quiera, aunque tampoco pueda decir la Verdad), es casi la misma que se daba Charles Du Bos en el *Diario*, cuando se lamentaba de su escrupulosa y muy literal concepción de la sinceridad: “aun cuando poseyera esa imaginación creadora que no tengo, no estoy absolutamente seguro de que consintiese en servirme de ella, de que llegara a imponer silencio a ese aspecto profundo y como intratable de mi naturaleza que se revela contra toda transposición, cualquiera que sea” (Du Bos, 1947: 246). Con el psicoanálisis de su lado, Barthes le añade al argumento moral un giro revelador: “el rechazo de ‘mentir’ puede remitir a un Narcisismo: no tengo, me parece, más que una imaginación fantasmática (no fabuladora), es decir, narcisista” (Barthes, 2005: 265).

nos punza sutilmente, encegueciendo la comprensión (esa ceguera puntual recibe, entre otros, los nombres de *goce*, *punctum* y *sentido obtuso*).

Barthes tenía presente la posibilidad de un texto que ligase “añicos de novela” (Barthes, 1987a: 272) sin forzar la continuidad, por lo menos desde mediados de los 60. En los ejercicios de un aprendiz anónimo que finalmente no se convirtió en escritor (la alegoría autobiográfica parece evidente), encontró fragmentos con impulso novelesco pero desprendidos de cualquier desarrollo, en los que la brevedad suponía un ritmo de interrupciones y recomienzos desplazados y no un repliegue a partir de la clausura sintáctica. Los llamó *incidentes*, “cosas que *caen*, sin golpe y sin embargo con un movimiento que no es infinito: continuidad discontinua del copo de nieve” (Ídem: 273). Bajo este título, entre sus papeles póstumos, los editores encontraron un texto listo para ser publicado en *Tel Quel* en el que Barthes recogió una serie heterogénea de apuntes casuales tomados en Marruecos, en 1968 y 1969. Son instantáneas al borde de la insignificancia, desprovistas de valor representativo (no apuntan a la reconstrucción del carácter del observador ni de la idiosincrasia de los seres observados), rastros evanescentes de algunos encuentros fortuitos con gestos o imágenes impregnados de sensación de vida y certeza de realidad.

Cuando unos años después de aquel periplo encantador por Tánger y Rabat, Barthes asuma a desgano el compromiso de un servicio militante obligatorio, el viaje a la China de la Revolución Cultural en compañía de los amigos de *Tel Quel*, llevará, entre el 11 de abril y el 4 de mayo de 1974, un diario de viaje en el que registrará obsesivamente cada visitas tediosa de cada jornada extenuante (a fábricas, escuelas, exposiciones industriales, astilleros, hospitales, museos, parques y espectáculos deportivos), con miras a la escritura de un testimonio ideológico personal que publicará al regreso. (Como estos diarios fueron concebidos meramente como ayuda memoria para facilitar la redacción del testimonio, aunque también cumplen funciones de refugio y resguardo del equilibrio sentimental del viajero, y registran aquí y allá el despuntar de lo curioso, no participan en absoluto de la búsqueda existencial-literaria de la “tercera forma” y están muy lejos de responder a las exigencias de la *Vita Nova*). La decepción y el fastidio que provoca, incluso en un barthesiano impenitente, la lectura del *Diario de mi viaje a China*, se corresponde con la decepción y el fastidio que experimentó Barthes a lo largo de toda la misión y a que no hizo mucho más que registrarlo. China le resultó insulsa y anegada por la reproducción de estereotipos políticos. Los huéspedes, aunque hospitalarios, actuaban como máquinas parlantes, insípidas, sin pliegues verbales, al servicio de las arrogancias estalinistas. La programación sin pausas ni fisuras a la que estuvo sometido el periplo, esterilizó la posibilidad de sorpresas e *incidentes*, sobre todo de los eróticos, que el viajero perseguía en vano, con obstinación adolescente (no habían pasado dos días del arribo a Pekín y ya se estaba lamentando por lo inalcanzable de unas

manos hermosas, por la imposibilidad de conocer al muchacho del cuellito blanco y limpio).⁷

