



Figuras del yo autobiográfico: Roland Barthes y Albert Caraco ante la muerte de la madre

José Antonio Llera
Universidad Complutense de Madrid
lleraarui@terra.es

Resumen

Este trabajo aborda, desde una perspectiva comparatista, el análisis de dos obras que se inscriben dentro de la escritura autobiográfica: el diario que escribe Roland Barthes a la muerte de su madre (*Journal de deuil*, 2009) y el relato autobiográfico que, recordando el mismo acontecimiento luctuoso, elabora Albert Caraco (*Post Mortem*, 1968).

Palabras clave: Escritura autobiográfica – Roland Barthes – *Journal de deuil* – Albert Caraco – *Post Mortem*

1. Roland Barthes: la escritura en duelo

Como si toda la verdad —esa parte de sombra donde la luz se extingue— que el libro transmite no fuera más que el acceso a la muerte de la que la escritura sería, al mismo tiempo, suerte y desgracia; una muerte que hacemos nuestra en cada vocablo, con cada letra; con sonidos y silencio.

Edmond Jabès

Poética barthesiana del diario

En 1979, en el número 82 de la revista *Tel Quel*, Roland Barthes publica un artículo titulado “Délibération”. Este texto, incluido después en *Le bruissement de la langue*, recoge una serie de reflexiones a propósito del diario que puede leerse como una breve poética personal. Más que sostenida por un tono asertivo, la meditación barthesiana está encaminada a cuestionar el género, de ahí que exponga no tanto sus certezas como sus vacilaciones en torno a lo que él denomina la enfermedad del diario



(*maladie du journal*). Una enfermedad cuyo síntoma más relevante sería la imposibilidad de decidir acerca del valor real de la escritura diarística. Desdoblado en escritor y lector, Barthes constata que el diario es aceptable cuando se escribe, pero decepcionante cuando se relee: una primera lectura deja una sensación de placer, de frescura, pero que se evapora con rapidez, como sucede con los alimentos. El símil no es baladí, ya que estamos ante un escritor de los sentidos, al que le enoja descubrir en el género una naturaleza frágil, etérea, poco permanente, que amarillea igual que una hoja de periódico (también *journal* en francés¹). Le disgusta también la sinceridad con que se rotula en ocasiones este tipo de escritura, ya que ve en ella una pose artificial, una actitud narcisista. La ausencia de obra que manifiesta el diario, señalada por uno de los primeros teóricos del género, Alain Girard (1963: 18), le lleva a considerar que la única justificación de un diario íntimo debe ser literaria, en cuatro sentidos distintos: 1) ofrecer un texto marcado por una individualidad de escritura, por un estilo o idiolecto; 2) constituirse en espejo de las costumbres de una época, en documento histórico, como ocurre con el diario de Tolstoi; 3) el diarista se convierte en objeto de deseo, siendo él y no su obra el foco de seducción para el que lee, que se sitúa en un plano de proximidad con los humores, los gustos y los escrúpulos del autor; y 4) el diario se transforma en legítimo taller de estilo en el que el escritor puede afinar su discurso, pulir sus enunciados. De esto último se infiere que se presenta como un ejercicio previo a la obra, más allá o alrededor de ella, pero que no se afirma como obra en sí. Los argumentos contra el diario se acumulan hasta crear un sentimiento general de desafección, porque, ante todo, se trata de un género que carece de la finalidad mayor —social, teológica, mítica, estética o moral— que revelan las grandes obras literarias. A diferencia del Libro mallarmeano, el diario sintetiza más bien un modelo de Álbum: se pueden suprimir

¹ En *Barthes par lui même* el recurso a la etimología se adentra en lo sarcástico y vuelca sobre ella las mismas dudas: “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 de 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’ gidiano? Quizá es sencillamente el texto inicial que aflora en el horizonte último (su primer texto tuvo como tema el *Journal* de Gide). Sin embargo, el ‘diario’ (autobiográfico) está hoy desacreditado. Juego cruzado: en el siglo XVI, cuando se empezaron a escribir, se les llamaba, sin reticencia, *diaire: diarrhée* y *glair* (diarrea y flema)” (1978: 107).



algunas entradas sin que nada sustancial se altere, de ahí su inesencialidad. Aunque Barthes no menciona el término, quizá porque cree ya superada su etapa semiológica, podría decirse que no es posible descubrir en el diario una forma artística, un sistema o *estructura*, es decir, una íntima e indisoluble trabazón de las partes. Todo parece amoldarse más bien al formato de una urna abierta en la que halla acomodo todo tipo de textos. Cuando valora el asunto de la publicación y la relación semiótica que se establece con los lectores, pone de relieve una distinción entre texto y discurso que me parece crucial porque entronca, de manera implícita, con sus reflexiones sobre la muerte del autor realizadas en su célebre estudio de 1968. Puntualiza ahora lo siguiente: “Le texte es anonyme, ou du moins produit par une sorte de Nom de Guerre, celui de l’auteur. Le journal, nullement (même si non ‘je’ est un faux nom) : le Journal est un ‘discours’ (une sorte de parole ‘writée’ selon un code particulier)” (1984: 410). El texto es anónimo porque el sentido circula dentro de él sin que el autor pueda erigirse como instancia superior que lo administre y controle, ya que se vierte libremente en el acto de lectura. El texto, en su eclosión de *jouissance*, sería un almacén de murmullos e intertextos donde se licúa el sueño romántico de una identidad pétrea e inmóvil. ¿Por qué la práctica del diario no podría vincularse con una poética así formulada? ¿Porque el desbordamiento del texto es incompatible con la idea de clasificación que implica el código? Desde luego no sólo por eso. Creo que la respuesta barthesiana, al considerar el diario como discurso, lo sitúa en una especie de grado cero de ficcionalidad que lo demarca dentro del territorio de los géneros autobiográficos. Recordemos que en su autobiografía *Barthes par lui même* (1975), ya había jugado con la ruptura del pacto autobiográfico propuesto por Lejeune (1973). En su obertura propone que su libro se lea como una novela, deshaciendo así, como buen posestructuralista, la identidad entre el sujeto del enunciado y el sujeto de la enunciación, y consagrando la identidad a una producción de sentido, a una narración. En el diario, parece, sin embargo, que esa identidad se mantiene, por lo menos en un nivel pragmático. Si el diario es sólo un discurso, ¿puede concebirse un discurso *literario* más allá de la ficción? Es un asunto sobre el que continúan debatiendo las teorías acerca de las llamadas por Georges Gusdorf (1991) “escrituras del yo”. El hecho de que la autobiografía y sus géneros



vecinos promulguen un pacto con valor de verdad, un testimonio no-ficcional del yo al lector va ser negado de forma tajante por la deconstrucción, cuyos presupuestos Pozuelo Yvancos ha sometido a una crítica muy sutil acudiendo precisamente a una argumentación que enfatiza el calado social y *discursivo* de la autobiografía, frente al radicalismo textual que exhibe Paul de Man en uno de los capítulos de *Rhetoric of Romanticism*, en el que presenta la autobiografía como des-figuración (*De-Facement*). Como sostiene Pozuelo Yvancos,

La retoricidad de la autobiografía no tendría que resolverse solamente (ni principalmente) en el estatuto textual (que la habría podido llevar a ser tropológica), sino que tiene que resolverse también en el estatuto del ‘acto de lenguaje’ frente al destinatario y, por consiguiente, como acto ilocutivo (petición de excusa) con consecuencias performativas (autojustificación y justificación frente a los otros) (2006: 96).

