

35 *ir*criação e crítica

Travessias da crítica na América Latina

ROLAND BARTHES: LA CRÍTICA COMO RESPUESTA ACTIVA Y EL “MÉTODO DE JUEGO”

Alberto Jordano¹

UNR – IECH – CONICET

RESUMEN: El siguiente artículo es una reescritura de una clase del curso “Roland Barthes y la escritura del duelo”, en el marco de una lectura de *Diario de duelo* (1977-1979) del crítico francés, atendiendo a los impulsos diarísticos que reconfiguran, en el registro, las aflicciones y las vivencias del autor. En estos sobrevive –y sobreviene– una insistencia que se reconoce en las últimas obras de Barthes, aquellas en las que se produce un notable giro autobiográfico: la necesidad de responder activamente a la afirmación del lenguaje literario. Esta disposición es, en la lógica barthesiana, un desvío de la fuerza aplastante que ejerce la crítica como institución, cuyas operaciones tienden a la generalización y a la totalización. El método de esta respuesta activa es el “método de juego”, una *paradoxa*: rescatar, a través de la experimentación formal, los gestos irreductibles e irreverentes de lo no productivo, de lo azaroso, de aquello que pone en juego el cuerpo del crítico ensayista.

Esto último atañe en particular a la forma de este artículo. Aquí, la entrada al *Diario* no se agota en el avance expositivo de la clase, sino que subyace una búsqueda ensayística. La lectura adquiere así, en el curso, la modalidad de un excursus, de lo que bordea, de lo que está por fuera.

PALABRAS CLAVE: Barthes, diario, duelo, ensayo, juego, paradoja.

ROLAND BARTHES: CRITICISM AS AN ACTIVE RESPONSE AND THE “GAME METHOD”

ABSTRACT: This paper is a rewrite of a class from the course "Roland Barthes y la escritura del duelo", within the framework of a reading of the French critic's *Journal de deuil* (1977-1979), paying attention to the diaristic impulses that reconfigure, in the register, the afflictions and the author's experiences. In these, an insistence that is recognized in the last works of Barthes, those in which a notable autobiographical turn occurs: the need to respond actively to the affirmation of literary language survives –and supervenes–. This disposition is, in Barthesian logic, a deviation from the crushing force exerted by criticism as an institution, whose operations tend to generalize and totalize. The method of this active response is the “game method”, a paradox: to rescue, through formal experimentation, the irreducible and irreverent gestures of the non-productive, of the random, of what puts the body of the critical

¹Profesor Titular de Análisis y Crítica II en la Facultad de Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de Rosario. E-mail: albertogiordano59@gmail.com

35 *ir*criação e crítica

Travessias da crítica na América Latina

essayist at stake. The latter concerns in particular the form of this article. Here, the entry to the *Journal* is not exhausted in the expository progress of the class, but rather an essay search lies behind it. Reading thus acquires, in the course, the modality of an excursus, of what borders, of what is outside.

KEYWORDS: Barthes, diary, mourning, essay, game, paradox.

I. Nota introductoria

El texto que sigue a continuación es la reescritura de la segunda clase del curso “Roland Barthes y la escritura del duelo. El ensayo, entre el diario íntimo y la novela”, que dicté entre marzo y abril de 2021, a través de la plataforma Zoom, y que estuvo organizado por el Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria de la Universidad Nacional de Rosario (Argentina). El propósito principal que orientó el desarrollo del curso fue el deseo de leer el *Diario de duelo* que Barthes comenzó a llevar en secreto, inmediatamente después de la muerte de su madre, atendiendo a su textura diarística, siguiendo las huellas de los micro acontecimientos enunciativos (actos, gestos) que lo van tramando como una forma singular de escritura de vida. En esta forma coexisten la voluntad de registrar y observar cotidianamente el transcurrir de las vivencias dolorosas, con el deseo de actuar sobre ellas, para aligerar o volver más aplastante el dramatismo, para intervenir sobre la alternancia entre derrumbes melancólicos e impulsos de supervivencia, para conjurar el temor a estar haciendo literatura con la aflicción.

El subtítulo del curso, “El ensayo, entre el diario íntimo y la novela”, alude a un propósito complementario del anterior: el interés por *apreciar*, en el doble sentido de “notar” y “valorar”, las modalidades ambivalentes en las que aparece en Barthes el recurso al diario, remitiéndolas a las tendencias teórico-críticas, y a las inclinaciones afectivas, que singularizan su obra de ensayista, esto es, a las tensiones que provocan en dicha obra el deseo y la exigencia de que el discurso crítico se convierta en novela, para poder responder activamente a la afirmación de lo literario.

II.

Buenas tardes, vamos a recomenzar la marcha de este curso. Digo “recomenzar” en el sentido trivial de la expresión, pero también en otro más idiosincrático, que presupone la voluntad de que las clases se configuren ensayísticamente, de que sirvan al mismo tiempo al cumplimiento de propósitos pedagógicos y a la realización de actos ensayísticos. “Recomenzar” remite entonces,

35 *ir*criação e crítica

Travessias da crítica na América Latina

en el inicio de esta segunda reunión, a la intención de retomar un desarrollo expositivo que seguirá de cerca, sucesivamente, de *Roland Barthes por Roland Barthes* (1978 [1975]) a *La preparación de la novela* (2005 [1978-1979]), algunos avatares de la obra crítica de Barthes signados por el deseo/exigencia de novela. Pero “recomenzar” expresa también mi convicción de que la lógica del saber es esencialmente iterativa, de que los aprendizajes no se realizan linealmente, yendo de lo simple a lo complejo, sino que trazan una espiral alrededor de un conjunto de problemas cuya complejidad es asumida desde un principio. Cada recomienzo significaría una nueva tentativa de profundizar en la dificultad de eso que ya se nos presentó como problemático y nos puso en estado de búsqueda, de reformular esa complejidad en direcciones todavía no exploradas, desplazando su radio de alcance.

Hoy también traje una cita para que cumpla las funciones aperitivas de un epígrafe: despertar curiosidad, señalar elípticamente recorridos posibles. Está tomada de una entrevista que Barthes dio en 1977, cuando se publicó *Fragmentos de un discurso amoroso*: “Si yo fuera filósofo y quisiera escribir un gran tratado, le daría el nombre de un estudio de análisis literario. Con el pretexto de un análisis literario, trataría de ofrecer una ética, en el sentido amplio de la palabra” (BARTHES, 1983 [1977], p. 296). No avanzo por ahora en la explicación de esta ocurrencia magnífica para no debilitar la fuerza de sus proyecciones indirectas. Me conformo con subrayar la mezcla, o mejor, los deslizamientos entre registros y géneros culturales en principio heterogéneos: del tratado filosófico al análisis literario, y de éste, a la ética “en el sentido amplio de la palabra”. ¿Habrá querido sugerir Barthes, muy cerca de Borges, que los sistemas filosóficos no son otra cosa que ficciones literarias y que toda estética debería aspirar a la condición de un arte del saber vivir?

Vuelvo sobre la caracterización que ya propuse en la primera reunión del “último Barthes” como aquel que les imprimió a sus búsquedas ensayísticas un marcado giro autobiográfico (GIORDANO, 2023)². Ese es mi modo de caracterizar a Barthes tomando como referencia lo que publicó en los últimos cinco años de su vida: *Roland Barthes por Roland Barthes* (1975), *Fragmentos de un discurso amoroso* (1977), “Mucho tiempo he estado acostándome temprano” (1978), *La cámara lúcida* (1980, pero la escribe en 1979), “Deliberación” (1979), *La preparación de la novela* (1978-1979) y el *Diario de duelo* (1977-1979), por mencionar solo los textos que integran el corpus de este curso. Con la publicación de *Roland Barthes por Roland Barthes* (1975) aparece la novedad del crítico-ensayista tomándose a sí mismo como tema de comentario y reflexión, no sólo inmiscuyéndose de tanto en tanto en sus argumentaciones, algo que Barthes hizo habitualmente y que es muy propio de la retórica del ensayo. A partir de este libro, Barthes escribe sobre él y no sólo desde él. Es en este sentido que hablo de un marcado giro autobiográfico en sus experimentos ensayísticos que habría tomado tres formas: la *especulación*, la *dramatización* y el

² Bajo el título “El giro autobiográfico del último Barthes”, la reescritura de esa primera clase se acaba de publicar en *Boletín/22* del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria.