La práctica del diario comparte con los cuadernos de *incidentes* el registro sin ataduras retóricas del matiz y la contingencia intransitiva (la ocurrencia discreta de lo que no tendrá proyecciones), pero añade además la posibilidad de figurar un *yo* pulverizado e incierto, sobre cuya discontinuidad se podría sostener la metamorfosis artística de la propia vida. Este es el único punto de sus especulaciones sobre la preparación de la novela en el que Barthes se aparta de Blanchot (celebro el desprendimiento, porque a veces me abruma la certidumbre, a la que sigo apostando en clase, de que el autor de *El espacio literario* siempre tiene la última palabra sobre cualquier problema de orden literario).

Lo admiro [a Blanchot], pero me parece que fija demasiado las cosas en la oposición personal/impersonal → hay una dialéctica propia de la literatura (y creo que tiene futuro) que hace que el sujeto pueda ofrecerse como creación del arte; el arte puede ponerse en la fabricación misma del individuo; el hombre se opone menos a la obra si hace de sí mismo una obra (Barthes, 2005: 230)

¿Hace falta recordar que el futuro de este dandismo fue todavía más promisorio de lo que sospechaba Barthes?

Según una tradición francesa tan arraigada y extendida como la de los cultores del intimismo, se la puede pensar como su contraparte reactiva, el diario sería la forma más inmediata en la que un escritor puede hacer de su vida una obra y, en consecuencia, la más abierta a los riesgos del egotismo, la pereza y la inautenticidad. No es raro que en la práctica de un mismo escritor coexistan humores identificables con cada una de estas tendencias. Lo raro, más bien, es encontrar un diarista que de tanto en tanto no impugne o reniegue del ejercicio que se impuso, mientras lo prosigue, porque dejó de confiar en sus virtudes o se pescó en flagrante delito de exhibicionismo y sobreactuación. El caso de Barthes es, si se quiere, anómalo, ya que cuestiona el ejercicio pero desde fuera, buscando justificaciones para saber si finalmente le convendría asumirlo. Como afirma Genette, después de darle varias vueltas a lo que juzga una anomalía sintáctica en la primera frase de “Deliberación”,⁸ “ce qui définit le diariste, c’est moins la constance de sa pratique que celle de son projet” (Genette, 1981: 317). Por falta de convic-

⁷ Demasiado acomodado a las facilidades del turisteo sexual en el norte africano, la impenetrabilidad de los chinitos lo decepcionó hasta el punto de la estupidez: “[Y con todo esto no habré visto la pija de un solo chino. ¿Y qué se conoce de un pueblo, si no se conoce su sexo?]” (Barthes, 2010: 114). A la luz de esta ocurrencia, me temo que Barthes sobreestimaba sus conocimientos del pueblo japonés y marroquí, lo mismo que la eficacia gnoseológica de la prostitución adolescente.

⁸ “Je n’ai jamais tenu de journal –ou plutôt je n’ai jamais su si je devais en tenir un” (“Nunca he llevado un diario, o más bien, nunca he sabido si debería llevar uno” (Barthes, 1986: 365).

ción o exceso de prevenciones, Barthes nunca asumió el diario como proyecto existencial; con intermitencias simuló llevar uno, pero era nada más un experimento literario.⁹ El descrédito en el que habían caído, según su juicio, las funciones espirituales de la escritura diarística denunciaba la inutilidad de esta práctica. La única justificación posible para sostenerla sería entonces de orden estético: trabajar las notaciones según la poética de los *incidentes* (la de la suspensión del énfasis y la arrogancia) para que el simulacro de diario se convierta en *obra*. Esta exigencia moral encubre una distorsión a la que responden las debilidades éticas del experimento barthesiano. El devenir-obra del diario es un don de la lectura, jamás el resultado de una decisión de autor. Es el lector, cuando inventa al diarista como personaje a partir de los desdoblamientos que se desprenden del *acto*¹⁰ de la notación, el que opera un desplazamiento más allá del egotismo: la afirmación de la vida como potencia impersonal. Solo desde la perspectiva de un autor demasiado interesado en la imagen que podrían hacerse de él quienes lo lean (Barthes delibera emplazado en esta inquietud), el diario es “discurso” pero no “texto” (Barthes, 1986: 376), un juego de lenguaje codificado y no una experiencia de los descentramientos enunciativos. Cuando interviene la generosa disposición de lector, hasta en los bloques de narcisismo más compactos se pueden descubrir grietas por las que pasan soplos de vida desconocidos.