Reino del egotismo, no hay necesidad en él, sólo placer, y ello lo condena a una clamorosa falta de autenticidad. Con todo, resulta paradójico comprobar que la flexibilidad (*souplesse*) con que el autor de *S/Z* describe el lenguaje del diario sea también uno de los estilemas más evidentes de su prosa ensayística (Derrida 2005: 63). Su estatuto literario se resbala entonces por entre los dedos, y Barthes concluye su artículo con la observación de que sólo puede salvar el diario a condición de que éste se convierta en experiencia límite, en Texto casi imposible, “à la suele condition de le travailler à mort”.

Las reservas así expuestas las entiendo deudoras de las que ya había expresado Maurice Blanchot en *Le livre à venir*, quien afirmó que el interés del diario residía en su insignificancia y enumeró lo que consideraba sus trampas: “Uno escribe para salvar los días, pero confía en la salvación de la escritura que altera le día (...). El diario está ligado a la extraña convicción de que uno puede observarse y debe reconocerse” (1969: 210-211). En realidad, estos dilemas no hacen sino enfatizar la desconfianza moderna (Wittgenstein, Hoffmannsthal, Mallarmé) en la capacidad del lenguaje para transmitir con



plenitud los contornos de la experiencia, y son de un tenor semejante a los que señalará Gusdorf (1991: 313-315) en torno a la autobiografía.

Las magnitudes del duelo

¿Trabajar a muerte el diario o trabajar la muerte? En 1917 Freud publica un estudio titulado “Duelo y melancolía” (*Traner und Melancholie*) en el que trata de delimitar ambos conceptos desde una perspectiva psicoanalítica, al tiempo que define el trabajo de duelo como aquella elaboración psíquica gracias a la cual el sujeto se desprende paulatinamente del trauma que le ha ocasionado la pérdida del objeto. Si la escritura diarística le plantea a Barthes una serie de dudas irresolubles debido a la falsa intimidad que en su opinión pone en escena y al carácter improvisado de una escritura en esencia no memorable, él mismo desvela en “Délibération” que el diario que emprende tras la muerte de su madre nace de la necesidad de extirpar la angustia por medio de la escritura. Todo ese material, que había permanecido inédito, se ha publicado póstumamente en Francia con el título de *Journal de deuil*, y ordena cronológicamente un conjunto de fichas manuscritas a pluma y a lápiz que van desde el 26 de octubre de 1977 hasta el 15 de septiembre de 1979, además de algunos fragmentos no fechados y de varias notas sobre la madre. Cuando Henriette Binger muere a los 84 años, su hijo Roland tiene 62. Es huérfano de padre muy pronto (su padre ha muerto en la Primera Guerra Mundial). La primera anotación deja entrever una alusión edípica: “Primera noche de bodas. Pero ¿primera noche de duelo?” (13). Unidos en el umbral el amor y la muerte, la vigilia del erotismo y el sueño final, las siguientes entradas representan a mi juicio variaciones en torno a las magnitudes del duelo: su cualidad, su tiempo, su espacio.

Freud estimaba que en el caso del duelo el sentimiento de vacío afectaba al mundo, mientras que para el melancólico esa sensación se trasladaba a su yo: “En el duelo, el mundo aparece desierto y empobrecido ante los ojos del sujeto. En la melancolía es el yo lo que ofrece estos rasgos a la consideración del paciente” (1981: 2093). En Barthes ambas oquedades o abismos de retroalimentan; se diría, recurriendo a



la terminología retórica que empleaba con frecuencia, que conforman una endíadris. Ahora el yo es un pozo vacío en el que sin embargo no cabe nada. Nada salvo el dolor. En la lectura de las sucesivas entradas pueden incluso aislarse algunas de las fases del duelo que han establecido psiquiatras como Bowlby. Hay una primera etapa de embotamiento de la sensibilidad (*numbness*): “A veces, muy brevemente, un momento blanco —como de insensibilidad— que no es momento de olvido. Eso me espanta” (36). Ya en esa primera etapa se era consciente de la necesidad de reorientar la libido, que es la última fase del duelo: “[...] Pero su muerte me ha cambiado, ya no deseo lo que deseaba. Hay que esperar —suponiendo que esto se produzca— que un nuevo deseo se forme, un deseo después de su muerte” (28).

El duelo también comporta un alud de sensaciones que se visualizan o que adquieren un espesor concreto. Hay, en primer lugar, una morfología del duelo que se traduce en tectónica del cuerpo: “Lo que más me golpea: el duelo en placas —como la esclerosis” (38). El estado anímico depresivo también se visualiza y se capta por el oído: “Mi universo: mate. Nada en él resuena de verdad —nada cristaliza” (98). La madre también imanta una raíz sinestésica que la vincula con el azul, símbolo de lo infinito, y a partir del referente pictórico se extrae el estilizado retrato en miniatura de un temperamento: “Mamá: como algo de Cézanne (las acuarelas del final). El azul Cézanne” (145).

A la hora de explorar la naturaleza misma de su duelo, Barthes se muestra contrario a la idea médica de evolución. Para él, el dolor por la pérdida no está sometido al tiempo, es puro presente, se evade de la historia, de ahí que sea imposible generar un relato *stricto sensu*. El tiempo sólo cura la emotividad, la marca superficial de una herida: “Duelo no se gasta, no está sometido a la usura, al tiempo. Caótico, errático: *momentos* (de aflicción/de amor a la vida) tan frescos ahora como el primer día” (82). Resistencia al trabajo de suelo, conciencia de que el amor tan sólo puede acompañar, pero no salvar. La tristeza se llena de ritmos disímiles, vuelve a oleadas, llega en forma de barnices que ahogan o de agujijones finos que penetran en la piel como leznas. Es discontinua e inmóvil en su permanente recomenzar. No a la mejoría que promete el



fármaco, porque eso equivaldría renunciar a la necesidad de habitar la pena. Ética del duelo:

Imposibilidad —indignidad— de confiar a una droga —bajo pretexto de depresión— la aflicción, como si fuera una enfermedad, una “posesión”—una alienación (algo que vuelve a uno extraño)— cuando se trata de un bien esencial, íntimo... (172).

La muerte del ser querido actúa como una catáfora de la muerte propia. *Memento mori*. No sólo la muerte de la persona amada, sino la desaparición de la parte del yo que estaba ligada a ella (Grinberg 1988: 192), de ahí la anotación del 1 de abril de 1978: “*De hecho, en el fondo, siempre esto: como si estuviese como muerto*”. Las pesadillas, el llanto, los reproches, la autodevaluación. La vida se marchita cuando se pierde la razón de tener miedo por alguien. Barthes se reprocha su narcisismo frente a la bondad que aquilataba su madre, y aunque busca un mecanismo de defensa basado en la identificación (percibe en él los típicos fallos de memoria que ella tenía), ésta sólo parece admisible como consuelo si se imagina en el paroxismo de la fusión completa: “Yo no era *como* ella, puesto que no he muerto con (al mismo tiempo que) ella” (245). El ser sólo puede penar en ese desplazamiento o *écart*.

