

Roland Barthes por Roland Barthes: autorretrato en pose de ensayista

Alberto Giordano (UNR – IECH – CONICET)*
ORCID 0000-0001-7372-3013

Resumen: El texto que sigue, reescritura de la tercera clase del curso “Roland Barthes y la escritura del duelo. El ensayo, entre el diario íntimo y la novela” dictado en 2021, se detiene en el comentario de *Roland Barthes por Roland Barthes*, cuya novedad inaugura lo que llamamos el giro autobiográfico del último Barthes. En este libro, la manifestación del deseo de novela como horizonte de la crítica, que el crítico enuncia y aplaza mediante la composición de ensayos, pasa de la especulación general a la asunción de una primera persona que se toma como tema de comentario y reflexión a través de un experimento autobiográfico: el autorretrato en pose de ensayista. Al autorretratarse, Barthes esboza una microfísica de las fuerzas que afectan su subjetividad de ensayista-crítico-investigador según la pauta que establece la diferencia nietzscheana de las fuerzas activas, que en su caso impulsan la exploración de la propia rareza y la experimentación formal que esa exploración requiere, y las reactivas, que someten la subjetividad y las prácticas del crítico-escritor a la búsqueda de reconocimiento y al melodrama de los conflictos culturales.

Palabras-clave: Roland Barthes – Giro autobiográfico – Autorretrato en pose de ensayista

Abstract: The following text is a rewrite of the third lecture of the course 'Roland Barthes and the writing of mourning. The essay between the intimate diary and the novel', given in 2021. It focuses on the comment of *Roland Barthes by Roland Barthes*, which innovation inaugurates what we call the autobiographical turn of the last Barthes. In this book, the manifestation of the desire for the novel as the horizon of criticism, that the critic enunciates and postpones by writing essays, moves from general speculation to the assumption of a first person who takes himself as the subject of comment and reflection through an autobiographical experiment: the self-portrait in the pose of an essayist. In his self-portrait, Barthes outlines a microphysics of the forces that affect his subjectivity as essayist-critic-researcher, along the Nietzschean distinction between active forces, which in his case push the exploration of his own rarity and the formal experimentation that this exploration requires, and reactive forces, which subordinate the subjectivity and the practices of the critic-writer to the seeking of recognition and to the melodrama of cultural conflicts.

Keywords: Roland Barthes – Autobiographical turn – Self-portrait in the pose of an essayist

Resumo: O texto a seguir, reescrita da terceira aula do curso “Roland Barthes e a escrita do luto. O ensaio, entre o diário íntimo e o romance” ministrado em 2021, detém-se no comentário sobre *Roland Barthes por Roland Barthes*, cuja novidade inaugura o que chamamos de virada autobiográfica do último Barthes. Neste livro, a manifestação do desejo de romance como horizonte da crítica, que o crítico enuncia e adia através da composição de ensaios, vai da especulação geral à assunção de uma primeira pessoa que é tomada como sujeito de comentário e reflexão através de um experimento autobiográfico: o autorretrato na pose de ensaísta. Ao retratar-se, Barthes traça uma microfísica das forças que afetam sua subjetividade como ensaísta-crítico-pesquisador segundo a diferença nietzschiana entre forças ativas, que no seu caso impulsionam a exploração da própria estranheza e a experimentação formal que esta exploração exige, e as reativas, que submetem a subjetividade e as práticas do crítico-escritor à busca de reconhecimento e ao melodrama dos conflitos culturais.

Palavras-chave: Roland Barthes – Virada autobiográfica – Autorretrato em pose de ensaísta

Recebido em: 10 maio 2024 | Aprovado em: 5 jun. 2024

* Crítico y ensayista. Profesor de teoría literaria en la Facultad de Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de Rosario e investigador del CONICET. Últimos libros publicados: *El diario como forma de vida* (2024); *Sobre la interpretación* (2023), *Una posibilidad de vida. Escrituras íntimas*. 2da. ed. aumentada (2023) y *Los años Aira* (2022). Correo electrónico: albertogiordano59@gmail.com.

Nota introductoria

El texto que sigue a continuación es la reescritura de la tercera 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).¹ 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, prestando atención 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. 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. Comienzo recordando una de las coordenadas que establecí en las dos primeras clases de este curso: al “último Barthes” lo caracterizo como aquel que les imprimió a sus búsquedas ensayísticas un marcado giro autobiográfico. 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* aparece la novedad del crítico-ensayista tomándose a sí mismo como tema de comentario y reflexión, no solo 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 *autorretrato*. Estas tres modalidades retóricas, en tanto experimentos formales, responden a una ética ensayística de los vínculos entre experiencia y saber. Las tres pueden coexistir, de hecho, coexisten, en un mismo texto, con diferente grado de presencia.