35 *ir*criação e crítica

Travessias da crítica na América Latina

autorretrato. Más allá de las diferencias retóricas, las tres respondieron, en tanto procesos formales, a los criterios de valoración propios de la ética del crítico-ensayista. El giro autobiográfico del “último Barthes” fue esencialmente ético porque respondió no solo a impulsos egotistas, a la voluntad de convertir al crítico en un personaje novelesco, sino también al deseo –acaso irrealizable– de responder *activamente* a la afirmación de “una ética del lenguaje literario”. Uso “activamente” en un sentido muy preciso, para nombrar un tipo de respuesta creativa y no reductora, que intenta hacerse eco del carácter intempestivo y desestabilizador de los valores que pone en juego la afirmación irreductible de lo literario. La idea de “respuesta activa” expresa la simpatía inmediata, exenta de apropiaciones moralizantes, entre las dos éticas, la de la literatura y la del crítico-ensayista.

En la estela del primer romanticismo alemán, Barthes le atribuye a la escritura crítica la posibilidad de hacer sensible, por sus propios medios verbales, lo anómalo y misterioso de la enunciación literaria. Como Friedrich Schlegel, o como Maurice Blanchot, a quien leyó apasionadamente en sus años de formación, Barthes cree que la crítica, si consigue desprenderse de la voluntad de dominio que la lleva a pensarse como metalenguaje, puede erigirse en testimonio del poder de sacudida e interrogación que ejerce, en cualquier contexto cultural, la aparición de una palabra intransitiva, privada de sanción moral, carente de causa y de fin. Los invito a que lean dos textos publicados en 1960 y recogidos luego en *Ensayos críticos* (BARTHES, 1983[1963]), “La respuesta de Kafka” y “Écrivains y écrivants”, para profundizar en los alcances éticos del pensamiento barthesiano sobre los poderes de la escritura como acto intransitivo y advertir, de paso, cuánto del “último Barthes” ya estaba prefigurado en esas intervenciones. La semana pasada subrayé el momento de la *Lección inaugural* (1982 [1977]) en el que Barthes formula un reclamo dirigido a los discursos que se

ocupan de la literatura, que la toman como objeto de comentario, enseñanza o investigación: deben afirmar la ética del acontecimiento literario, porque continuamente está siendo impugnado. Esa ética libertaria expresa el deseo de resistir, por medios estéticos, a la voluntad de sujeción o “querer-asir” que subyace a cualquier discurso, de sustraerse sin propósitos definidos a la captura de las valoraciones culturales. La crítica y la investigación se harían eco de ese reclamo experimentando, contra sus propios intereses culturales, formas de respuesta activa, formas de *actuar* a la manera literaria.

Para el Barthes de la *Lección inaugural* (1982 [1977]), la crítica, en un sentido amplio –el que remite a las potencias disuasorias del ensayo, pero también de una investigación–, debe adoptar un método paradójico si quiere convertirse en otro teatro de la anarquía discursiva, en el que “la lengua intenta escapar a su propio poder, a su propio servilismo”, “un método de juego” (BARTHES, 1982, p. 132). El recurso a la paradoja responde, en este como en otros casos, a una búsqueda de rigor. Detengámonos un momento en el segundo término de la ocurrencia: “juego”. Con la

35 *ir*criação e crítica

Travessias da crítica na América Latina

impronta nietzscheana a la que ya aludí en la primera clase, es un concepto recurrente en los ensayos de Barthes, ya sea que se trate de explicar la verdad de los procesos significativos o de reconocer la libertad de espíritu que es conveniente asumir si se quiere saber algo de tales procesos. Aunque en algunas ocasiones aparece como sinónimo de “producción” y “práctica” –hay que atribuir esas imprecisiones a cierta euforia epistemológica que caracterizó a la fase “textualista”, con sus anhelos de mixturar marxismo y psicoanálisis–, “juego” presupone una lógica y una economía heterogéneas a las del trabajo. La economía del juego es la del gasto improductivo, dispendioso. Su lógica, la del acontecimiento aleatorio, imprevisible. Juega el que gasta sin reservas, no el que invierte para preservar o fortalecer las condiciones de producción, y el que se somete activamente a la afirmación del azar. Noten que otra vez recurro al mismo adverbio, “activamente”, para nombrar el encuentro de la disposición a dejarse afectar por fuerzas transformadoras –que pondrán fuera de sí a quien las padece– con los actos y los gestos que encausarán esas fuerzas en el sentido incierto de una posible reconfiguración. En cuanto al otro término de la ocurrencia, “método”, voy a servirme de dos citas de un ensayo de Derrida para condensar su significación –son citas que recuerdo de memoria, porque la lectura de ese y algunos otros ensayos de Derrida, a comienzos de los ochenta, fue decisiva en mis aprendizajes teóricos–: “todo método implica reglas generales (técnicas de repetición, procedimientos recurrentes susceptibles de aplicación)” (1984, p.149); “un método es cierta forma de regular el curso, el recorrido, el trayecto, el itinerario, es decir, el discurso” (1984, p.150). En el campo de la investigación y el análisis literario, un método es una estrategia retórica –que a veces pretende hacerse pasar por un dispositivo epistemológico– para reproducir, a propósito de casos particulares y concretos, las generalidades y las abstracciones de un marco teórico establecido. Tal reproducción convierte al caso en ejemplo, a costa de desatender o desoír los susurros de lo singular.

La expresión “un método de juego” recuerda otra ocurrencia perspicaz, la de Theodor Adorno sobre el proceder “metódicamente ametódico” del ensayo. ¿Qué sería un método de juego? Un conjunto de reglas y procedimientos operativos que propiciarían, ni obstruirían ni inhibirían, la emergencia de lo azaroso –la emergencia, por ejemplo, de un suplemento de significación que desprende a una obra de los proyectos de su autor o de las condiciones de su época, o el despunte de una asociación imprevista entre conceptos de diferentes disciplinas, una asociación impertinente, que traza diagonales desestabilizadoras–. La eficacia de este método depende, fundamentalmente, del *talento* de quien lo practica, de que la inteligencia se deje seducir por las promesas de lo aleatorio, a riesgo de extraviarse o quedar mal parada.³ El valor de las reglas y los procedimientos también tiene que ponerse en

³ Barthes acuñó una definición muy precisa del *talento* en tanto facultad compositiva: “la feliz sumisión del sabio, del artista, al efecto que quiere producir, al encuentro que quiere suscitar” (1987, p.221).

35 *ir*criação e crítica

Travessias da crítica na América Latina

juego, antes de que la voluntad de programación y control se restablezca, y lo que comenzó siendo un hallazgo decline en principio de reproducción.