Castilla del Pino (1996) ha señalado que la función del sujeto consiste en la construcción de yoes para los diferentes escenarios en los que se desarrolla su actuación, de ahí que pueda hablarse de tres espacios intercomunicados: público (expresamente exteriorizado y exteriorizable), privado (exteriorizado pero expresamente oculto) e íntimo (invisible). Cuando muere su madre, Barthes había alcanzado ya una gran notoriedad pública. Los requerimientos son constantes para que escriba un prólogo, para que dé una conferencia. Del 22 al 29 de junio de 1977, en el centro cultural de Cerisy-la-Salle, se celebra un coloquio en torno a su obra, organizado por Antoine Compagnon. *Journal de deuil* registra como la aguja de un sismógrafo esa dialéctica topográfica entre lo público y lo íntimo que caracteriza la vivencia de la pérdida. Se produce un



repliegue porque no se soporta el universo de los otros (*le vouloir-vivre des autres*), porque siente que la exterioridad sólo puede incrementar la aflicción²:

M. y yo sentimos que, paradójicamente (puesto que comúnmente se dice: trabajen, distráiganse, vean gente), cuando estamos agitados, ocupados, solicitados, *exteriorizados*, es cuando tenemos la mayor aflicción. La interioridad, la calma, la soledad la hacen menos dolorosa (110).

Y sin embargo, no se trata exactamente de un acto de la voluntad lo que impulsa la fuga hacia el interior de uno mismo, sino que ese espacio se halla clausurado, sellado para los otros como una cámara acorazada. No se convoca aquí ningún *vivere mecum*, sino un despojamiento seco que convierte a lo mundano en fantasma acechante: “Como el amor, el duelo sella al mundo, a lo mundano, de irrealidad, de inoportunidad. Resisto al mundo, sufro de lo que me pide, de su petición. El mundo acrece mi tristeza, mi aridez, mi trastorno mi irritación” (137). Cárcel de amor y de duelo. Secreto. La desaparición de la madre contrae la lengua materna. ¿Cómo pasar de la *langue* del duelo, colectiva y estereotipada, a la *parole*? La lectura de Bashô, la audición de *El príncipe de madera* de Bartok o el estrecho diálogo que mantiene con Proust (está preparando la conferencia “Durante mucho tiempo me acosté temprano” para el Collège de France) surgen como refugios y principios de reconciliada iluminación, de ahí la referencia al *satori* del budismo zen, que Barthes pone en relación no sólo con la literatura y la música, sino con el vacío de toda fluctuación mental que conlleva el duelo.

¿Escribir la pena?

² Incluso en sus anotaciones realizadas en Túnez, adonde viaja invitado por su amigo Philippe Rebeyrol, la introspección es constante. Manuel Alberca (2000: 15-16), sobre el eje dentro/fuera, propone hablar de diario *tout court* cuando se trate de un diario íntimo y reservar el término *dietario* para aquella escritura que se propone captar lo social, lo político o intelectual. Siendo el diario una especie de silo de escrituras plurales, no me convence este deslinde.



Recogiendo la polémica aseveración de Paul de Man, me pregunto: ¿No es acaso el diario de un duelo una prosopopeya en segundo grado? Prevalece el discurso de un muerto sobre el otro ausente y, por extensión, sobre su propia muerte. El duelo sólo puede escribirse a condición de poner la escritura en duelo, sólo si se evitan los clichés de la Literatura, los ecos que apartan o persuaden. Pero, antes de comenzar, cuidado con las palabras. Leyendo a Proust, Barthes advierte que prefiere la palabra *chagrin* ('pena, aflicción') a *deuil* ('duelo'), pues ésta se halla contaminada por la jerga psicoanalítica. Él, que tanto se había impregnado de ese metalenguaje, ahora le parece sospechoso y prefiere una palabra más sencilla. Tampoco habla de melancolía, seguramente porque es consciente de que el término atrae un boato estetizante fijado ya en Aristóteles o Ficino y continuado por Durero. Sí emplea *acédie* (acedía), que interpreta, en tanto que dolencia moral, como incapacidad para amar. Mi impresión es que Barthes lo prefiere porque le permite una inscripción sensorial, ya que puede vincularse en el paradigma con la acidez (*acidité*). La *akédeia* de los griegos, la *acidia* o *accidia* de los latinos engloba, según las acepciones recogidas por el *DRAE*, la pereza y la tristeza. Entre los monjes medievales designaba el hastío, la desidia, el debilitamiento del espíritu que llevaba al abandono de la oración y de la vida ascética. De uso corriente en los escritos de autores paganos —Empédocles, Luciano, Cicerón—, Santo Tomás de Aquino la define como “tristitia de bono spirituali” (*De malo*, 11, 3) y San Juan de la Cruz se refiere a ella como “el tedio en las cosas que son las más espirituales” (*Noche oscura*, I, c. VII).

Journal de deuil toma por momentos un cierto rumbo metadiscursivo que no sorprende a los lectores de Barthes: “Mi aflicción es *inexpresable* pero, como quiera que sea, *decible*. El hecho mismo de que el lenguaje me proporcione la palabra ‘intolerable’ realiza de inmediato una cierta tolerancia” (185). El discurso es tomado, asaltado por el duelo para ser así decible en su pura elipsis, pero el sujeto toma conciencia inmediata del fracaso en el que se precipita cuando quiere decir lo que era ella (*dire ce qu’elle était*), inefabilidad que recuerda el primer verso de uno de los sonetos más hermosos de Juan Ramón Jiménez: “¿Cómo era, Dios mío, cómo era?” Barthes advierte en una anotación fechada el 25 de octubre de 1978 lo que llama una paradoja y es en realidad



una ironía: el intelectual pertrechado de un incansable metalenguaje siente que la madre le dice el no-lenguaje. Se hace urgente la necesidad de integrar la aflicción a una escritura, la necesidad de un *monumentum*. Pero un memorial que no se halle abastecido sólo de palabras, sino que circule y se regenere madreporícamente a través de la imagen. Ese proyecto no es otro que *La chambre claire* (1980), que Barthes redacta entre abril y junio de 1979, libro del que este diario constituye una especie de prólogo, y en el que recupera a la madre a través de una instantánea del pasado, como una especie de magdalena proustiana que se abre en medio del presente y revela una vida a la manera de una epifanía. El diario acoge las vacilaciones anteriores a la puesta en marcha de esa obra, el dolor que siente al contemplar la fotografía de la madre-niña junto al invernadero. Entretanto, mientras el proyecto cristaliza, el diario es testigo de esa incandescencia del silencio, de la imposibilidad del lenguaje, de la constancia del balbuceo que cuaja en algunas líneas muy sincopadas, en las que las huellas del *haiku* y de la mística son muy visibles. Una de esas notas adopta incluso una disposición versal: “Presencia total / absoluta / peso nulo / la densidad, no el peso” (264). A mi modo de ver, funcionan como instrumentos de choque, que desautomatizan la lengua del depresivo, repetitiva y monótona, cuyas características ha sondeado Julia Kristeva (1997: 33).