Me detengo ahora sobre la primera, la que llamo *especulación*. Quedé prendado de esta palabra, que uso como sinónimo de exposición ensayística y argumentación conjetural, después de leer *Más allá del principio del placer* de Sigmund Freud. Hubo una primera lectura demasiado interesada, hace más de diez años, en busca de recursos para comprender una crisis que me tenía a mal traer. Sabía que Freud se ocupaba en este libro de esa entidad demoníaca llamada “compulsión a la repetición” y de la existencia silenciosa y originaria de pulsiones hostiles a los intereses del yo. Quería entender las razones de por qué me sentía otra vez al borde del abismo, o desbarrancándome, para recuperar la estabilidad perdida. Como se imaginarán, no fue por el camino de los aprendizajes voluntarios que se

¹Las grabaciones en video de las ocho clases que duró el curso están subidas en el canal de YouTube del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria (<https://www.youtube.com/@centrodeestudiosdeteoriayc9089>). Para la reescritura de la primera clase, ver Alberto Giordano: El giro autobiográfico del último Barthes. *Boletín*. n. 22, p. 14-36, 2023; para la reescritura de la segunda, ver Alberto Giordano: Roland Barthes: la crítica como respuesta activa y el ‘método de juego’. *Criação & crítica*. n 35, p. 350-369, 2023.

restableció. Volví a leer *Más allá del principio del placer* hace tres o cuatro años, cuando decidí usarlo como ejemplo de composición ensayística en el marco de un taller de tesis para psicoanalistas del que era coordinador. Mi propósito era mostrar cómo el ensayo es la forma en la que se realiza una auténtica investigación (que solo investiga quien ensaya), antes que un medio para comunicar los resultados obtenidos. Fue en ese contexto que se me pegó “especulación” como sinónimo de proceder ensayístico, comentando largamente la digresión con la que Freud abre el capítulo cuarto, cuando comienza a aventurarse por los caminos extraordinariamente dificultosos –Barthes diría, “intratables”– que lo llevarán a conjeturar la existencia de una “pulsión de muerte” que coexistiría con la “pulsión de vida”. “Lo que sigue –anuncia Freud– es especulación, a menudo de largo vuelo, que cada cual estimará o desdeñará de acuerdo con su posición subjetiva. Es, además, un intento de explotar consecuentemente una idea, por curiosidad de saber adónde lleva” (Freud, 2015, p. 55). Les recuerdo que Freud está intentando explorar, conceptual y argumentalmente, los dominios inverificables de lo que acecha más acá del principio del placer. Esos dominios habitados por impulsos autodestructivos, que constituirían a la subjetividad lo mismo que las tendencias al equilibrio, son, por definición, resistentes al conocimiento y a la demostración lógica. Para llegar a saber lo que se intuye de ellos, hay que arriesgarse a imaginar conceptos y explicaciones que los vuelvan inteligibles (dar una “respuesta activa” a los misterios de su manifestación, para usar expresiones con las que ya estamos familiarizados). En el origen de la especulación reinan la “incerteza” y la “curiosidad”, son las fuerzas más poderosas que podamos concebir como propulsoras de una auténtica investigación. También las más exigentes, porque reclaman precisión y hallazgos para satisfacerse.

En la edición de Amorrortu como volumen separado, *Más allá del principio del placer* está precedido por un prólogo muy instructivo de Jean Laplanche. Entre los *grandes conceptos* del libro, por los interrogantes que plantean a la posteridad psicoanalítica y filosófica (y a la estética, agregaríamos nosotros), Laplanche incluye “el recurso a la *especulación*”, que identifica con “la libertad del discurrir y de las elecciones conceptuales” y con “la libertad frente a los argumentos posibles de otros autores” (2015, p. 21-22). Dentro de las libertades expositivas que se toma Freud, están las de saltar entre registros heterogéneos (de la observación clínica al saber mitológico, y de éste a la biología), la de desviarse del curso anticipado y la de “concluir” multiplicando los interrogantes. En cuanto al punto de vista de otros autores, la libertad de la especulación pasa por el diálogo estratégico y sin supersticiones con lo que podría servirle para prolongar su impulso, y el desinterés por lo que no podría hacerlo, aunque se trate de un punto de vista prestigioso o autorizado. El ejercicio de estas libertades tiene su contraparte en la “exploración consecuente”, es decir, metódica y reflexiva, de los conceptos y los procedimientos retóricos elegidos por el investigador-ensayista, en la atención constante al *cómo* de la exposición. *A mayor libertad metodológica, mayor responsabilidad de la forma expositiva*. Este sería el principio ético alrededor del cual nos venimos moviendo espiraladamente desde el comienzo del curso.

Cuando Freud aclara que sus especulaciones no son más que tentativas inciertas movidas por la curiosidad, y que cada quien las estimará o desdeñará según la posición subjetiva que ocupe, repite el gesto fundacional del ensayo, al retornar a Montaigne por el camino de la modestia irónica. Reconoce que los suyos son razonamientos subjetivos e interesados, ajenos a las exigencias de objetividad propias del pensamiento científico, y que no es seguro que conduzcan a conclusiones apodícticas, para entredecir que a lo esencial y misterioso de los impulsos vitales solo podemos aproximarnos, con pretensiones de saber, si nos atrevemos a pensarlos según su propia lógica.

En todos los ensayos del “último Barthes” hay especulación, incluso en los que prevalece el recurso a un “método dramático”, como *Fragmentos de un discurso amoroso*, o la retórica del autorretrato, como *Roland Barthes por Roland Barthes*. Es en *La cámara lúcida* y en

las sesiones de *La preparación de la novela* que tengo previsto comentar, donde encontraremos las especulaciones más audaces y ambiciosas.