La ética del crítico-ensayista lo estimula a jugar y jugarse –a gastar su “capital simbólico” sin garantías– en la enunciación de teorías e interpretaciones conjeturales que podrían valer como respuestas activas a lo que la aparición literaria pone en juego. Como la crítica es fundamentalmente una práctica intelectual que se realiza en contextos institucionales establecidos (la universidad y la prensa), una práctica discursiva al servicio de la homogenización y la totalización cultural, la idea de “respuesta activa” sugiere menos la de “acto creativo pleno”, que la de “con el menor grado de reducción posible”. Si a la literatura, según nuestra profesión de fe tardoromántica, la identificamos como un experimento verbal capaz de crear valores y formas de vida inauditos, la crítica no puede evitar estabilizar y reducir los alcances de ese experimento intempestivo, al convertirlo en ocasión de especulaciones o, peor, en objeto de juicio, en cualquier caso, en algo valioso en sí mismo. Incluso si se quiere ensayística, atenta a su propia composición estética, la crítica siempre ejerce –aunque no siempre en el mismo grado– fuerza reductora. Presten atención, para no caer en simplificaciones o relativismos, al matiz que acabo de introducir: si todos los ejercicios críticos responden, en última instancia, a impulsos reductores, están los que se fortalecen acentuándolos –las interpretaciones sociológicas, ideológicas, culturalistas–, y los que tratan de debilitarlos o extenuarlos. La crítica literaria es fundamentalmente reductora por tres razones: primero, porque se compromete con los criterios de valoración que rigen la vida de las instituciones culturales, y ninguna institución toma en serio la exigencia crítica de poner en juego sus fundamentos y sus protocolos; segundo, por el hecho de plantearse como búsqueda de saber y buscar por medio de conceptos y proposiciones argumentativas, de acuerdo con los verosímiles teóricos de la época; finalmente, porque la mueve la voluntad de intervención, y solo se puede intervenir críticamente en conflictos morales con apariencia de debates culturales o ideológicos, según la lógica del conflicto, que es la de la complementariedad entre posiciones contrapuestas, la del desconocimiento de cualquier diferencia que no pueda ser identificada con una de las alternativas del conflicto. Barthes es muy preciso acerca de la función reductora que cumple el recurso al conflicto cuando se intenta valorar las potencias de lo emergente, por ejemplo, en *El placer del texto*: “El conflicto no sería otra cosa que el estado moral de la diferencia”, “el conflicto siempre está codificado” (1982, p.27). Por eso, la diferencia, el poder gozoso de diferir que Barthes atribuye a la intransitividad del lenguaje literario, se afirma y se acoge más allá y al lado de los conflictos: en el intervalo extra-moral que abre su aparición. A la pregunta que no dejó de inquietar el devenir de su obra a través de las distintas épocas, ¿qué puede la literatura en sí misma? –no olviden que aquí se trata de un sí mismo paradójico, inesencial, el de lo que carece de causa y de fin–, el “último Barthes” responde: neutralizar la lógica del conflicto, subvertirla sutilmente, a través del ejercicio de una indiferencia soberana. Como este, el “último”, es nuestro

35 *ir*criação e crítica

Travessias da crítica na América Latina

Barthes, seguramente volveremos sobre los alcances de esta respuesta más de una vez. Por el momento, subrayo algo que tal vez, dada mi insistencia, ya sea obvio: esa respuesta tiene, simultáneamente, alcances éticos y estéticos, porque la neutralización del conflicto intensifica los placeres y los goces de la escritura y la lectura, y, al mismo tiempo, favorece la experimentación con formas de vida convenientes, en las que no se renuncia a la propia rareza. Tenemos entonces que lo que la literatura puede es sustraerse o desviarse, circunstancial y acaso efímeramente, de los conflictos que mantienen vivas a las instituciones culturales. La crítica-ensayística busca dar una respuesta activa a ese poder de neutralización, pero fatalmente toma partido, se posiciona, porque, nada más por manifestarse como discurso crítico, interviene en alguno de los debates que tensionan el presente. Insisto, perdón por abrumarlos con tantas insistencias, pero soy consciente de que todas las afirmaciones que les estoy proponiendo envuelven equívocos; les decía entonces que insisto en el reclamo de no ceder al espíritu de simplificación: toda crítica es intervención en las discusiones literarias y culturales del presente, pero los modos de intervenir pueden ser cualitativamente distintos, ya sea, por ejemplo, que se adopte el punto de vista dominante de los valores “actuales”, o el marginal de ciertos valores anacrónicos. Hay modos de intervención imaginativos que reclaman una reformulación radical de los conflictos, y otros conservadores, o incluso dogmáticos, que nada quieren saber de un más allá o un más acá de las alternativas convencionales.

La respuesta crítica que manifiesta la afinidad entre la ética del ensayo y la del lenguaje literario es “activa” en tanto ejerce, a través de la experimentación formal, el menor grado de reducción posible de lo que ese lenguaje tiene de anómalo a las alternativas de un conflicto. La crítica entra en conversación con la literatura cuando también asume que sus compromisos formales son los que deciden su eficacia, que tiene que volverse experimental, y renunciar a las ilusiones y las arrogancias del metalenguaje para poder ser imaginativa y exploratoria. La recusación del metalenguaje como estatuto discursivo de la crítica es una verdadera obsesión barthesiana, cuyo correlato feliz es la búsqueda, siempre renovada, de estrategias compositivas para actuar retóricamente lo más cerca posible de los vaivenes y las inestabilidades del lenguaje literario. Les propongo una hipótesis que se me acaba de ocurrir. La obsesión sería el síntoma desplazado del reconocimiento de otra limitación insuperable: así como no podemos pensar a la crítica absolutamente desprendida de la voluntad de intervenir en discusiones y debates, tampoco podemos pensar sus formas sin que se cuele algo de la idea de metalenguaje explicativo.

Las experimentaciones críticas con nuevos procedimientos argumentativos y nuevas constelaciones conceptuales tienen en su base, además del deseo de respuesta estética, la afirmación de cierto egotismo. Si hay ensayo, no puede faltar la afirmación de una subjetividad que se expone, se observa y se examina con múltiples propósitos. En el acto de intentar dar una respuesta crítica, el ensayista pone en juego

35 *ir*criação e crítica

Travessias da crítica na América Latina

su inteligencia y su sensibilidad, movido por la curiosidad y la estupidez. La inteligencia es la facultad de razonar y argumentar con perspicacia y precisión. En el ensayo estético, tal como en la rememoración poética según Proust, la inteligencia cumple un papel secundario respecto de la sensibilidad, que sería el auténtico sujeto de la experimentación y la búsqueda⁴. El concepto de “sensibilidad” tiene para mí una significación semejante a la de “cuerpo” tal como Barthes lo define en su autorretrato: “El cuerpo es la diferencia irreductible, y al mismo tiempo es el principio de toda estructuración” (1978, p.191); o tal como lo usa estratégicamente en *El placer del texto*: “El placer del texto es ese momento en que mi cuerpo comienza a seguir sus propias ideas –pues mi cuerpo no tiene las mismas ideas que yo–” (1982, p.29). “Cuerpo” y “sensibilidad” nombran una realidad conjetural, remiten a un polo de atracciones y rechazos originarios cuya existencia presentimos, indirectamente, en tanto se definieron tales o cuales gustos, tales o cuales preferencias, más acá de las decisiones conscientes. Como el de los usos de “cuerpo” es un caso de progresiva banalización, en el que lo que comenzó siendo una ocurrencia termina declinando en estereotipo –“leo desde el cuerpo”, “escribo con el cuerpo”–, eventualmente prefiero hablar de “sensibilidad”, al referirme a esa instancia pre-subjetiva que habría incidido para que una búsqueda ensayística se desencadene.