En una de las primeras entradas, el sujeto diarístico alude a la imposibilidad de medir el grado de intensidad de un duelo. Quizá la señal de dicha intensidad sea la iteración de la escritura: el segundo día del duelo se realizan hasta nueve anotaciones distintas. Para representar lo que se desmorona, esa pobreza que dura. Nueve fichas. Porque la escritura barthesiana crece sobre esas teselas hasta formar puzzles y cedazos. Diría que su estilo —no sólo el de este diario— es una respuesta gestual a ese soporte físico [Fig. 1]. La ficha empuja a un movimiento dual: deslizamiento en corto y cambio instantáneo del sentido de la mano, que debe recomenzar, ocupar el renglón vacío con una expresión condensada, que choca en seguida contra los bordes, que debe luchar contra la inminencia del cierre dejando huecos y mínimas banderas luminosas, minas casi imperceptibles que estallen al paso del lector, esquejes y grapas. Se ha escrito

demasiado sobre la poética fragmentaria de Barthes³ y apenas sobre su estética del inciso, tan manifiesta en *Journal de deuil*. El estilo empieza en la puntuación. El inciso no es aquí una simple figura de adición, sino de interrupción y recapitulación que introduce un elemento nuevo y promueve la pausa meditativa. Más que aclarar o precisar injerta, inocula, es una estrategia que tiene que ver con el *pathos*, con crisis, rupturas y reevaluaciones permanentes.

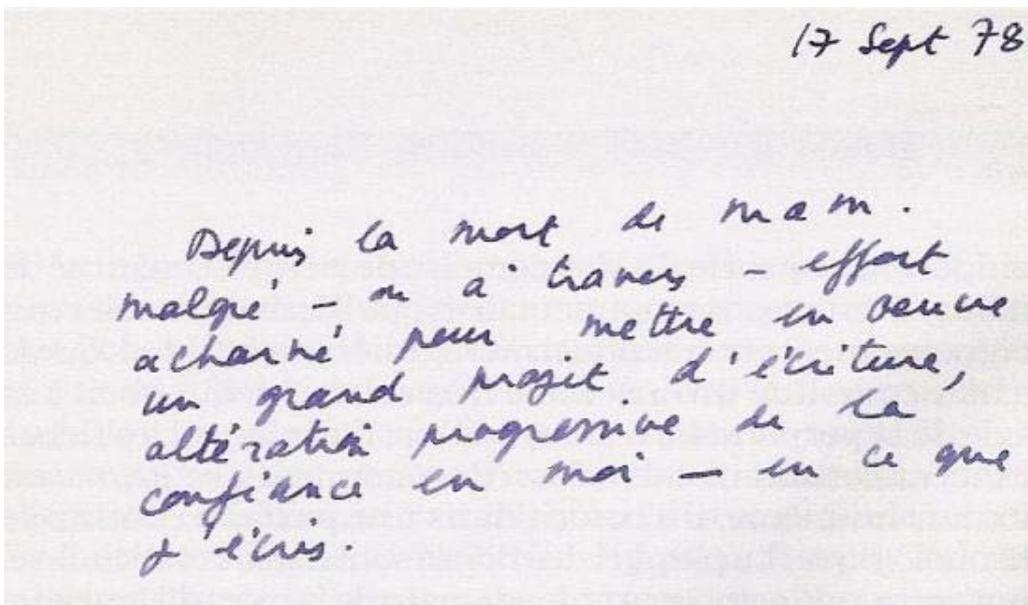


Fig. 1. Roland Barthes. Ficha manuscrita de *Journal de deuil*. Institut Mémoires de l'édition contemporaine (IMEC).

2. La madre muerta de Albert Caraco

Reaccionario, esteta, estoico, dandy

³ Véanse, por ejemplo, Jonathan Culler (1982), Andrew Brown (1992) y los textos editados por M. Alphant y N. Léger (2002) con motivo de la exposición celebrada en el Centre Pompidou parisino.



No es preciso traer aquí a colación a Lavater, el padre de la fisiognomía, para darse cuenta de que un hombre con su perfil sólo podía ser o un esteta o un torturador [Fig. 2]. En algunas fotografías que se conservan se advierte su porte aristocrático, atildado, con la cabeza orgullosamente alzada; en otras, aparece un personaje más envejecido y con lentes, de sonrisa cínica y atrabiliaria, que mira arisco, desafiante y depreciativo. ¿Por qué congregar aquí a un escritor como Barthes, casi un “nombre-marca”, con un autor maldito como Albert Caraco, cuya prolífica obra —todavía inédita en parte— sólo empieza a ser conocida por unos pocos tras su suicidio, cuando es editada con matemática parsimonia por una pequeña editorial suiza establecida en Lausana? Sin duda estaban en la antípoda ideológica y no hay ningún dato que permita afirmar que el uno conocía la obra del otro. No obstante, es necesario convocarlos a los dos porque pienso que sería muy difícil reunir a otra pareja que ejemplificase mejor un modo tan opuesto de abordar el tema del duelo. Albert Caraco nació en Estambul en 1919. Su padre, banquero judío, llevó una vida errante, que le hizo recorrer con su familia las principales capitales europeas. Al estallar la II Guerra Mundial se exilia en diferentes países hispanoamericanos, como Honduras, Brasil, Argentina y Montevideo. En Río de Janeiro se autoeditará sus primeras obras, dos tragedias clásicas —*Inès de Castro* y *Les martyrs de Cordoue* (1941)—, y en Buenos Aires algunas colecciones de cuentos y poemas, ilustradas por él mismo: *Le cycle de Jeanne d’Arc* (1942), *Le mystère d’Eusèbe* (1942) y *Retour de Xerxès* (1942). Finalmente, se asienta en Francia, país al que no cesa de zaherir en sus escritos. El mutismo con que los intelectuales galos tratan a su obra le lleva a considerar a los franceses como un pueblo gregario, plagado de espíritus cortesanos y fanfarrones. Aunque el francés es la lengua con la que escribe la mayor parte de sus libros, en algunos alterna este idioma con fragmentos en inglés, alemán o español. Se trata de un español del siglo de oro, bellamente arcaico, del que emana un estilo conceptista y vitriólico, como todo lo suyo. Hombre de una inmensa cultura⁴, cita a Cervantes, Ortega y Gasset, Américo Castro o Pío Baroja con agrado,

⁴ Una muestra representativa de su prosa en español, trufada de citas cultas, podría ser el fragmento de *Semainier de l’incertitude* en que afronta el tema del declive de las humanidades: “¿Qué se hicieron pues nuestras Humanidades? Y pronto ¿qué será de nuestros Clásicos? (...). Y ¿qué podemos sin aquellas y sin



pero detesta a Unamuno. Ese multilingüismo y su condición de judío entiendo que casan en parte con el concepto de literatura menor tal y como lo definen Deleuze y Guattari en su ensayo sobre Kafka: desterritorialización de la lengua, articulación de lo individual en lo inmediato-político y la inercia colectiva de su enunciación. Habría, por tanto, una fianza revolucionaria en su emboscamiento:

Lo que equivale a decir que ‘menor’ no califica ya a ciertas literaturas, sino las condiciones revolucionarias de cualquier literatura en el seno de la llamada mayor (o establecida). (...) Escribir como un perro que escarba su hoyo, como una rata que hace su madriguera. Para eso: encontrar su propio punto de subdesarrollo, su propia jerga, su propio tercer mundo, su propio desierto (2001: 31).