Aprovecho el impulso de lo que acabo de exponer para repasar algunas afirmaciones que ya estarán adquiriendo la consistencia reactiva propia de los lugares comunes (señalo al paso esta inevitable declinación, para sugerirles que sería conveniente revisar y cuestionar estas afirmaciones en algún otro momento). Primera: la respuesta activa que intenta dar el crítico-ensayista a la afirmación de lo literario presupone experimentación formal y la puesta en juego de su sensibilidad y sus facultades intelectuales (“Para cumplir plenamente con la ley del ensayo —dice Jean Starobinsky—, el ensayista debe ensayarse a sí mismo” (Starobinsky, 1986, p. 36). Segunda: la experimentación formal, en tanto respuesta ética, busca desprender a la exposición del dominio que ejercen sobre el pensamiento crítico las morales intelectuales y los criterios institucionales de legitimación (esos efectos de desprendimiento son circunstanciales y pueden resultar efímeros). Tercera y última: el desprendimiento de la voluntad de dominio intelectual o epistemológico es la ocasión de que el sujeto del acto crítico, en tanto sensibilidad curiosa que busca ver a dónde lo lleva su interés, se vuelva más potente en términos de posibilidades de sentir, de escribir y de pensar. La neutralización y el desprendimiento siempre se corresponden con esta potenciación de la sensibilidad y la inteligencia del sujeto crítico.

Vuelvo ahora a otro momento de la clase pasada, para satisfacer una demanda que me llegó vía Messenger hace algunos días. Me pidieron si podía mencionar otro ejemplo de *vacilación* que no fuera el que da Barthes, el de los cambios bruscos de posicionamiento intelectual en Phillippe Sollers, un autor poco leído entre nosotros. Para convocar a un autor que todos conocieran, elegí de ejemplo un ensayo de César Aira. Antes de comentarlo superficialmente, les recuerdo que Barthes distingue *oscilación* de *vacilación*, y que lo que le interesa de la primera es que se trata de una figuración estética de lo indecible. La oscilación configura el movimiento descentrado de un juego de afirmaciones contrapuestas y simultáneas; ese movimiento desconcierta la interpretación y el juicio (la razón no sabe a qué atenerse) y deja en suspenso la identificación de la subjetividad oscilante con tal o cual intención, con tal o cual imagen reconocible. Estuve a punto de tomar como ejemplo las oscilaciones doctrinas del Borges ensayista de los años treinta y cuarenta, sus vaivenes entre el formalismo y la estética al definir la especificidad literaria o lo valioso de una obra, porque ese movimiento magnífico prefigura un lector “inocente” (emancipado de supersticiones) al mismo tiempo que sostiene una política cultural disuasoria, un modo escéptico de intervenir en los debates del campo literario. Me eché atrás porque temí que la puesta en escena de un ejemplo tan rico en avatares y proyecciones, sobre el que escribí en varias oportunidades, absorbería demasiado tiempo. Voy entonces con el ensayo de Aira. Se titula “Zona peligrosa”, apareció en el número 64 de la revista *El Porteño*, de abril de 1987, y está dedicado a la narrativa de Juan José Saer, en particular a *Glosa*, que acababa de publicarse.² Se abre con una afirmación fuerte y claramente laudatoria: Saer y Puig son los únicos novelistas “presentables” que tenemos en Argentina, pero enseguida comienza a manifestarse una insidiosa ambigüedad. La imagen de Saer narrador es la de un “escolar aplicado”, y el modelo técnico de sus mejores novelas, “el ejercicio del taller literario” (Aira, 2021, p. 91). La escritura artesanal de Saer —continúa Aira— produce la impresión de que la literatura es un trabajo como cualquier otro, que debe ser hecho a conciencia para que las intenciones se realicen a la perfección. Esa creencia la pone continuamente al borde del fiasco, pero (este “pero” induce la oscilación) la inminencia del fracaso es la condición del arte verdadero. Entre estos dos polos igualmente ambiguos oscila la argumentación, entre los elogios que parecen burlas, y el reconocimiento de un valor ajeno a la poética del autor. Estos desplazamientos de perspectiva tienen su gracia, recuerdan a los de un conversador

² Este ensayo fue incluido en César Aira, *La ola que lee*, referenciado al final.

ingenioso que persigue ocurrencias antes que verdades. Para poder apreciarlos en su dinámica inmanente, hay que seguir la lección de Barthes y suspender por un momento la tendencia a enunciar juicios morales, a fijar posiciones y a identificarse opositivamente (ya sea para establecer el valor de Saer como novelista o el de Aira como crítico). Hay formas verosímiles y habituales de reducir o desconocer las oscilaciones ensayísticas de Aira (lo mismo ocurre con las de Borges): poniéndose sentimental o demasiado inteligente. En el primer caso, se piensa que las ambigüedades son las manifestaciones encubiertas de inclinaciones espirituales mezquinas o rencorosas; en el segundo, que responden a las astucias de un estratega en las luchas por la legitimidad cultural.

La figura de la oscilación se corresponde con lo que los románticos de Jena conceptualizaron como *ironía*, para nombrar el proceso de interrupción y suspensión del sentido que desorienta y neutraliza la voluntad de desciframiento. Lo mismo que la oscilación, la ironía romántica no solicita que se la interprete, reclama un lector dispuesto a jugar con lo incomprensible, a palpar el fondo de indeterminación, el “caos” originario, sobre el que se establecen nuestras creencias. Los juegos de Aira y Borges con lo indecible recuerdan la “bufonería trascendental” de la que hablaba Friedrich Schlegel (2009, p.25), en la que lo cómico y lo serio (el elogio y la crítica) coexisten sin resolución ni equilibrio, afectándose recíprocamente.