Desde el punto de vista ético que adoptamos leyendo a Barthes, la crítica siempre aparece en tensión consigo misma, incomodada por lo mismo que le da existencia: la voluntad de querer intervenir, en la que se transparenta su voluntad de dominio. Persigue, lo mismo que la literatura, el desprendimiento y la neutralización, pero tiende a la aserción y el posicionamiento estratégico, lo mismo que cualquier empresa cultural. Por eso, cuando juega a responder activamente a la afirmación literaria, se obliga a practicar cierto ascetismo retórico y doctrinario –renunciar a parte de lo que ya sabe y puede–, para depurarse o aligerarse de impulsos metodológicos –la voluntad de generalización y totalización–. La vía que toma ese ascetismo aventurero es, ya lo dije, la de la experimentación formal. Es en el hallazgo de un concepto paradójico, en la invención de una intertextualidad audaz que mezcla géneros y registros, o en el ejercicio de formas fragmentarias y sincopadas de exposición, que el ensayista-crítico descubre cómo desprenderse de lo que obstaculiza o inhibe la posibilidad de dar una respuesta activa. No antes. Por eso no hay método ensayístico en sentido estricto, y Barthes habla, con rigor, de “un método de juego”. Hay sí reglas operativas que indican lo conveniente –actuar con irreverencia y escepticismo cuando una interpretación se impone como autorizada, observar con

⁴ Tal vez recuerden el “Prólogo” de *Contra Sainte-Beuve*, una especie de manifiesto de la crítica estética, la que busca la verdad de una forma artística en sus configuraciones sensibles, a la altura del célebre “La escuela del Giorgione”, de Walter Patter. Cito las dos primeras frases: “Cada día valoro menos la inteligencia. Cada día me doy cuenta mejor de que solo es al margen de ella que un escritor puede recuperar algo de sus impresiones, es decir, alcanzar algo de sí mismo y la única materia de su arte” (PROUST, 2011, p.17).

35 *ir*criação e crítica

Travessias da crítica na América Latina

ligero extrañamiento las propias estupideces y rarezas–, pero solo para quienes ya se comprometieron afectivamente con lo que tales reglas presuponen.

Barthes es un pensador fragmentario, discontinuo, de iluminaciones circunstanciales que resisten el desarrollo y propician la variación. Por eso no van a encontrar en sus textos, ni siquiera en las notas de sus cursos, largas explicaciones sobre la ética del crítico y el investigador literario como las que estoy ensayando en esta clase. Barthes piensa discontinuamente lo singular de esa ética –él diría, lo “intratable”–, a través de *figuras*. Cuando Barthes identifica figuras –las imagina nombrándolas, no es que las reconozca–, busca señalar aspectos de un cuerpo tensionado, por tales o cuales deseos, bajo tales o cuales circunstancias. Ese cuerpo en estado de elocuencia siempre es el de un enamorado, aunque se trate de un crítico o un melómano. En la superficie de los discursos, Barthes lee las figuraciones de cuerpos afectados por la coexistencia problemática del gregarismo y la supervivencia de lo íntimo.

Las figuras que esbozan la ética del crítico-ensayista manifiestan las inquietudes de una subjetividad tensionada entre el deseo de saber e intervenir y el de experimentar y responder estéticamente. Esa multiplicidad de deseos en tensión hace del crítico una “criatura abigarrada”, como alguna vez le escuché ironizar a César Aira, en la que se superponen los papeles del sabio, el polemista, el artista y el conversador. No estoy hablando del crítico en general, desde luego, los hay que no asumen o ni siquiera presienten lo irónico de su condición, sino del crítico tal y como lo imagina el “último Barthes”.

En la *Lección inaugural* (1982 [1977]), a propósito del cuidado con el que hay que tratar al lenguaje literario para que su ética no resulte impugnada, Barthes propone dos figuras: “obcecar” y “desplazarse”. Estas figuras condensan el sentido de los gestos y los actos que deberá realizar el crítico-ensayista para que su escritura tome la forma y la entonación de una respuesta activa. “Obcecar significa afirmar lo Irreductible de la literatura: lo que en ella resiste y sobrevive a los discursos tipificados que la rodean –las filosofías, las ciencias, las psicologías–; actuar como si ella fuere incomparable e inmortal” (BARTHES, 1982, p.131). Lo que en la literatura resiste y sobrevive a cualquier reducción, a cualquier apropiación con fines morales, ideológicos o pedagógicos, no es otra cosa que lo que Blanchot llama “su esencial inescencialidad”, el escándalo de que nada explique ni justifique su existencia de acto intransitivo. La referencia a Blanchot sirve otra vez de puente entre Barthes y sus precursores largamente velados: los románticos de Jena. Según estos, el ser de la literatura –lo que la vuelve irreductible– es su condición de proceso incesante de interrogación y cuestionamiento de sí misma, la pasión por impugnar cualquier identificación que la establezca en términos de especificidad discursiva o institucional. Obcecar significa afirmar que la literatura solo es ella misma –poder de sacudida e

35 *ir*criação e crítica

Travessias da crítica na América Latina

interrogación— si todavía no es lo que le reclaman, en cada coyuntura, la sociedad y la cultura (un corpus establecido, una institución espiritualmente valiosa).⁵

La obcecación no es un atributo de ciertos críticos, más sensibles o perspicaces que otros, sino una forma de dialogar con fuerzas que desprenden a los textos de sus inscripciones institucionales, incluida la pertenencia a la institución literatura. Se obceca el que responde a la aparición de una forma que lo conmueve y lo deja pensativo suspendiendo la voluntad de comprensión. Afirma el valor de lo irreductible porque lo muestra actuando, como ausencia de causa o intención, en tanto la escritura del ensayo responde a la manera de una cámara de resonancias. Para no recaer en substancialismos, o al menos para diferir la inevitable recaída, subrayo que la expresión “afirmar lo irreductible”, cuando refiere a la obcecación del crítico-ensayista, envuelve una paradoja: no se trata de la afirmación (presentación o representación) de algo cierto, por ejemplo, de un valor o un poder reconocibles, sino de la afirmación de nada, de la aparición sin presencia de lo incierto, bajo la apariencia de una significación aplazada o sustraída. En la práctica crítica de Barthes, la afirmación conmocionante de lo irreductible suele ocurrir en la lectura de un detalle suplementario, un fragmento, a veces una sola palabra, que toca la sensibilidad del ensayista en tanto aparece desprendido de cualquier intención compositiva, como una especie de lapsus encantador. Un buen ejemplo de esto lo pueden encontrar en “Chateaubriand: *Vida de Rancé*”, en particular, en el párrafo titulado “El gato amarillo del Abate Séguin”. Es ahí en donde Barthes se refiere al “escándalo de la palabra literaria” y lo explica con claridad: “Esta palabra está dotada de alguna manera de un doble largo de ondas: el más largo es el del sentido [lo que un texto tematiza o simboliza inequívocamente]; el más corto no transmite más información que la literatura misma: es el más misterioso, pues, por su causa, no podemos reducir la literatura a un sistema enteramente descifrable: la lectura, la crítica no pueden ser puras hermenéuticas”(BARTHES, 1983, p.165).

Obcecase y desplazarse son figuras complementarias, la una presupone a la otra. Para que ocurra un desplazamiento, aparición de algo donde no se lo esperaba, tuvo que haber obcecación. Es la insistencia de la sensibilidad lectora en afirmar la presencia de lo indescifrable lo que provoca el desplazamiento de la posición del crítico y del lugar de la literatura. El crítico pasa de actuar como un hermeneuta o un agente cultural a hacerlo como un ensayista, es decir, como un escritor. La literatura deja de ser un lenguaje instituido, prestigioso, para recuperar incidentalmente su carácter de experimento intransitivo. Uno y otra se desplazan más acá y al lado de los

⁵ Es posible que este tratamiento paradójico del ser de lo literario haya despertado curiosidad en algunos de ustedes. En tal caso, les sugiero profundizar en sus complejidades a través de la lectura de un ensayo de Maurice Blanchot, “Los grandes reductores”, recogido en *La risa de los dioses* (1976, pp. 59-68); y otro de Jacques Derrida, “Ante la ley”, recogido en *La filosofía como institución* (1984, pp. 93-144). La consulta de la antología de Lacoue-Labarthe y Nancy que mencioné en la clase pasada, *El absoluto literario* (2012), es también muy recomendable (acaso imprescindible).