Sí, pero la revolución en Caraco revierte en contrarrevolución. Un sedimento ideológico anclado en el antiguo régimen, con brotes de un racismo espeluznante, podría explicar el hecho de que apenas haya concitado atención de la crítica. En español sólo recientemente se han traducido dos de sus títulos: *Post mortem* (1968), al que me referiré aquí, y *Bréviaire du chaos* (1982). Su pensamiento ha sido emparentado con el de Cioran, pero es cierto que Caraco es “más tercamente monomaniaco” (Téllez 1999: 246). Hay otras diferencias notables a mi juicio: el rumano posee una mayor ductilidad estilística y es un maestro de la ironía, mientras que la prosa de Caraco suele estar imbuida de una retórica del panfleto. Indica Marc Angenot (1982: 38) que el panfletario se proclama portador de una verdad deslumbrante y se enfrenta a un público hostil que le niega la merecida gloria. En efecto, Caraco, armado de un verbo visceral y abrasivo, de una visión crepuscular del mundo, se postula como “uno de los profetas de este tiempo” y el lector siente que destila su prosa en los alambiques de Juan de Patmos y en los óleos de El Bosco o de Brueghel:

Mañana la muerte celebrará sus nupcias con el caos y nosotros adornamos ya sus mesas, para su fiesta nos afanamos, nuestros edificios son las piezas que figurarán en medio de la

esos? Ni comprendernos a nosotros mismos en medio de un mundo que no somos capaces de entender, aunque descansa en nuestras manos” (1994: 157-158).

carne de los pueblos inmolados, cortados en lonchas, hervidos y asados, cuyas entrañas palpitarán de amor frente a las bondades de la Providencia y que contemplarán, en el momento de su agonía, el vacío que ellos imaginaban divino (1982: 96).



Fig. 2. Albert Caraco (© L'Âge d'Homme)

Un año antes de la publicación de *Post Mortem* aparece *L'homme galant* (1967), que es un tratado sobre el dandismo disfrazado de ensayo de urbanidad y de moral, con ecos de *El príncipe* de Maquiavelo. Su tesis es contundente: toda cortesía es una escuela de la muerte; negarse a morir es la mayor bajeza y grosería en la que puede caer el ser humano. Aunque Caraco no habla de dandismo de forma explícita, en sus reflexiones



resulta transparente la influencia de Barbey D'Aurevilly y, sobre todo, de Charles Baudelaire, que se ocupa del asunto en una de las secciones de *Le peintre de la vie moderne* (1863). La esencia de la cortesía consiste en mantener la distancia y es justo en la serena indiferencia donde se hace palpable la civilización. Caraco no oculta el fundamento estoico de estas aseveraciones, ya que esta filosofía persigue vivir de acuerdo con un grado de perfecta imperturbabilidad (*ataraxia*), lejos del acoso funesto de las pasiones: “Le Stoïcisme rendant l’homme libre, ne saurait convenir aux religions dont le but est de le faire esclave” (1967: 74). Para Baudelaire, el dandy, último destello de heroísmo en las decadencias, es un ser rebelde, distinguido y extravagante, que desde el hastío aspira también a la insensibilidad, al abandono impasible frente a la mediocridad del ambiente, por eso “confine au spiritualisme et au stoïcisme” y tiene por regla inquebrantable la resolución de no emocionarse. El elogio de la mentira y de la hipocresía de Caraco corre paralelo a la alabanza baudelairiana del maquillaje, de una virtud basada en el artificio y las apariencias. El dandy, aunque hastiado, sabe ocultar su herida interior y sonríe. No hay sitio en esta filosofía para la dorada pobreza de Diógenes. El dinero y el ocio le permiten explotar su fantasía, apartándose así del rancio utilitarismo que rige la vida burguesa. Caraco expresa también su verdad sin concesiones en *L’homme de lettres* (1976: 47, 62) cuando escribe que no ama su siglo porque éste ama desmesuradamente al trabajo y afirma la necesidad del dinero porque impide que el artista sea instrumentalizado por el Estado. La verdadera sabiduría radica en mostrarse sensible sólo a los mandamientos de una medida displicente.

Apatía y ambivalencia

Apuntaba Blanchot (1969: 207) que el diarista debe secuenciar su discurso de acuerdo con la cadencia que marca el calendario. *Journal de deuil* así lo hace. Su tiempo es el pasado inmediato, a diferencia de la autobiografía, que se desenvuelve como relato retrospectivo (Lejeune 1973). La publicación de *Post Mortem* tiene lugar en 1968. Su tirada es muy pequeña: sólo 2000 ejemplares. Tanto la antropología como la



literatura clásica, con el ejemplo señero de *Antígona* de Sófocles, han transmitido una idea bastante fiel de los rituales funerarios, uno de cuyos signos más característicos es el llanto desconsolado de los deudos del difunto (Frazer 1951, Ariès 1982). La omnipresencia de las lágrimas en el diario de Barthes contrasta con el primer fragmento de *Post Mortem*:

La Señora Madre ha muerto, hacía tiempo que la tenía olvidada, su fin me la devuelve a la memoria, aunque tan sólo sea por unas horas, meditemos sobre ello antes de que caiga otra vez en los pozos del olvido. Me pregunto si la quiero y me veo forzado a responder: *No*, le reprocho que me haya castrado, poca cosa en verdad, pero... Me ha legado su temperamento y es más grave, porque sufría de alcalosis y alergias, y ahora yo las padezco incluso más que ella y mis enfermedades son innumerables y además... y además me ha traído al mundo y yo profeso aversión al mundo (1968: 17).

A primera vista, parecería que la intención de Caraco consiste en hacer un guiño al lector reescribiendo el principio de *El extranjero* (1942), de Camus —“Aujourd’hui, maman est morte”—. Esta indiferencia o falta de emotividad ha sido denominada por algunos psicoanalistas como defensa de despersonalización (Grinberg 1988: 159). Sin embargo, el conocedor de esta filosofía sabe hasta qué punto esta terrible confesión es coherente con un pensamiento arraigado en el nihilismo y la misantropía, heredero de Schopenhauer. Las alusiones a la contención senequista, a la apatía estoica menudean a lo largo del relato: “Me enraízo tanto en el rechazo del dolor como en el de la alegría, mi amor sólo se dirige a la santa indiferencia y ya me confundo con ella” (18); “Mientras el Señor Padre derrama algunas lágrimas, mis ojos no salen de su sequedad habitual” (25). Todo el libro es un ejemplo claro de ambivalencia⁵, donde se mezclan en distintas proporciones el amor y el odio, la veneración y el reproche, hasta que al final