Antes de continuar con lo previsto y anunciado, la lectura de los encuentros entre ensayo y novela en *Roland Barthes por Roland Barthes*, voy a intentar responder otra consulta que me llegó durante la semana, una de Bruno Grossi que me tuvo bastante atareado durante un par de días. Ustedes recordarán algo de lo que ya hablamos en la primera clase: para Barthes, la voluntad de dominio o de “querer-asir” es inherente al funcionamiento del lenguaje; en tanto hay lenguaje, es decir, conversación, intersubjetividad, se ejerce una voluntad de sujeción e identificación con valores establecidos y, consecuentemente, de reducción o desconocimiento de lo singular. Esa voluntad de dominio es estructural y transubjetiva, se ejerce inmediatamente cuando alguien toma la palabra, más allá de cuáles sean sus propósitos comunicativos. Teniendo en cuenta lo que Barthes expone en la *Lección inaugural*, que las dos rúbricas que caracterizan el funcionamiento discursivo son el carácter inevitablemente asertivo y gregario de todo lo que se dice, acordamos con él en que el lenguaje siempre ejerce dominio sobre quien toma la palabra, sobre aquel a quien está dirigida y sobre la realidad referida, es decir, sobre las tres instancias de la enunciación. Lo que Bruno preguntaba es si podemos identificar “voluntad de dominio” con lo que Nietzsche llama “voluntad de poder”, o si la primera sería algo así como un aspecto de la segunda. Bruno también se preguntaba –esto voy a demorar en examinarlo– si la “Benevolencia”, que en *La preparación de la novela* aparece como un valor ético que se conquistaría trascendiendo el egotismo, es una atemperación de la voluntad de dominio o, más drásticamente, un afecto noble que presupone la desaparición o la extinción de esa voluntad.

Mi respuesta no se demoró, tal vez porque no estaba en condiciones de darla: lo que Barthes llama “voluntad de dominio” no sería más que un aspecto de la nietzscheana “voluntad de poder”, ya que ésta también implica una acción creativa, no solo de sometimiento. Recordé que Barthes usó pocas veces el concepto de “voluntad de poder”, y que cuando lo hizo, por ejemplo en el curso *Lo neutro*, fue a través de la mediación de Gilles Deleuze, el de *Nietzsche y la filosofía*; que en las especulaciones barthesianas sobre los poderes del lenguaje, el interés está puesto, fundamentalmente, en las prácticas o experiencias que suspenden o se desprenden del gregarismo y la arrogancia; que acaso habría en Barthes un rechazo o una denegación del vínculo entre creación y agresividad. Lo que le decía a Bruno, pensando en voz alta (conversamos a través de audios de WhatsApp), es que voluntad de poder implica también la voluntad de creación de valores, de creación de posibilidades de vida, de modos de existencia, que sacuden y descomponen los criterios

de valoración establecidos, y no solo se sustraen de su dominio. Tal vez no sea un error decirlo de esta forma: la voluntad de poder no es un afecto entre otros, como lo son el deseo de imponerse o el de resistir al dominio, sino la forma de todas las inclinaciones afectivas, es decir, un principio ontológico. En tanto principio ontológico, la voluntad de poder es aquello que mueve a todo lo existente en el sentido de la expansión de sus posibilidades; dentro de esas posibilidades está la de ejercer dominio.

La cita de Deleuze que incluye la mención a la “voluntad de poder” se encuentra, como ya dije, en una de las sesiones del curso *Lo neutro*. Es la sesión en la que Barthes describe, entre otras, la figura de “El conflicto”. Ya conocemos lo fundamental de su punto de vista: todo en la cultura y la sociedad está sometido a la forma del conflicto, desde el transcurrir de la conversación más trivial a la formulación de la doctrina más sofisticada. Todas las prácticas y experiencias intersubjetivas deben actuar o manifestar su identificación con una de las alternativas de algún conflicto para volverse reconocibles y estimables. La forma del conflicto, que es la de la oposición paradigmática entre identidades contrapuestas, es una condición de existencia cultural y social, una trampa inevitable en la que cae cualquier proceso de subjetivación. No hay existencia por fuera de un orden conflictual (ser es estar en conflicto), cualquier rareza se convierte en una diferencia relativa, pierde en vigor lo que gana en visibilidad, apenas se la dice. Pero, así como hay prácticas orientadas al fortalecimiento del valor del conflicto, hay ejercicios, como la oscilación, que buscan la neutralización o el derrumbe circunstancial de los ordenamientos paradigmáticos. Las distintas figuras de *Lo neutro* encarnan las tensiones que caracterizan a esos ejercicios de silenciamiento o extenuación del sentido. Según Barthes, hacia fines del siglo XIX se habría producido una ampliación y profundización de las filosofías del conflicto con Marx y Freud, pero habría que abstenerse de incluir a Nietzsche dentro de esa tendencia. Lo cito: “Nietzsche: no es directamente un ‘filósofo’ del conflicto. Deleuze: ‘Las nociones de lucha, de guerra, de rivalidad o incluso de comparación son ajenas a Nietzsche y a su concepción de la voluntad de poder. No niega la existencia de la lucha, pero no es creadora de valores’” (Barthes, 2004, p. 182). En esto, la creencia en que hay que sustraerse de la lógica de la confrontación y de las dramatizaciones conflictuales para crear valores y posibilidades de vida, ya sea que se trate de la ficción o del ensayo, Barthes es decidida y consecuentemente nietzscheano. Claro que como también se quiere crítico, de su horizonte nunca desaparece el deseo o el fantasma de intervención y éste siempre presupone o restablece un contexto de discusiones y debates.