Una de las certidumbres falsas en las que Barthes sostuvo su “Deliberación” de 1979, ya estaba enunciada, trece años antes, en la reseña de *Le Journal intime* de Alain Girard: “el intimismo del diario es hoy en día imposible” (Barthes, 2003: 159) porque los escritores modernos reniegan del estatuto psicológico del *yo* y se resisten a hablar de sí mismos en primera persona. La mención de los nombres de John Cheever, Alejandra Pizarnik, Rosa Chacel y Julio Ramón Ribeyro, cuatro diaristas extraordinarios, activos en 1966, desbarata de un solo golpe el carácter evidente y reivindicable de la supuesta caducidad del género. Los cuatro corrieron los riesgos de la autocomplacencia y la impostura, a veces con placer, a veces con espanto, porque creían en la *necesidad* del ejercicio autobiográfico aunque les sobraran razones para encarnizarse con sus virtudes espirituales y temerle a su prosecución. 1962: “El yo de mi diario no es, necesariamente, la persona ávida por sincerarse que lo escribe” (Pizarnik, 2003: 234); 1963: “Escribir un diario es disecarse como si se estuviera muerta” (Ídem: 345); 1969: “Acaricé el sueño de vivir sin tomar notas, sin escribir un diario. El fin consistía en transmutar mis conflictos en obras, no en anotarlos directamente. Pero me asfixio y a la vez me marea el espacio infinito de vivir sin el límite del ‘diario’” (Ídem: 482); 1971: “Heme aquí escribiendo mi diario, por más que sé que no debe ser así, que no debo

⁹ A propósito de “Noches de París”, escribe Edmundo Bouças (2005: 94): “Ao simular um diário, mas fazendo de cada fragmento um ‘simulacro de romance’, a demanda do romance sugere ao diarista-narrador que se observe observando as próprias hesitações sobre a conduta do Desejo.”

¹⁰ Para una aproximación al concepto de “acto diarístico”, ver Giordano, 2009.

escribir mi diario” (*Idem*: 504). Pizarnik delibera mientras actúa; sobreactúa la deliberación porque también apuesta a que el diario valga como obra. Lo conseguirá, como siempre ocurre, póstumamente (todos los diarios se leen como obra desde la perspectiva de la muerte del autor), cuando se revele que la forma y el ritmo del diario eran los que necesitaba *esa* vida para manifestarse como proceso de demolición en continuo recomienzo.

La creencia del diarista en las potencias espirituales de su práctica (potencias siempre ambiguas, que tienen que ver con la conservación y el dispendio, con la esterilidad y la creación, con resguardarse y exponerse) es una conjetura del lector para explicarse la persistencia del ejercicio más acá de cualquier coartada razonable y la ocurrencia de lo que Barthes llama, en su aproximación a la Novela como tercer género, “*Momentos de Verdad*” (Barthes, 2005: 159), momentos en los que una notación transmite la verdad de un afecto como algo irrepresentable pero evidente, por la fuerza de las emociones que despierta. Se entiende que, en nombre del “psicoanálisis, la crítica sartriana de la mala conciencia [y] la crítica marxista de las ideologías” (Barthes 1986: 366) (¡hay que ver de cuántos ladrillos de distinta consistencia y formato esta hecho este muro supuestamente infranqueable!), Barthes declare perimidos los impulsos confesionales y la búsqueda de sinceridad, porque piensa en el diario que no querría escribir. Pero cuando el lector encuentra en el que llevó durante 1977, en la entrada del 13 de agosto, esta frase que irrumpe después del relato de un accidente banal: “De repente me resulta totalmente indiferente no ser *moderno*” (Barthes, 1986: 374), le parece estar en presencia de un acto de purificación, nacido de la necesidad de desprenderse de lo que hasta entonces era un valor profesional, para abrirse a las incertidumbres de la vida que recomienza bajo el aliento de lo anacrónico. No importa que no podamos evaluarlo en términos de sinceridad, el acto se impone como auténtico porque tiene la fuerza transformadora de una confesión: el escritor-diarista trabaja sobre sí mismo, se observa activamente, para fabricarse una verdad que convenga a los deseos de su edad.