35 *ir*criação e crítica

Travessias da crítica na América Latina

conflictos que deciden sus valores y funciones culturales. El poder rector de los conflictos no desaparece, pero se suspende. Ya habrán anticipado que *suspensão* es otra figura fuerte de la ética barthesiana, además de una expresión recurrente y de gran plasticidad –presupuesta en la definición de “*punctum*”, de “incidente” y de “lo novelesco”, entre varios otros conceptos que vamos a comentar–. La suspensión –de la voluntad de dominio, de la arrogancia, del gregarismo, del valor causa, de las totalizaciones morales– es al mismo tiempo condición y efecto de la lectura obcecada.

Hacer el elogio de la suspensión y el desplazamiento en términos generales, como hace Barthes en la *Lección inaugural* (1982 [1977]), y como estoy haciendo yo ahora, en mi papel de comentarista, no es difícil, porque la generalización domestica las inestabilidades y los descentramientos. Otra cosa es comprometerse como lector al trazado de un recorrido indeterminado, que no se sabe a dónde conduce, por el placer de aventurarse en lo desconocido reflexivamente. El ejercicio del ensayo obcecado requiere aprender a desorientarse, a desprenderse de referencias y marcos justificatorios, a olvidarse momentáneamente de sí mismo en tanto lector competente. Cualquier crítico, por el hecho de serlo, porque supone que sabe leer en general y sabe escribir sus lecturas, y cuenta con algo valioso –juicios u opiniones– para comunicar, se resiste a esos aprendizajes deceptivos. Por eso, el devenir del crítico en lector desplazado suele tomar la vía de un ascetismo metódico, el de un desaprendizaje de competencias y funciones.

La obcecación, el desplazamiento y la suspensión son acontecimientos sutiles, de cuya existencia tenemos noticias solo después de que ocurrieron. No tiene demasiado sentido proponerse realizarlos, convertirlos en objetivos, porque dependen menos de la intervención de la inteligencia que, como ya dije, de la puesta en juego de la sensibilidad, que siempre es aleatoria. No hay método del que se pueda echar mano y, como señalé antes, no hay que dar por sentado que uno está dispuesto a dejarse llevar por las fuerzas de lo irreductible, aunque se diga barthesiano. Tomo mi caso, me observo con ojos críticos mientras dicto este curso e incorporo esas observaciones a la exposición –es el gesto fundacional del ensayo–: mientras recorro caminos trillados, que considero valiosos y estimulantes para una formación teórica, cortejo la aparición de alguna novedad en la obra de Barthes, en su estilo ensayístico, o en los modos en que me afectan. Lo nuevo, si apareciera, daría testimonio de que todavía hay en Barthes una reserva de irreductibilidad a la espera de un lector desplazado que le haga justicia. ¿Podría encarnar yo ese papel? ¿Es seguro que quiera hacerlo, a costa de perder certezas que tanto me costó adquirir y formular? Cuando me reconozco obcecado en mostrar ambigüedades y contradicciones, la íntima diferencia de Barthes respecto de sí mismo, siento que ya estoy en camino, pero quién sabe.

En las notas del curso sobre *Lo neutro* (2004) y en un ensayo sobre Phillippe Sollers (2003), con las mismas palabras en las dos ocasiones, Barthes propuso otra figura ética que podemos asociar con el cuerpo tensionado del crítico-ensayista

35 *ir*criação e crítica

Travessias da crítica na América Latina

cuando intenta sustraerse de las identificaciones morales: la *oscilación*. La caracteriza como una táctica “carnavalesca”, por su diferencia con la “vacilación”. La oscilación es un movimiento descentrado, una multiplicación incesante del compromiso, que impide que se fije una imagen de la subjetividad que va y viene. Por eso es mal recibida, cuando no desconocida, en los medios intelectuales, que reclaman posicionamientos estables e identificación inequívoca con alguna causa justa. A la vacilación, en cambio, se la acepta –Barthes menciona el caso de André Gide– porque “produce la imagen estable del que se mueve”, o de “lo movedizo” (BARTHES, 2003, p.271). En un intelectual se toleran las indecisiones en tanto sean razonables, es decir, en tanto no impugnen el valor trascendental de la causa –política, ideológica, moral– como fundamento de las prácticas retóricas. Frente al intelectual que oscila, que pasa sin vacilaciones de una posición a otra, la cultura no sabe a qué atenerse, no sabe si tomarlo en serio, tiende a rechazarlo, porque el movimiento de vaivén neutraliza el poder de agarre que ejercen las causas. Notarán que estoy dando por sentada la asimilación del crítico con el intelectual. Lo hago porque los dos serían, en principio, “escribientes”, hombres transitivos que en el lenguaje solo buscan un medio para la transmisión de ideas y valores. Cuando la búsqueda problematiza la condición mediadora del lenguaje, al experimentar sus limitaciones e insuficiencias, y se vuelve sensible a la extraña materialidad de las palabras, el crítico deviene ensayista.

Un caso de vacilación, de movimiento de duda que conserva la identidad y preserva la imagen, es el de la “deliberación” barthesiana sobre la conveniencia o no de llevar un diario que pudiera valer como una obra literaria. La contraposición de puntos de vista, si bien se resuelve a favor de la negativa –no debería llevarlo, si lo que quiere es trascender el egotismo– produce un efecto de inmovilidad muy fuerte, aunque se trate de la fijeza de un vínculo ambivalente. Barthes se siente atraído por el egotismo, pero como esa atracción lo inquieta –en ocasiones habla de los “peligros” que entraña–, también se siente incomodado. Ya vamos a tener ocasión de apreciar de cerca los dobleces de esta ambivalencia, en la que coexisten preocupaciones estéticas y reparos morales, y de mostrar cómo la forma dilemática de la “deliberación” sirvió más a la puesta en escena de una subjetividad cavilosa, a la dramatización de la duda, que a una efectiva toma de decisión. Después de haberle puesto el punto final a “Deliberación” (1986 [1979]), Barthes continuó llevando diarios personales que eventualmente podrían incorporarse a un proyecto literario. Me refiero al que se publicó póstumamente dentro del libro *Incidentes* (1987), titulado “Noches de París”. Este diario, que registra fundamentalmente vivencias eróticas y sentimentales de una sensibilidad gay, reaparece en uno de los folios de *Vita Nova* (2018), como parte de la novela por venir, bajo el título “Noches vanas”.

La oscilación, el vaivén descentrado entre afirmaciones contrapuestas, es una figura tardía en la obra de Barthes. Aparece conceptualizada recién en 1978, después de la muerte de la madre, en pleno proceso de duelo. Como las otras figuras éticas, tiene un alcance táctico: sería un recurso “desesperado” para alcanzar una relación

35 *ir*criação e crítica

Travessias da crítica na América Latina

justa o autêntica consigo mesmo, con los otros y con la muerte. El correlato afectivo de la oscilación es lo que Pasolini llamaba “una vitalidad desesperada” –Barthes cita varias veces esta fórmula, que es el título de un poema, en *Lo neutro* (2004)–. La vitalidad desesperada es una posibilidad de vida extrema que nace de la atención a la inminencia de la muerte. Es la vitalidad propia del *sobreviviente*, a quien la conciencia de que el próximo turno podría ser el suyo confiere más fuerza que desgano. Sin pasar por los vaivenes del duelo, Barthes tal vez no hubiera imaginado las virtudes éticas de la oscilación.