Mientras respondía esto, apremiado por una estúpida necesidad de dar respuesta, advertí que en verdad sé poco de lo que significa “voluntad de poder”, que nunca exploré detenidamente la incidencia de Nietzsche en la obra de Barthes –tal vez porque siempre la di por obvia–, que tenía que tomarme un tiempo para releer y hacer alguna búsqueda bibliográfica sobre el tema.

En la página 187 de la edición argentina de *Roland Barthes por Roland Barthes*, la de Eterna Cadencia, van a encontrar el cuadro de triple entrada en el que Barthes identificó las cinco fases de su obra, desde los años cuarenta hasta 1975, distinguiendo, dentro de cada una, los géneros practicados, los libros que publicó y, bajo la rúbrica equívoca de “Intertexto”, los autores de referencia. Aunque el nombre de Nietzsche recién aparece al final, referido a la fase actual de su propio trabajo, en la que se asumía como autor de “moralidades” (textos en los que se figuran cuerpos), sabemos que Barthes había tomado contacto con el filósofo alemán ya en sus años de formación, a través de la mediación de *El inmoralista* de Gide. No parece una exageración afirmar que Barthes fue un lector de Nietzsche durante toda su vida de escritor, pero un lector saltado, de unos pocos libros: *La genealogía de la moral*, *Ecce Homo*, la antología de fragmentos póstumos titulada *La voluntad de poder*, el ensayo “Sobre verdad y mentira en sentido extramoral”, y poco más. Como sea, la deuda de Barthes con Nietzsche es importante, y se vuelve decisiva a partir de *El placer*

del texto (1973), pero, aunque ocasionalmente la tuve en cuenta y hasta la exploté críticamente, nunca la examiné con detenimiento. En estos días, a partir de la consulta de Bruno, estuve buscando bibliografía específica, primero en mi biblioteca, después en internet, y encontré un solo artículo sustancioso, “Active Philology. Barthes and Nietzsche”, de Shane Weller.³ Si bien se trata de un artículo académico, no de un ensayo, contiene informaciones valiosas, por ejemplo, sobre la mediación de Deleuze y Derrida en los usos que hace Barthes de ciertos *topoi* nietzscheanos, y un punteo preciso de esos *topoi* con un desarrollo sucinto de cada uno.

Parece un acierto de Weller haber anclado el encuentro de Barthes con Nietzsche en la sesión del curso *Cómo vivir juntos* en la que aparece enunciado el proyecto de una nueva teoría de la lectura llamada “filología activa”. A propósito de lo que también llama una “semiótica de las fuerzas”, una semiótica de los afectos que movilizan la interlocución, anota Barthes: “Ésa sería una vía de investigación de la filología activa, preconizada por Nietzsche: filología de las fuerzas, de las diferencias, de las intensidades. La lectura no puede (no podría) encontrar su teoría si no tiene en cuenta la relación con la palabra (en singular), en tanto diferenciada por el afecto, el deseo, el disgusto, etc.” (Barthes, 2003, p. 161). La filología activa sería un saber en acto, no metalingüístico, de lo que se quiere y se rechaza en y por lo que se dice, un saber circunstancial e interesado (afectado) de las fuerzas y los efectos de ciertos actos de lenguaje, aquellos que atraen la curiosidad o el interés del lector-filólogo. Una filología del *quién* y no de *qué*, agrega Barthes sobre el final del curso. Esta teoría “patética” de la lectura es la que presuponen y elaboran los actos críticos que responden activamente a las fuerzas de un texto, en lugar de pretender descifrar o develar su sentido (como si tal cosa preexistiera a su interpretación). “Filólogo”, dice Weller, es quien ama al texto como complejo de fuerzas en tensión. Lamento no disponer de más tiempo para contextualizar la ocurrencia del proyecto de una filología activa en el interior de *Cómo vivir juntos*, sobre todo porque no tengo previsto volver sobre este libro en lo que resta del curso.

Barthes mencionó en varias ocasiones su lectura atenta del *Nietzsche* de Deleuze, pero, según Weller, la mediación derrideana es tanto o más importante, aunque las referencias sean menos frecuentes. Cuando Weller conjetura el impacto que pudieron tener sobre Barthes los argumentos que Derrida ensayó en “La estructura, el signo y el juego en el discurso de las ciencias humanas”, sus apreciaciones resultan muy convincentes. Tal vez no sea ajeno a este convencimiento el hecho de que la lectura apasionada de ese ensayo haya sido otro acontecimiento relevante en mi formación teórica, a comienzos de los ochenta, cuando asistía a un grupo de estudio coordinado por Juan Ritvo. Al poco tiempo de asistir a ese grupo, comencé a leer a Barthes metódicamente, me entusiasmé con sus propuestas textualistas, en particular con las de *S/Z*, y encontré en la gramatología derrideana las mejores herramientas para no reducir la complejidad de algunos hallazgos conceptuales (la diferencia “legible/escrivable”, por ejemplo, o la caracterización del “texto” como retorno de una diferencia originaria, como devenir-plural de la obra). “La estructura, el signo y el juego en el discurso de las ciencias humanas” fue la comunicación que leyó Derrida en un famoso coloquio en la Universidad Johns Hopkins de Maryland, en 1966, al que también asistió Barthes. Es una deconstrucción cuidadosa y contundente de los presupuestos metafísicos del método estructuralista contemporánea del apogeo de dicho método en el campo de las ciencias humanas. Barthes habría sacado buen provecho de cómo interviene en la argumentación derrideana el recurso al concepto nietzscheano de “juego” para explicar el carácter descentrado y abierto a múltiples transformaciones de las estructuras discursivas. Podemos observar las proyecciones de ese recurso en las caracterizaciones barthesianas de “lectura”, “escritura”, “texto” e, incluso, en la del “método” que seguiría al realizar sus investigaciones.