En otro diario que comenzó a llevar inmediatamente después de ponerle el punto final a “Deliberación”, el que los editores titularon “Noches de París”, Barthes profundiza su voluntad de anacronismo. No solo se desprende de la moral vanguardista, además cuestiona el valor de quienes la representan (¿Sollers?, ¿Sarduy?): “Siempre esta misma idea [al pasar de los textos supuestamente transgresores al “libro verdadero”, *Memorias de ultratumba*]: ¿y si los Modernos se hubieran equivocado? ¿Y si no tuvieran talento?” (Barthes, 1987b: 94). Tal vez sólo un crítico al que también lo entusiasme, en tiempos de culturalismo y “post-autonomía”, el futuro de la literatura como misterio inactual, pueda sentir que la confesión de este desencanto configura un “momento de verdad”. Hay otros registros, como las interferencias del duelo por la muerte de la madre a través de un acto fallido, o el repliegue infantil del cuerpo adulto cuando ve venir una reconvencción, que podrían

conmover casi a cualquier lector por la sobriedad con la que envuelven una carga de afectos íntimos asociados a lo original y originario de las experiencias intersubjetivas.

Como no llegó a publicarlo en vida y todavía le faltaban algunos retoques finales, ignoramos si “Noches de París” pudo significar para Barthes una tentativa lograda de convertir el diario en Novela. El lector queda insatisfecho porque la retórica demasiado conclusiva con la que se cierra la última entrada hace evidente la simulación. Después de anotar a lo largo de dieciséis jornadas la repetición desgastante de rechazos, fastidios y desilusiones, la mezcla de tedio y desesperación que preside los vagabundeos nocturnos, Barthes abusa de la lógica discursiva y pone punto final (al espesamiento de la vida y al registro de sus pormenores).

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 (Barthes, 1987b: 130).

Si en los “momentos de verdad” el lector siente el paso imperceptible de la vida a través de la escritura, este sería un “momento de impostura”, porque reconocemos que la autofiguración en clave de serena asunción de las limitaciones existenciales está al servicio de un programa de renovación que, por demasiado declarado, se convirtió en moral. Ya que el interés prioritario de Barthes era retórico, para garantizar el efecto de autenticidad debió haber añadido por lo menos otra entrada, con el registro de una noche más en el Flore, expectante y al borde de la penúltima desilusión. Los verdaderos diarios se interrumpen, no se cierran, porque la vida no sabe de puntos finales.

En los orígenes literarios del género, Amiel afirmó la incompatibilidad entre el diario íntimo y la vida matrimonial. Cuando no es célibe, el diarista lleva una doble vida, como Cheever o Gide. Barthes, que recuerda la rivalidad entre los cuadernos secretos y la figura de la esposa en su reseña del libro de Girard, es, desde esta perspectiva, un intimista clásico: recién cuando la muerte disolvió el vínculo amoroso que había contraído con la madre para toda la vida, llevó un verdadero diario. Más que la desaparición de un ser maravilloso, idealizado por la devoción (la recuerda generosa, noble e infinitamente buena, inmaculada de neurosis), lo que abrió en su corazón una herida irreversible y lo impulsó a escribir fue la desaparición de lo que *eran* mientras vivían juntos (siempre lo hicieron), el idilio que los mantenía inseparables. El *Diario de duelo* registra, preserva de infecciones sentimentales e intenta convertir en principio activo los desgarramientos de un proceso de

viudez, más que de orfandad. Como revela un universo privado sometido a las tensiones inexpresadas de lo íntimo, y Barthes lo llevó sin propósitos de convertirlo en obra, se puede discutir, como hizo François Wahl (2009), la legitimidad de su edición póstuma. El lector que ha venido siguiendo atentamente los experimentos de Barthes con la articulación entre escritura fragmentaria e impulso afectivo, lo recibe como un obsequio curioso e inesperado.