Antes de comenzar a recorrer las manifestaciones del deseo/exigencia de novela en los ensayos del “último Barthes”, interpolo otra digresión preliminar. En la clase pasada mencioné que segmentar la obra de Barthes en fases sucesivas –socio-semiológica, estructuralista, textualista, ético-autobiográfica– puede tener cierta eficacia pedagógica, la de hacer inmediatamente inteligible la variedad de coyunturas teóricas que atravesó esa obra durante su desarrollo. El problema es que la segmentación y la idea misma de desarrollo tienden a que desconozcamos lo que en la obra hay de insistencia, variación y reconfiguración de ciertos motivos e impulsos estructurantes, más acá de las sucesivas efectuaciones. Para apreciar el vigor del pensamiento crítico de Barthes hay que atender a los desplazamientos de perspectiva, antes que a los cambios de objeto o paradigma, porque esos desplazamientos responderían a la obcecación en afirmar lo irreductible o escandalosos de la palabra literaria. Les doy un ejemplo. Hacia comienzos de la década del cincuenta, en *El grado cero de la escritura* (1983 [1953]), Barthes tiene una ocurrencia muy productiva: valorar el alcance ideológico de los proyectos literarios, que tan progresistas o conservadores se los puede considerar, según la “moral de la forma” que los identifica, ya sea que las decisiones técnicas reproduzcan o cuestionen los valores establecidos por la institución literaria. Más de veinte años después, en la *Lección inaugural* (1982 [1977]), la ocurrencia reaparece con una, en principio, ligera modificación: las fuerzas de libertad que se hayan en la literatura no dependen del compromiso político de los escritores, ni del contenido doctrinario de las obras, sino de la asunción de una “responsabilidad de la forma” que remite al trabajo de desplazamiento que las escrituras literarias ejercen sobre la lengua. Barthes se apura a aclarar que esa responsabilidad ya no debe evaluarse en términos ideológicos, según criterios de valoración trascendentales –los del materialismo histórico–, sino en términos éticos immanentes. Al considerar esta reaparición conceptual, podríamos conformarnos con el reconocimiento de lo obvio: Barthes pasó de ser marxista a ser nietzscheano, y nunca dejó de ser formalista, de asociar lo político de la literatura con la dimensión formal de las obras. Sería una interpretación correcta pero insuficiente, porque dice poco de la inquietud que persiste, metamorfoseándose, a través de los cambios y que podríamos enunciar así: ¿cómo pensar la intervención social de un texto –porque tiene que haberla– a partir de su irreductibilidad? El crítico no quiere la autosuficiencia de lo literario, menos su trascendencia, pero sí el poder de lo anómalo, que nunca termina

35 *ir*criação e crítica

Travessias da crítica na América Latina

de conceptualizar ya que es, por definición, lo que resiste y escapa. El crítico se constituye como sujeto tensionado en la afirmación de ese poder que lo excede.

La formulación del deseo/exigencia de novela como afecto que caracteriza al crítico literario también estuvo sujeto, en la obra barthesiana, a un juego de insistencias y variaciones. Hasta ahora lo identificamos con el “último Barthes”, pero ya aparece expuesto, con sorprendente claridad, en el “Prefacio” de *Ensayos críticos*, fechado en 1963: “para que el crítico hable de sí mismo con exactitud [es lo que quiere en tanto ensayista], sería preciso que se transforme en novelista, es decir, que sustituyera lo falso directo en lo que se ampara [el uso de una retórica transitiva] por un indirecto declarado, como lo es el de todas las ficciones. Sin duda éste es el motivo de que la novela sea siempre el horizonte del crítico...” (BARTHES, 1983[1963], p.21).

Habrán notado que superpongo “deseo” y “exigencia” o “demanda” de novela porque son impulsos heterogéneos que coexisten en la sensibilidad del crítico vacilante. En tanto se lo declara frente a otros, el deseo de convertirse en novelista puede devenir exigencia, incluso demanda super-yoica de un Otro impaciente: “deberás escribir una novela, si en verdad quieres actuar como un auténtico escritor” –y dejar de ser un farsante–. Imagino que algo así le ocurrió a Barthes. Según algunos de los asistentes al coloquio de Cerisy de 1977, él habría confesado varias veces, en ese contexto adulador, su anhelo, incluso su proyecto, de escribir una novela.

Separemos por un momento deseo de exigencia. Para Barthes, la existencia del crítico-ensayista como personaje ético presupone que la novela esté en su horizonte y que él tienda hacia ese fantasma. El crítico que pone en obra a la literatura se constituiría a partir del deseo irrealizable de novela –si lo realizara, desaparecería como crítico, como sujeto en tensión–. Estos principios estéticos, de eso se trata, remiten a un mito de origen: el crítico, lo mismo que el escritor que querría ser, que acaso ya sea, fue en su infancia un lector fervoroso y desinteresado, al que el encuentro con la ficción afectó intensamente. En “Sobre la lectura”, Proust narró la belleza de ese acontecimiento transformador. También Alan Pauls, en las últimas páginas de *La vida descalzo*. El devenir-lector del niño encausa, antes que nada, un deseo de huida o apartamiento de lo familiar; el niño lee con pasión para poder evadirse a un mundo imaginario, que puede valer más que el real, y proyectar sobre éste una luz que lo recree. Si las distintas edades de la vida son, como sugiere el psicoanálisis, la prosecución de la infancia por distintos medios, el cuerpo del lector siempre es un cuerpo infantil agitado por los deseos de evasión y recreación imaginaria. Es en este sentido que me gusta afirmar que la lectura apasionadamente desinteresada es para el crítico una especie de paraíso perdido, o de promesa fatalmente incumplida, ya que él siempre está apremiado por otro deseo, el de hacer algo productivo con sus lecturas: escribirlas y firmarlas. Es curioso cuánto le cuesta a un crítico dejarse afectar gratuitamente por la literatura, o mejor, prolongar esa afección, porque, ni bien comienza a insinuarse, ya está pensado en qué hacer con ella y entonces se produce un deslizamiento de deseos: deja de desear la obra que

35 *ir*criação e crítica

Travessias da crítica na América Latina

leía –de querer fugarse a su mundo– y comienza a desear la que escribirá, su propio lenguaje. En la segunda parte de *Crítica y verdad* (1985), en los párrafos destinados a “La crítica” y “La lectura”, Barthes localiza a la literatura en el vaivén entre esos deseos suplementarios: leer, escribir.

El deseo originario que se despierta a partir del encuentro amoroso con la ficción es el de querer ser la obra que se lee. Proyectarse de a ratos en alguno de los personajes representados sería la primera de sus manifestaciones y, según Barthes, el “mismo motor de la literatura” (BARTHES, 1978, p.327). En el caso de los lectores que quieren comenzar a escribir, aparece un deseo todavía más novelesco, el de tomarse por otro, el de actuar a la manera de un escritor amado. Cito un fragmento de *Roland Barthes por Roland Barthes*: “Habría que substituir la historia de las fuentes por la de las figuras: el origen de la obra no es la primera influencia sino la primera postura: se copia un papel, y luego, por metonimia, un arte: comienzo a producir reproduciendo al que quisiera ser” (1978, p.108, 109). El fragmento se titula “Abgrund” (“cima” o “abismo”), y en él Barthes identifica a Gide como su lengua originaria, porque fue a través de la pose gideana que pudo quererse y reconocerse como escritor. En esa pose convergen el gusto por las “letras”, la afición al piano, el protestantismo, la homosexualidad y, lo más importante para nosotros, las escenificaciones de una subjetividad vacilante, tironeada entre el gusto por los ideales clásicos y la exigencia de profanarlos, entre la tendencia al egotismo y el imperativo de trascenderlo. Tal vez tengamos tiempo de comentar, en alguna próxima reunión, uno de los primeros ensayos que publicó Barthes, “André Gide en su *Diario*”, de 1942, para profundizar en los motivos y las motivaciones de esa identificación originaria.