⁵ Según Freud, la ambivalencia hacia el fallecido sería propia del duelo patológico. Este juicio lo corrige Bowlby (1993: 51), quien considera que también puede darse la ambivalencia en el duelo sano, aunque es más persistente en el duelo patológico. Este mismo psiquiatra explica que no es infrecuente la ira contra el fallecido. Se entiende ésta como el esfuerzo por restablecer el vínculo roto, cuyo carácter irreversible no se acepta. Aunque muy larvado y pronto sofocado por la emoción de la ausencia, es posible advertir también cierta ambivalencia en una anotación barthesiana: “Lo que me hace soportar la muerte de mamá se parece a una especie de gozo de la libertad (*jouissance de la liberté*)” (108).



triunfa una serena idolatría. El gusto por la yuxtaposición de los enunciados, que introduce en ocasiones la filigrana paradójica, la bimetración y el uso del polisíndeton como elemento rítmico y enfático son algunos de los vectores que definen su estilo. Una paradoja que ataca ahora los clásicos rituales del duelo, sustentada en una cosmovisión elitista, nietzscheana: “Pues incluso en el dolor hay más presunción de lo que se cree y más voluptuosidad de lo que se admite. El luto, que nos aísla, acaba por reintegrarnos, obligándonos a embrutecernos: entonces nos parecemos a todo el mundo y, convertidos en semejantes a todos, formamos con todos la masa de perdición (*la masse de perdition*)” (124)⁶.

Barthes cuenta en *La chambre claire* los cuidados que dispensa a su madre enferma, el modo en que vive con ella su debilidad acercándole el tazón de té a los labios. Nada más lejos de Caraco, partidario de la eutanasia, que arremete contra los médicos y considera una crueldad alargar inútilmente la vida de un cuerpo extenuado: “Maldecía nuestra moral que nos obliga a reverenciar lo que más valdría abreviar. La amable mujer merecía morir dulcemente y no deshacerse en medio de sus médicos impotentes y gélidos” (87).

La memoria y el elogio del Arquetipo materno

Pese a las profundas diferencias, hay una frase de Caraco en *Post Mortem* que podría haberla firmado Barthes: “Mi vida sólo ha sido una página por escribir” (1975: 127). Consustancialidad del hombre y la escritura sobre la que volverá en *L’homme de lettres*, donde esboza una imagen romántico-simbolista del escritor. Caraco une su rama estoica con la querencia platónico-metafísica: el escritor está poseído por el *daimon* de la desmesura, la melancolía es la sombra que proyecta la inspiración. La embriaguez —

⁶ Sobre la masa, y en la línea de un individualismo estoico, dictamina en *Breviario del caos*: “La masa es el pecado del orden, es el subproducto de la moral y la fe, pues no sirve más que para multiplicar a los hombres y convertirlos en insectos” (1982: 40).



término recurrente en Baudelaire y Rimbaud— es vista como remedio y veneno, como *phármakon*⁷:

Il est une nécessité d'écrire à quoi l'on ne résiste pas, il est une fureur, il est une démence, enfin l'auteur sera toujours un possédé, qui se décharge en composant et se rachète en triomphant. Ne nous le dissimulons pas : la démesure est la racine de la Grâce et sous l'embasement du temple de lumière, reposent les victimes égorgées (...).

La rançon de l'ivresse est la mélancolie, l'ivresse est comme un poison désirable, ensemble maladie et guérison, la maladie appelant le remède et le remède nous tournant à la mieux recevoir, enfin c'est un engagement perpétuel où nous nous jouons et nous rejouons, nous repardant et retrouvant plus que la mise à chaque anatocisme, toujours vainqueurs et toujours menacés, toujours vaincus et sans mourir de notre perte (1976: 25-26).

El narrador dice que sólo puede amar a su madre en el estado melancólico al que le conduce su progresivo desfallecimiento físico, una atracción por lo mórbido que nos sitúa de nuevo en la esfera del decadentismo finisecular (*la muse malade* de Baudelaire, la Monelle de Schwob o el retrato de su hermana Marguerite a cargo de Fernand Khnopff), con sus posteriores modulaciones surrealistas reconocibles en los cuadros de Paul Delvaux. Y sin embargo, él no se pinta en *Post Mortem* como un temperamento ahogado por la bilis negra, sino poseído de un humor flemático (*mes profondeurs sont flegmatiques*)⁸, que se encamina sin aspavientos hacia la muerte, que odia el amor y la familia —“La famille est le tombeau de l'esprit” (1976: 49)—. Huarte de San Juan, que en su *Examen de ingenios para las ciencias* (1575) parte de las teorías galénicas y hipocráticas, vincula el temperamento flemático con el desprecio a la mujer: “El colérico, según la potencia generativa, se pierde por mujeres; y el flemático las aborrece” (2005: 179). Precisamente la misoginia es un rasgo muy marcado de la prosa

⁷ Jacques Derrida (1975) ha analizado el mito de la escritura en Platón desde esta óptica y Emilio Lledó (1992) aborda este motivo en uno de sus mejores ensayos.

⁸ No obstante, Robert Burton, en su monumental *The Anatomy of Melancholy* (1621) hace compatibles ambos humores y se refiere a una variedad de melancolía flemática: “From melancholy adust ariseth one kind, from *Choler* another, which is most brutish: another from *Fleagme*, which is dull; and the last from *Blood*, which is best” (1989: 167).



de Caraco que cabría emparentar, al margen de su amplísima tradición literaria, con Schopenhauer y, de nuevo, con la estética de Baudelaire, horrorizado porque la mujer representa lo natural, lo contrario al dandy.

Siguiendo con Huarte de San Juan, téngase en cuenta que éste traza una conexión entre la humedad propia de la flema y el predominio de la memoria: “De manera que la sangre (por ser húmeda) y la flema echan a perder la facultad racional. Pero esto se entiende de las facultades o ingenios racionales discursivos y activos, y no de los pasivos como es la memoria, la cual así depende de la humedad como el entendimiento de la sequedad” (2005: 339). Y *Post Mortem* es un canto a los poderes regenerativos de la memoria. La afirmación de Olney (1991: 35) según la cual la recuperación del tiempo es el único y verdadero motivo del autobiógrafo se cumple aquí de forma paradigmática. Tras la alusión naturalista al cubo de sangre que deja al lado de la cama la enferma agonizante, asombra su seguridad en el valor de la literatura para perpetuar el recuerdo: “La Señora Madre vivirá en mis escritos, es mi manera de pagar mi deuda” (37). El relato surge entonces como una operación de llenado, al contrario que el de Barthes. La memoria matiza desde el presente los gestos, las voces, los aromas y colores del pasado. No es una capacidad abstracta, sino edificada al resguardo de los sentidos, espoleada por ellos, y que tiene como modelo *le temps retrouvé* de Proust:

Me sorprendo respirando los perfumes de la Señora Madre, me la devuelven al instante y puede adivinarse con qué hechizo, es una felicidad profunda que condensa una filosofía restituyéndome una presencia, he reencontrado —como, antes que yo, Marcel— el tiempo, he disfrutado el *Sabbat* y remito al lector de mis páginas a aquellas en que analicé la obra de Proust a la luz de la mística judía. Marcel fue uno de los constructores del tiempo, un verdadero Asideo⁹, muchos franceses aún no lo han comprendido, por el momento se limitan a disfrutarlo y en vano se preguntan: ¿por qué opera el encanto? (39).