³ El artículo se publicó en *French Studies*. v. 73 n 2, p. 217-233, 2019.

Hay un fragmento de *Roland Barthes por Roland Barthes* titulado “Descomponer / destruir”, en el que las huellas del pensamiento derrideano sobre la deconstrucción, entendido como un avatar de lo que Nietzsche llamaba “nihilismo activo”, son notorias. Permítanme algunas simplificaciones de segunda mano, antes de comentar ese fragmento. El “nihilismo activo”, que para Nietzsche es el signo de un acrecentamiento excesivo de las fuerzas espirituales, se afirma como una depreciación de los valores prevalecientes (de los fines y las convicciones dominantes) que prepara una eventual “transvaloración” de todos los valores. La deconstrucción derrideana también es un acontecimiento afirmativo –la afirmación de la no identidad consigo mismo, del carácter infundado y proteico de todo lo que se realiza con palabras– que puede desedimentar y deshacer cualquier tipo de estructura discursiva (filosófica, socio-institucional, política). Con la misma impronta escéptica, Barthes jerarquiza la *descomposición* por sobre la destrucción, porque también entiende que la única crítica verdaderamente eficaz es la disuasoria, la que desata y desteje los anudamientos rígidos. Las otras estrategias, como el desciframiento o el develamiento (Barthes las practicó durante su etapa socio-semiológica, cuando creía que los discursos enmascaran verdades ideológicas demostrables), se limitan a sustituir una trama por otra. Barthes denuncia las imposturas y la inoperancia de la destrucción por las mismas razones que recusa las pretensiones de cualquier metalenguaje: porque viven de la creencia en que es posible habitar un exterior purificado de equívocos y mistificaciones, para actuar desde él. Esa creencia es ilusoria, desconoce que el supuesto exterior no es más un pliegue del proceso textual que se pretende destruir, y, por eso mismo, fundamentalmente dogmática. Cito a Barthes: “Destruir, a fin de cuentas, no sería más que reconstruir un lugar de habla cuyo único carácter sería la exterioridad: exterior e inmóvil: así es el lenguaje dogmático” (2018, p. 90). Solo quienes desconocen su condición subjetiva pueden imaginarse como sujetos de conocimiento movidos exclusivamente por una objetiva voluntad de verdad; solo quienes se arrojan la posesión de lo verdadero, los que suponen que están en la verdad y son sus portavoces, pueden imaginar que habitan un exterior purificado de engaños e inestabilidades. La destrucción es el anhelo del dogmático; la exterioridad y la fijeza, sus ilusiones. “Descomponer”, por el contrario, es una auténtica estrategia crítica, en el sentido etimológico de la palabra, el que deriva del verbo griego “krinein”, que significa “separar”, “discernir”. Descomponer sería entonces poner en crisis un orden moral prevaleciente, una lógica dominante, desde su interior, asumiendo los riesgos del desasimiento. “Al descomponer –dice Barthes–, acepto acompañar esa descomposición y descomponerme yo mismo: derrapo, me cuelgo y arrastro” (Barthes, 2018, p. 90). Así como Adorno afirma que el ensayo va más allá de la lógica discursiva a través de ella, mediante el uso anómalo y la intensificación de sus recursos, arriesgándose a fracasar, así la descomposición abre puntos de fuga en dominios estructurados para propiciar el derrumbe de las creencias y las retóricas endoxales, sin garantías de que se podrán conquistar otras más auténticas durante el proceso. La revitalización de las formas es el anhelo del sujeto crítico; la proximidad extrañada, eso que Barthes llamaba “paradoxa”, su condición.

Les recuerdo nuestro principal interés en este momento del curso (hasta la semana pasada hubiera dicho que se trata de un momento preparatorio, pero ya no estoy tan seguro de eso): comentar las sucesivas manifestaciones del deseo/exigencia de novela en los ensayos del “último Barthes”. Ya vimos cómo aparece formulada la cuestión en el “Prefacio” a los *Ensayos críticos*: la novela siempre está en el horizonte de la crítica, y el crítico, lo mismo que el narrador proustiano, es un escritor aplazado, que sostiene el aplazamiento componiendo ensayos. Es a partir de *Roland Barthes por Roland Barthes* que pasamos de la especulación general a la asunción en primera persona del deseo de novela, a través de un experimento autobiográfico.