El deseo/exigencia de novela solo problematiza a los críticos que tienen reminiscencias de ese paraíso perdido en el que eran lectores desinteresados o jugaban a imitar a un escritor amado. No es una problemática de la crítica literaria en general. Hay críticos amnésicos que no recuerdan casi nada de su infancia lectora, los que dicen que la literatura es su objeto de conocimiento o comprensión, los que tratan con “corpus”, no con cuerpos. Críticos indiferentes a su propia “convicción” y a su propia “emoción”, como amonesta Borges en “La supersticiosa ética del lector”. La clase de críticos profesionales que forman las universidades y promueven los organismos de ciencia y técnica, productivos y enmarcados. Alguien, cualquiera de ustedes, podría espetarme que yo también soy uno de esos críticos disciplinados y tendría que darle la razón. Pero es por eso, precisamente, que me encarnizo con lo que represento, no para negar lo obvio, sino, como diría Derrida, para resistir a la hipertrofia institucional cuando siento que nos amenaza.

Volvamos al “Prefacio” de los *Ensayos críticos* (1983[1963]), para contextualizar la significación de esa frase que me gusta repetir como si fuera una máxima: “la novela siempre es el horizonte de la crítica”. Esa frase remata un movimiento argumentativo que parte de la idea de que el crítico, a su manera, es un escritor, porque también mantiene vínculos afectivos y problemáticos, no meramente

35 *ir*criação e crítica

Travessias da crítica na América Latina

instrumentales, con el lenguaje. El crítico, dice Barthes, “realiza una práctica secreta de lo indirecto amparada en la figura de la transitividad” (1983, p.20). Hay un indirecto declarado, asumido, que es el de la novela como recreación o invención de mundos imaginarios. Lo mismo que el novelista, el crítico experimenta que no hay mediación simple entre el orden gregario del lenguaje y la individualidad de las experiencias afectivas, y busca recursos indirectos –lo que antes identifiqué como experimentación formal– para dotar de autenticidad a su discurso. Pero los busca por el desvío del ensayo, del comentario de mundos preexistentes, no por el de la ficción. Lo que siempre estaría en el horizonte de la crítica es, entonces, la práctica de un indirecto soberano, sin la coartada de propósitos transitivos.

“Para que el crítico hable de sí mismo con exactitud –agrega Barthes– sería preciso que se transforme en novelista” (1983, p.21). Solo el novelista, en tanto asume y practica lo indirecto sin reservas, es capaz de hablar de sí mismo con exactitud. El crítico no puede, pero también lo desea: exponer su intimidad de lector, más acá de la enunciación de sus opiniones y sus preferencias, reescribir las huellas del flechazo originario cada vez que otro encuentro las reanima. Tal vez se estén preguntando por qué Barthes identifica a la palabra novelesca o literaria como “exacta”. Es una expresión equívoca, porque parece aludir a la adecuación entre lenguaje y referente, como si dijéramos “palabra adecuada” o “palabra verdadera”. Los equívocos se despejan cuando atendemos a la caracterización que propone Barthes: la palabra literaria es “exacta” porque tiene el poder de configurar experiencias afectivas, el devenir de impulsos pre-subjetivos, irrepresentables, que inventan mundos secretos. La palabra exacta *configura*, ni expresa ni representa –esas son las formas de alienación que sufre lo intransferible cuando se lo nombra directamente, cuando se le atribuye un sentido y un valor cierto–. Doy un ejemplo, advertirán que no es uno cualquiera. La palabra literaria puede configurar lo amoroso como el presentimiento de un mundo ambiguo, más próximo de lo animal que de lo humano, al manifestar su presencia indirectamente en la trama de un relato sentimental –en esto siempre tiene una incidencia decisiva el *tono* narrativo–.

La palabra exacta siempre es una palabra segunda. La palabra primera es la que comunica, la que representa, la que generaliza, la que sujeta y aplasta, la que reduce cualquier experiencia afectiva a una vivencia personal. La palabra exacta es el efecto de un desprendimiento y una suspensión: la escritura la desprende de la reproducción estereotipada de mensajes y consignas, suspendiendo el poder inmovilizador de las significaciones convencionales. Notarán cómo recorro, una y otra vez, la misma constelación conceptual, la que articula “desprendimiento”, “suspensión”, “desplazamiento” y “sacudida sutil”, para exponer los alcances de una ética del lenguaje literario.

Barthes añade una precisión sobre el sentido de “palabra exacta” –sigo comentando unas pocas páginas del “Prefacio” de *Ensayos críticos* (1983[1963])–: es una palabra que aparece en las fronteras del lenguaje. Las técnicas de la escritura

35 *ir*criação e crítica

Travessias da crítica na América Latina

literaria, la “variación” y el “arreglo” –la composición según principios inmanentes–, desplazan las palabras hacia las fronteras entre el lenguaje y el mundo, manifiestan esa distancia insalvable porque intentan franquearla en busca de autenticidad. La palabra exacta no desconoce ni rechaza la existencia de la frontera, como ocurre en los usos corrientes del lenguaje, la explora y extrae de ella sus fuerzas cada vez que intenta transmitir afectos inmediatamente.

En *El grado cero de la escritura* (1983 [1953]) la novela es, para Barthes, el dispositivo retórico a través del cual se sella, con la fuerza de lo obvio, el pacto de inteligibilidad entre la institución literaria y la sociedad. La “escritura de la novela” sería una moral de la forma conservadora porque significa a la literatura –su especificidad artística y su lugar en el mundo– con recursos tradicionales: las técnicas del narrador omnisciente, la tercera persona, y la subordinación de todas las funciones discursivas al desarrollo de una trama verosímil. Para el Barthes socio-semiológico, mezcla rara de Marx y Blanchot, la novela decimonónica funda el mito burgués de la literatura como representación de la realidad y expresión de lo humano, contra el que se erigen todas las morales de la literatura moderna, del “artesano de la escritura” (Flaubert) a las escrituras de “grado cero” (Jean Cayrol). En los años de la posguerra, Barthes era un crítico capaz de renegar de sus preferencias de lector –la literatura realista– por considerarlas ideológicamente incorrectas. Esa coraza reactiva aparece muy debilitada a comienzos de los sesenta, en varios de los *Ensayos críticos* (1983[1963]) y en esta definición tomada del “Prefacio”: “Toda novela es una aurora y por ello, al parecer, es la forma misma del querer escribir” (BARTHES, 1983, p.20). Los ecos retroactivos del “último Barthes” son muy audibles. Lejos de cualquier reducción sociológica, la novela aparece caracterizada en esta frase como una apertura a lo posible, como un acontecimiento inaugural. Quince años después, en *La preparación de la novela* (2005 [1978-1979]), reencontramos la idea de que “querer escribir”, en tanto impulso obstinado más allá de sus eventuales realizaciones, es la tendencia afectiva que define al escritor, querer escribir una novela para decir las verdades patéticas de la vida. Por lo que tiene de escritor, el crítico también se deja afectar por el despunte de ese deseo.

Cito por última vez en esta clase el “Prefacio” de los *Ensayos críticos*: “El crítico es el que va a escribir y que, semejante al narrador proustiano, ocupa esta espera con una obra suplementaria, que se hace buscando y cuya función es llevar a cabo su proyecto de escribir, al tiempo que lo elude” (BARTHES, 1983, p.21). La figura del crítico como un sujeto habitado por un deseo de literatura cuya realización difiere o inhibe tiene rasgos neuróticos innegables. El crítico desea escribir una novela pero no lo hace, y mientras no la escribe, encuentra en el ensayo modos de mantener activo ese deseo y, a la vez, de eludirlo. Esta ambivalencia domina incluso en los esbozos del proyecto *Vita Nova*, y echa por tierra las especulaciones sobre si Barthes iba efectivamente a escribir una novela, o ya la estaba escribiendo cuando tuvo el accidente fatal. Después de leer detalladamente el contenido de los ocho folios, y de

35 *ir*criação e crítica

Travessias da crítica na América Latina

considerar la orientación que fueron tomando las sucesivas variaciones, David Fiel sostiene que “La inconclusión parece ser una propiedad estructural del proyecto” (BARTHES, 2018, p.39). Es decir que *Vita Nova* (2018) era un proyecto de crítico, no de un crítico en trance de convertirse en novelista, sino del crítico como novelista aplazado, que escribe ensayos para mantener activas las fuerzas del aplazamiento.