⁹ He preferido conservar la mayúscula del original: “un véritable Assidéén”. Los asideos (en hebreo “los piadosos”) eran un grupo de judíos ganados para la reforma religiosa de Esdras y Nehemías (fin del siglo V a. C). Se caracterizaron por su entrega a la observancia de la Ley y por su oposición a la helenización que los seléucidas de Siria pretendieron imponerles por la fuerza. Apoyaron a los macabeos y son considerados como precursores de los fariseos y de los esenios (*Diccionario del cristianismo*, Barcelona, Herder, 1986).



El carácter de la madre es motivo de bosquejos múltiples, que van matizando las sombras de un carácter egoísta y castrador. Coqueta, elegante y atea, el hijo aprueba su sensatez, su genio tácito, su buen gusto y termina por mitificarla en la diosa de la sabiduría, Palas Atenea. La literatura se metaforiza en una especie de útero en el que ella renace intemporal, reencarnándose en el gran bosque de símbolos que son los escenarios parisinos, fuentes y acicates del recuerdo. Con acento bíblico, escribe: “Yo soy la resurrección de la que ya no es, mi obra se la arrebató a la nada, se ha convertido en mi hija” (57). Simbólicamente renacida como hija, el texto-útero funde *Eros* y *Thánatos*. En este proceso de sublimación artística que va de la nada al ser cobran sentido las reflexiones de Julia Kristeva, quien puntualiza que el matricidio es una necesidad vital “con tal de que suceda de manera óptima y pueda ser erotizado” (1997: 30). Lenguaje y eros nos llevan hasta la confesión de Barthes, que nombra en su ensayo sobre la fotografía los objetos de la madre —una polvera de marfil, un frasco de cristal biselado— y sentencia desolado:

Yo, que no había procreado, había engendrado en su misma enfermedad a mi madre. Muerta ella, yo ya no tenía razón alguna para seguir la marcha de lo Viviente superior (la especie). Mi particularidad ya no podría nunca más universalizarse (a no ser, utópicamente, por medio de la escritura, cuyo proyecto debía convertirse desde entonces en la única finalidad de mi vida) (1980: 129).

¿Cómo explicar la profunda melancolía final de un epicúreo como Barthes y esta repentina euforia de un nihilista como Caraco, que en *Ma confession*, afianzado a su inextinguible soledad, anotará “C’est le néant que j’ai choisi?” (1975: 46)? Hay un sentido en esta paradoja, ya que el autor de *Post Mortem* halla la salvación en el arquetipo de la Madre, que remonta la caducidad del ser histórico¹⁰. La noción platónica de arquetipo, que equivale a la Idea, será recogida por Jung para designar ciertos

¹⁰ Del mismo modo, lo arquetípico o ideal hace compatible su misoginia con un utópico matriarcado. En *Breviario del caos* puede leerse lo que sigue: “Quiero que el principio femenino presida al establecimiento de la Ciudad futura y cambio todos los signos: lo que fue negativo deja de serlo y lo que no lo es todavía lo será sin falta, he aquí mi revolución, se inicia ante nuestros ojos y mis ideas la reflejan” (1982: 76).



prototipos de ordenación del inconsciente colectivo, cuya raíz antropológica universal se manifestaría en la conciencia mediante los sueños, la imaginación y los símbolos. Es como si Caraco estuviera dando la réplica al diario de Barthes, que escribe:

Otros, no yo, dan preferencia a la persona, juzgan a la persona irremplazable, creen en su absoluta realidad, ningún arquetipo los consolará de su pérdida, y, si acepto su pasión, su razonamiento, a mi juicio, yerra desde la base. En la persona hay rasgos que nos repelen como existen sombras que nos dejan helados, nada aquí abajo es adorable todos los días ni de la mañana a la noche, la pasión no debe ocultarnos eternamente la evidencia, el desengaño será tanto más fuerte cuanto más ciega fuera la pasión. La perfección se condensa en el Arquetipo, y a él amamos a través de la persona (106).

Pero a Barthes no le ayuda la trascendencia y sólo puede concebir al ser en su dimensión humano-existencial, irrepetible, aquel que con su desaparición certifica la muerte del mundo: “Lo que he perdido no es una Figura (la Madre), sino un ser; y tampoco un ser, sino una cualidad (un alma): no lo indispensable, sino lo irremplazable. Yo podía vivir sin la Madre (todos lo hacemos, más o menos tarde); pero lo que me quedaba de vida sería por descontado y hasta el final incalificable (sin cualidad)” (134). Derrida (2005) lo sintetizará de modo magistral en su pensamiento sobre el duelo: la muerte proclama cada vez el final del mundo en su totalidad.

3. Final: la biografía como escolio de la obra

Godard —o algún otro cineasta de la *nouvelle-vague*— bien podría haber comenzado una de sus películas con este argumento. El 25 de febrero de 1985 Roland Barthes ha sido invitado a almorzar con François Mitterrand. Son casi las cuatro de la tarde cuando al salir de la comida y cruzar la calzada lo atropella una furgoneta a la altura del número 44 de la rue des Écoles (Calvet 2001). Sangrando por la nariz y sin documentación, se le traslada al hospital de La Salpêtrière. Unas horas más tarde, el revuelo de la prensa, contrarrestado después por un equívoco silencio informativo. En



principio, nadie teme por su vida, pero la mejoría no se produce, se presentan problemas respiratorios y los médicos tienen que practicarle una traqueotomía. La escena, dramática, es ésta: Barthes privado de voz, sin sustento oral. Tiene que escribir para poder comunicarse y lo hace con desgana. Por ahí se comienza a morir, por las palabras. Hacer que la muerte escriba —pensó quizá— cuando su hermanastro Michel le tendía la hoja de papel. Nunca pensó que el papel pudiera ser tan blanco. Desastre, reducción de la escritura a lo representativo o expresivo, extinción de la función poética: sólo puede comunicar la sequedad de los labios, una molestia en la rodilla, la rigidez de la espalda que exige un cambio de postura, una llamada a la enfermera, que acude presta con la inyección de morfina o con el suero. Él dijo que había que poner el cuerpo en la escritura, pero ¿qué cuerpo ahora?

¿Qué hizo en esas horas de espera interminable? ¿Pidió colores para dibujar, entregado al agua asmática de la resignación? ¿Acaso le llovió sobre los labios un idioma incommunicable, como negra sembradura, como pedrisco, hasta empapar las sábanas del hospital? Trabajar a muerte el diario, trabajar el duelo, dejar que la muerte lo trabaje. Al menos escucha la voz de la madre, inaudible para los otros, suya por completo: *Mon Roland, mon Roland*. Con la tráquea agujereada por una incisión precisa del cirujano. La tentación de dejarse morir antes de que cierren de nuevo la tráquea y tenga que volver a hablar. “Ya no podía esperar más que mi muerte total, indialéctica”, recuerda que escribió en aquel libro sobre la fotografía. Ser sólo una cánula por donde pasa su respiración sin que nada choque contra el paladar o los alvéolos para producir el sonido. Ahora sí: *grado cero*.