Vamos a entrar a *Roland Barthes por Roland Barthes* por un camino curioso y poco transitado, la reseña de este libro que escribió su autor, el propio Barthes. Se titula,

irónicamente, “Barthes a la tercera potencia” y se publicó nada menos que en *La Quinzaine Littéraire*, el 1 de marzo de 1975.⁴ Para que semejante jugada narcisista resultara tolerable, Barthes recurrió al gesto irónico del título y al uso de modos enunciativos impersonales, que simulan objetividad. Desde hace tiempo contamos con una traducción al castellano de esta reseña realizada por David Fiel, que se publicó originalmente en *Lector común*, el sitio de internet que mantuvimos con otros colegas durante algunos años. Como el sitio ya no está disponible, es una pena, van a encontrar un archivo con esa traducción en el drive donde dejamos la bibliografía del curso. En sintonía con lo que conversamos en la primera clase, el “reseñista” identifica las figuras con las que se confrontó Barthes al componer su autorretrato, y pone en primer plano a la *Estupidez*. “Es curioso que un autor –dice ese mismo autor disfrazándose de comentarista imparcial–, teniendo que hablar de sí mismo, esté tan obsesionado por la Estupidez como si una cierta cosa interna fuera lo que le causara miedo: amenazadora y siempre lista para salir disparada, para reivindicar su derecho a hablar.” Ya lo dijimos: por el simple hecho de ser hablante, nadie escapa a la estupidez, ni a lo imaginario, no importa qué tan consciente sea de la existencia de esas amenazas, y hay una estupidez egotista acechando cualquier performance autobiográfica, aunque al tomarnos a nosotros mismos como tema de conversación busquemos exorcizarla a través de alguna forma de distanciamiento. ¿Hay acaso algo más estúpido que advertir la propia estupidez e intentar neutralizarla convirtiéndola en objeto de reflexión? Barthes se atrevió a hacerlo y no podemos menos que celebrar su audacia (creo que hay que hablar de audacia, no solo de astucia) por lo que nos da a pensar. Cito al reseñista: “todo este pequeño libro (de un modo tortuoso e inocente) juega con la estupidez, no con la de los demás (eso sería muy fácil) sino con la del sujeto *que va a escribir*”. No es raro que en el discurso de Barthes lo esencial se deslice entre paréntesis, como si fuera una ocurrencia repentina: los juegos del ensayista con la propia estupidez son al mismo tiempo *tortuosos*, porque interviene la inteligencia para ponerse a salvo, e *inocentes*, porque en ellos la sensibilidad se expone a su antojo, sin compromisos con expectativas externas. La *inocencia* del devenir, del juego, es otro motivo nietzscheano. Sobre él se modela la figura del *artista*, en oposición a la del sacerdote, como aquel que juega sin responder a criterios de valoración preestablecidos, que en el devenir del juego crea los valores que convienen a la afirmación de su existencia múltiple. El artista actúa con inocencia porque busca dar una justificación estética a la existencia, una que le haga justicia al *pathos* de sus inestabilidades y su plasticidad. Por lo que tiene de ensayista y experimentador, el crítico literario también es un artista, cuando configura los movimientos de una ocurrencia (el empuje, las variaciones, los repliegues, las insistencias) antes de que cristalicen en la afirmación de un juicio o una opinión. Barthes enunció un elogio magnífico de las “virtudes” del artista nietzscheano, también podríamos decir, de sus “potencias”, en “Querido Antonioni...”, un texto que leyó el 28 de enero de 1980 en Bolonia, con motivo de la entrega de un premio al director italiano (como Barthes se accidentó apenas un mes después, me refiero al accidente que provocó su muerte el 27 de marzo de 1980, la lectura de la carta a Antonioni habrá sido su última intervención pública).⁵ Tal vez en otro momento de este curso, quién sabe, encuentre la ocasión de referirme a las tres virtudes que constituyen al artista, según el ultimísimo Barthes: la vigilancia, la sabiduría y la fragilidad. Serviría para ensayar otra aproximación a los alcances (micro)políticos de una ética de la suspensión y la sutileza.

A propósito de dicha ética, es el punto de vista que Barthes adopta para autorretratarse en pose de ensayista. Los fragmentos de *Roland Barthes por Roland Barthes* presentan los rasgos que individualizan al crítico, sus disposiciones, sus hábitos, sus maneras, pero también sus gustos, sus inhibiciones y sus fobias, teniendo en cuenta lo que

⁴ Éric Marty la incluyó en el tomo 4 de las *Oeuvres complètes*. Paris: Seuil, 2002, p. 775-777.

⁵ Reproducido en Roland Barthes, *La Torre Eiffel. Textos sobre la imagen*. Barcelona: Paidós, 2001, p. 177-182.

conviene o no a su sensibilidad, lo que la estimula o la potencia, lo que la violenta o la limita. Al autorretratarse, Barthes esboza una microfísica de las fuerzas que afectan su subjetividad de ensayista-crítico-investigador según la pauta que establece la diferencia nietzscheana activo/reactivo. Les recuerdo que “Activo/reactivo” es el título del fragmento con el que se abre el libro, y que Barthes identifica con el primer polo de la distinción lo que aparece en su escritura “movido por el placer”, y con el segundo, todo aquello que aparece “movido por indignaciones, miedos, réplicas internas, pequeñas paranoias, defensas, escenas” (Barthes, 2018, p. 65). Activas serían las fuerzas que impulsan la exploración de la propia rareza y la experimentación formal que esa exploración requiere, y reactivas, las que someten la subjetividad y las prácticas del crítico-escritor a la búsqueda de reconocimiento y al melodrama (los rencores y las mezquindades) de los conflictos culturales.