“15 de marzo de 1979. Sólo yo conozco mi camino desde hace un año y medio: la economía del duelo inmóvil y no espectacular...” (Barthes, 2009: 244). La escritura secreta, clandestina, que registra los movimientos de una aflicción sustraída a las trivialidades de lo mundano, es la que corresponde a un *ejercicio espiritual* en el que está juego algo más exigente que la figuración de una imagen de escritor, la construcción de sí mismo como *sujeto moral*. Al margen de cualquier deliberación, la forma del diario se le impuso a Barthes como la más conveniente para un registro de las fluctuaciones anímicas que pudiese servir como técnica de cuidado y potenciación de lo intransferible (ese es el valor superior). Cernir el duelo en su rareza, examinar en detalle, hasta extrañarse de sí mismo, las alternancias y las simultaneidades de emotividad y reserva, de ligereza y desconsuelo, le permite vivir la aflicción activamente, no para hacer literatura (la idea lo atemoriza) sino para someter el dolor a la prueba de lo literario. “30 de noviembre. No decir *Duelo*. Es demasiado psicoanalítico. No estoy *en duelo*. Estoy afligido” (Ídem: 84). Para alcanzar la extenuación del sentido, la vivencia de la separación como desgarró íntimo, irrepresentable, hay que comenzar por resistirse a la desfiguración que provocan los lugares comunes. Este dolor es único, irrepitible, y tomo la palabra para decir que no hay palabra capaz de nombrarlo. La utopía de un duelo sin emotividad, pura aflicción incomunicable, es, como toda las utopías literarias, obra del exceso amoroso y del orgullo.

BIBLIOGRAFÍA

- Barthes, R. (1978). *Roland Barthes por Roland Barthes*. Trad. de Julieta Sucre. Barcelona: Kairós.
- _____ (1982). *El placer del texto seguido por Lección inaugural*. Trad. Nicolás Rosa (*El placer del texto*) y Oscar Terán (*Lección inaugural*). 4ª ed. México: Siglo XXI.
- _____ (1986). *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. Trad. de C. Fernández Medrano. Barcelona: Paidós.
- _____ (1987a). *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*. Trad. de C. Fernández Medrano. Barcelona: Paidós.
- _____ (1987b). *Incidentes*. Edición de François Wahl. Trad. de Jordi Llovet. Barcelona: Anagrama.
- _____ (2003). *Variaciones sobre literatura*. Seleccionado y traducido por Enrique Folch González. Buenos Aires: Paidós.
- _____ (2005). *La preparación de la novela. Notas de cursos y seminarios en el Collège de France, 1978-1979 y 1979-1980*. Texto establecido, anotado y presentado por Nathalie Léger. Trad. de Patricia Wilson. Edición en español al cuidado de Beatriz Sarlo. Buenos Aires: Siglo XXI.
- _____ (2009). *Diario de duelo. 26 de octubre de 1977 - 15 de septiembre de 1979*. Texto establecido y anotado por Nathalie Léger. Trad. de Adolfo Castañón. México: Siglo XXI.
- _____ (2010). *Diario de mi viaje a China*. Edición a cargo de Anne Herschberg Pierrot. Trad. de Núria Pettit Fonserè. Barcelona: Paidós.
- Boucas, E. (2005). *Qui je dois désirer (Deliberação de un écrivain-dandy)*. En Vera Casa Nova y Paula Glenadel (Org.), *Viver com Barthes* (pp. 91-104).
- Du Bos, C. (1947). *Extractos de un Diario. 1908-1928*. Trad. de León Ostrov. Prólogo de Eduardo Mallea. Buenos Aires: Emecé.
- Genette, G. (1981). Le Journal, l'antijournal. *Poétique* 47: 315-322.
- Giordano, A. (1995). *Roland Barthes. Literatura y poder*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- _____ (2009). En tránsito a ningún lugar. Sobre *Diario de una pasajera* de Ágata Gligo. *Iberoamericana* IX, 35: 57-63.
- Pizarnik, A. (2003). *Diarios*. Edición a cargo de Ana Becciu. Barcelona: Lumen.