Albert Caraco (1975: 47) había anunciado en sus obras que no sobreviviría a la muerte de su padre. Cuando éste muere, toma un puñado de barbitúricos y se corta la garganta. Un hombre con la tráquea abierta y otro con la garganta seccionada. Dos hombres sin voz. Tentación extraer de esta coincidencia inquietante un símbolo que enlazaría con la mudez de la que habla Paul de Man en su estudio sobre la autobiografía, estigmatizada por la naturaleza del lenguaje mismo en tanto que representación, figura o prosopopeya, modos de privación del referente: “silent as a picture, that is to say eternally deprived of voice and condemned to muteness” (1984: 80). Pero esta asociación simbólica demaniana debe quizá ser cortada también, retocada críticamente por el bisturí. Barthes construye un memorial dando voz al silencio de las imágenes de *La chambre claire*, mientras que la obra de Caraco representa la búsqueda



desesperada de un lector que vendrá, ése que es invocado en soledad, el lector-matrona capaz de extraer a la madre —hija y obra— del silencio del útero.



Bibliografía¹¹

Alberca, Manuel (2000). *La escritura invisible. Testimonios sobre el diario íntimo*. Prólogo de Philippe Lejeune. Oiartzun (Guipuzkoa). Sendoa.

Alphant, Marianne y Léger, Nathalie (Dirs.) (2002). *R/B - Roland Barthes*. Exposition présentée au Centre Pompidou. Paris. Seuil-Éditions du Centre Pompidou.

Angenot, Marc (1982). *La parole pamphlétaire. Contribution à la typologie des discours modernes*. Paris. Payot.

Ariés, Philippe (1982). *La muerte en Occidente*. Trad. de J. Elias. Barcelona. Argos Vergara.

Barthes, Roland (1975). *Roland Barthes par lui-même*. Paris. Seuil. (Trad. esp. de Julieta Fombona: *Roland Barthes por Roland Barthes*. Caracas. Monte Ávila. 1978).

(1984). *Le bruissement de la langue. Essais critiques*. Paris. Seuil. (Trad. esp. de C. Fernández Medrano. *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y de la escritura*. Barcelona. Gedisa. 2009).

(1980). *La chambre claire*. Paris. Seuil-Gallimard. (Trad. esp. de Joaquim Sala-Sanahuja. *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Barcelona. Paidós. 1990).

(2009). *Journal de deuil*. Texte établi et annoté par Nathalie Léger. Paris. Seuil-Imec. (Trad. esp. de Adolfo Castañón. *Diario de duelo*. Barcelona. Paidós. 2009).

Baudelaire, Charles (1968). *Œuvres Complètes*. Ed. de Marcel A. Ruff. Paris. Seuil.

Blanchot, Maurice (1969) [1959]. *El libro que vendrá*. Trad. de Pierre de Place. Caracas. Monte Ávila.

Bowlby, John (1993). *La pérdida afectiva. Tristeza y depresión*. Trad. de Alfredo Báez. Barcelona. Paidós.

Brown, Andrew (1992). *Roland Barthes: The Figures of Writing*. Oxford. Clarendon Press.

¹¹ Puesto que en los casos de Barthes y Caraco manejo las ediciones en su lengua original además de la traducción española (cuando la hay), indico en este repertorio ambas referencias.



Burton, Robert (1989) [1621]. *The Anatomy of Melancholy*. Vol. I. Ed. de Thomas C. Faulkner, Nicolas K. Kiessling y Rhonda L. Blair. London, Oxford University Press.

Calvet, J. M. (2001). *Roland Barthes: una biografía*. Trad. de Alberto Luis Bixio. Barcelona. Gedisa.

Caraco, Albert (1967), *Le galant homme*, La Baconnière, Neuchâtel. (Reedición: Lausanne. L'Âge d'Homme. 1979).

(1968). *Post Mortem*. Éditions L'Âge d'Homme. Lausanne. (Trad. esp. de Justo Navarro. *Post Mortem*. Salamanca. Sígueme. 2006).

(1975), *Ma confession*. Lausanne. Éditions L'Âge d'Homme.

(1976). *L'homme de lettres: un art d'écrire*. Lausanne. Éditions L'Âge d'Homme.

(1982). *Bréviaire du chaos*. Lausanne. Éditions L'Âge d'Homme. (Trad. esp. de Rodrigo Santos Rivera: *Breviario del caos*, Madrid, Sexto Piso, 2006).

(1994). *Semainier de l'incertitude*. Lausanne. Éditions L'Age d'Homme.

Castilla del Pino, Carlos (1996). "Teoría de la intimidad". *Revista de Occidente* 182-183: 15 - 30.

Cioran, Emil Michel (1995). *Œuvres*. Paris. Gallimard.

Culler, Jonathan (1982) *Barthes*. London. Fontana Modern Masters.

Deleuze, Gilles y Guattari, Félix (2001). *Kafka. Por una literatura menor*. Trad. de Jorge Aguilar. México. Era.

Derrida, Jacques (1975). "La farmacia de Platón", en *La diseminación*. Trad. de José Martín Arencibia. Madrid: Fundamentos.

(2005). *Cada vez única, el fin del mundo*. Trad. de Manuel Arranz. Valencia: Pre-Textos.

Frazer, James Georges (1951). *La rama dorada: magia y religión*. Trad. de Elisabeth y Tadeo I. Campuzano. México. FCE.

Freud, Sigmund (1981) [1917]. "Duelo y melancolía", en *Obras Completas*. Vol. II. Trad. de Luis López-Ballesteros. Madrid. Biblioteca Nueva: 2091 - 2100.



- Girard, Alain (1963). *Le journal intime*. Paris. Presses Universitaires de France.
- Grinberg, L. (1988). *Culpa y depresión. Estudio psicoanalítico*. Madrid. Alianza Editorial.
- Gurdorf, Georges (1991). *Les écritures du moi*. Paris. Odile Jacob.
- Huarte de San Juan, Juan (2005) [1575], *Examen de ingenios para las ciencias*. Ed. de Guillermo Serés. Madrid. Cátedra.
- Kristeva, Julia (1997), *Sol negro: depresión y melancolía*. Trad. de Mariela Sánchez Urdaneta. Caracas. Monte Ávila.
- Lejeune, Philippe (1973). "Le pacte autobiographique". *Poétique* 17: 137 - 162.
- Lledó, Emilio (1992). *El surco del tiempo: meditaciones sobre el mito platónico de la escritura y la memoria*. Barcelona. Crítica.
- Man, Paul de (1984). "Autobiography As De-Facement", en *Rhetoric of Romanticism*. New York. Columbia University Press: 67 - 81.
- Olney, James (1991). "Algunas versiones de la memoria / Algunas versiones del bios: la ontología de la autobiografía". *Suplementos Anthropos* 29: 33 - 47.
- Pozuelo Yvancos, José M^a (2006). *De la autobiografía. Teoría y estilos*. Barcelona. Crítica.
- Téllez, Freddy (1999). "Caraco, desconocido radical o el furor como método", en *Filosofía y extramuros*. Medellín (Colombia). Fondo Editorial Universidad Eafit: 239 - 258.