La identificación del crítico con el narrador proustiano reaparece en la primera parte de “Mucho tiempo he estado acostándome temprano” (1987[1978]), que podría haberse titulado “Proust y yo”, según dice el propio Barthes. Lo tortuoso de esta identificación, si la planteamos desde el punto de vista del crítico, es que en su caso el aplazamiento es irresoluble, por ser constitutivo, mientras que el narrador proustiano asume esa condición hacia el final de *En busca del tiempo perdido*, cuando ya escribió todo un ciclo de novelas.

Bueno, si quieren podemos conversar un rato, tenemos tiempo.

–Hay una duda que tengo. Tú dijiste hace un rato “configurar y no representar”. En un texto que leí hace poco, no recuerdo cuál, Barthes habla de la novela y dice que queda exenta de mala fe en tanto es representación, y no expresión, de “lo patético”, en tanto dice abiertamente los discursos del afecto. No me queda clara la diferencia entre “expresión”, “representación” y “configuración”.

–Nada que tenga que ver con los modos de pensar la heterogeneidad radical entre el orden del lenguaje y el de los afectos –que es el de la “realidad” y el de la “vida” – está destinado a quedar claro de inmediato. Parto de la siguiente observación: Barthes no se caracteriza por la precisión conceptual. Les advierto que estoy señalando un rasgo distintivo, no una carencia, porque la agudeza del pensamiento barthesiano depende de un estilo fragmentario y asociativo que no se resiente por la falta de precisión conceptual. Yo soy más obsesivo que él, creo en el poder de las distinciones siempre que sean más o menos sutiles, por eso evito hablar de “representación” al conceptualizar los vínculos entre lenguaje y afectividad, por los presupuestos metafísicos que arrastra ese término: la creencia en que lo afectivo es una substancia humana ya dada, presente en el “espíritu” o en el “corazón” de los sujetos antes de ser dicha, que las palabras vendrían a re-presentar. Como aprendí del psicoanálisis, pero también de Barthes, que los afectos son inarticulables en el discurso, aunque son las fuerzas ciegas que mueven a hablar o escribir, no uso “representación” para nombrar cómo aparecen entre palabras los impulsos afectivos porque quiero atenerme a lo enigmático de su manifestación. El concepto que uso suele ser “manifestación”, para nombrar la aparición sin presencia, indirecta y desplazada, de lo que no puede –pero quiere– ser dicho. O “presentización”, con el alcance que tiene en la traducción española de un ensayo deslumbrante de Walter Benjamin, “Tres iluminaciones sobre Julien Green”. Por eso, corregiría a Barthes y diría que la novela es manifestación o presentización de lo patético, para acordar con él en que escapa a la mala fe del sentimentalismo.

35 *ir*criação e crítica

Travessias da crítica na América Latina

Añado otra aclaración, que tal vez ya no sea necesaria. Lo “patético” es, para el “último Barthes”, sinónimo de transmisión afectiva. Jugando con su acepción etimológica, Barthes convierte a lo patético en un valor por dos razones: porque su mención recuerda que la afectividad está en el origen de las obras literarias, y porque despertaba indiferencia o rechazo entre los intelectuales de tu tiempo; es decir, por su anacronismo.

El concepto de “configuración”, que me parece el más preciso para describir la dinámica formal de las escrituras de vida, ya sea que se trate de la vida de una ocurrencia teórica o de un vínculo filial, lo tomo, principalmente, de los ensayos de Georg Lukács y Theodor Adorno sobre la forma del ensayo. “Configuración” significa proceso exploratorio, de búsqueda y tanteos, que atiende a las discontinuidades y a los ritmos, a los vaivenes de las pulsaciones vitales. “Configuración” y “forma viviente”, otra herencia de los románticos alemanes, son casi sinónimos. El *haiku*, por ejemplo, si seguimos las reflexiones de Barthes en *El imperio de los signos* o en *La preparación de la novela* (2005 [1978-1979]), configura un incidente casual, y logra transmitir sensación de vida y certidumbre de realidad precisamente porque no intenta representarlo, porque presentiza, a través del ascetismo técnico, el vacío de representación y la discreta intensidad de lo circunstancial.

Referencias

- BARTHES, R. “Prefacio”. En BARTHES, R. Ensayos críticos. Trad. Carlos Pujol. Barcelona: Seix Barral, 1983.
- BARTHES, R. Roland Barthes por Roland Barthes. Barcelona: Kairós, 1978.
- BARTHES, R. El placer del texto y Lección Inaugural. México: Siglo XXI, 1982.
- BARTHES, R. “Chateaubriand: Vida de Rancé”. En BARTHES, R. El grado cero de la escritura y nuevos ensayos críticos. México: Siglo XXI, 1983.
- BARTHES, R. “Fragmentos de un discurso amoroso”. En: BARTHES, R. El grano de la voz. Entrevistas 1962-1980. México: Siglo XXI, 1983.
- BARTHES. Crítica y verdad. Trad. José Bianco. México, Siglo XXI, 1985.
- BARTHES, R. “Deliberación”. En: BARTHES, R. Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces. Trad. de C. Fernández Medrano. Barcelona: Paidós, 1986.
- BARTHES, R. “Mucho tiempo he estado acostándome temprano”. En BARTHES, R. El susurro del lenguaje. Trad.: C. Fernández Medrano. Barcelona: Paidós, 1987.
- BARTHES, R. Incidentes. Edición de François Wahl. Trad. de Jordi Llovet. Barcelona: Anagrama, 1987.
- BARTHES, R. “La oscilación”. En BARTHES, R. Variaciones sobre la literatura. Buenos Aires: Paidós, 2003.

35 *ir*criação e crítica

Travessias da crítica na América Latina

- BARTHES, R. Lo neutro. Notas de cursos y seminarios en el Collège de France, 1977-1978. Argentina: Siglo XXI, 2004.
- BARTHES, R. 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. Edición en español al cuidado de Beatriz Sarlo. Trad. Patricia Wilson. Buenos Aires: Siglo XXI, 2005.
- BARTHES, R. 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, 2009.
- BARTHES, R. El Imperio de los signos. Barcelona: Seix Barral, 2016.
- BLANCHOT, M. "Los grandes reductores". En BLANCHOT, M. La risa de los dioses. Madrid: Taurus, 1976.
- DERRIDA, J. "Descartes: Lengua e institución filosófica" y "Kafka: Ante la ley". En DERRIDA, J. La filosofía como institución. Trad.: Ana Azurmendi. Barcelona: Granica, 1984.
- FIEL, D. "Vita Nova, una novela de sí mismo". En BARTHES, R. Vita Nova. Santiago: Marginalia, 2018.
- GIORDANO, A. "El giro autobiográfico del último Barthes". Boletín/22 CETYCLI, 2023, pp. 14-36.
- LACOUÉ-LABARTHE, P. y NANCY, J. El absoluto literario. Teoría de la literatura del romanticismo alemán. Trad. Cecilia González y Laura Carugati. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2012.
- PROUST, M. "Prólogo". En PROUST, M. Contra Sainte-Beuve. Buenos Aires: Losada, 2011.

Recebido em: 05/06/2023

Aceito em: 27/06/2023