Antes de detenernos a evaluar las tensiones entre ensayo y novela, querría pasar velozmente por algunos otros fragmentos de *Roland Barthes por Roland Barthes* en los que advierto la eficacia, o al menos el interés, de observarse desde una perspectiva ética, de exponer la incidencia de lo afectivo en la toma de decisiones teóricas y metodológicas. Voy con el primero, “La comodidad”, es muy breve, lo van a encontrar en la página 66 de la edición de Eterna Cadencia. Para un hedonista confeso y practicante, la *comodidad* cobra dignidad teórica y fuerza ética, porque es un estado que hay que construir en base a elecciones convenientes y renunciadas soberanas. Barthes piensa en la comodidad de usar con irreverencia, o al menos sin dogmatismos, los recursos que proveen los saberes y las disciplinas, a riesgo de desacreditarse entre los especialistas (le ocurrió más de una vez), y en la comodidad de no tener que sostener ningún “heroísmo” intelectual, de no asumir compromisos con causas trascendentales, a riesgo de pasar por frívolo. La comodidad barthesiana es la del escéptico, que mantiene un desapego estratégico respecto de las doxas y los mandatos ideológicos, aunque su imagen pública se resienta. Es una comodidad que no excluye tensiones ni inquietudes, porque el sujeto crítico es, por definición, problemático y problematizador, pero esas inestabilidades son placenteras, queridas y buscadas, porque responden a impulsos inmanentes, no a leyes externas. Este fragmento dialoga con el que se titula “La arrogancia”, los remito a las páginas 70 y 71, en el que Barthes reconoce que los discursos triunfantes, los de la *Doxa*, la Ciencia y la Militancia, más que incomodarlo, lo intimidan o lo aplastan. En esos discursos escucha una voz de orden que dicta cómo actuar para parecer sabio o buena persona, para adquirir consistencia y legitimidad (cuanta más se consigue, más individualidad tuvo que sacrificarse). La arrogancia es el modo discursivo de la voluntad de dominio, por eso no hay intervención crítica que no presuponga sus fuerzas. Todo esto está expuesto y dramatizado con mucha claridad en el curso *Lo neutro*, la conveniencia de neutralizar la arrogancia para poder vivir con ligereza, en estado de experimentación, y la imposibilidad de no convertir el deseo de lo neutro en motivo de una afirmación arrogante, ya que, al comunicarlo a una audiencia, le demandamos que identifique ese deseo como algo valioso en general, y a quienes lo sostienen, como virtuosos.

Lo mismo que la arrogancia, el carácter asertivo del discurso crítico, sobre todo del que lleva su firma, incomoda a Barthes, aunque advierte que también se trata de un aspecto constitutivo de este discurso, y no solo de un exceso a evitar. Con diferentes grados de arrogancia (esas diferencias pueden ser muy amplias), todos los discursos críticos transmiten certeza o sensación de verdad. Estoy parafraseando el fragmento titulado “*Verdad y aserción*”. Cito el segundo párrafo: “Es una incomodidad que ha sentido desde muy temprano; hace esfuerzos por dominarla —a falta de lo cual debería dejar de escribir— imaginándose que el asertivo es el lenguaje, no él. Qué remedio irrisorio, como todo el mundo debería convenir, agregar a cada frase alguna cláusula de incertidumbre, como si algo, cualquier cosa que proviniera del lenguaje, pudiera hacer temblar al lenguaje”

(Barthes, 2018, p. 72). Noten la severidad del tono, propia de una confesión, de un examen de conciencia. Tal vez sea una herencia de la temprana formación protestante de Barthes. Siempre hay algo de impostura en esta clase de actos enunciativos, aunque se confiesen verdades. Paul Valéry lo señaló con perspicacia, en un ensayo sobre Stendhal: nunca es a uno mismo a quien se quiere exhibir en una confesión; siempre se escriben las confesiones de alguien más notable o más vicioso que uno mismo, más *yo* que lo permitido, pues el yo es un haz de matices inestables, no una substancia moral.⁶ Recuérdelo cuando volvamos sobre las alarmas de Barthes al referirse a sus tendencias egotistas, porque ahí reaparece esta severidad impostada. Antes de pasar al siguiente fragmento, subrayo el acierto del final del párrafo que acabo de citar: el lenguaje tiembla y transmite sensación de errancia, se alivia de su voluntad de aserción, cuando lo rozan o sacuden afectos, cuando la vida pasa a través suyo, no por obra de astucias metalingüísticas.

En el fragmento titulado “*El amateur*”, Barthes alude a sus ejercicios como acuarelista e intérprete de piano, pero al caracterizar a esta figura por sus rasgos éticos (no aspira al dominio técnico ni a la competencia, actúa por nada, no es en absoluto un héroe, es “el artista contraburgués” (Barthes, 2018, p. 77)), podemos jugar con sus proyecciones sobre otra figura cercana a la del ensayista, la del “lector común”. Como tal vez recordarán, Virginia Woolf exaltó las virtudes de esta figura en el prólogo a una compilación de sus ensayos, citando una ocurrencia del Doctor Johnson. El “lector común” es un lector capaz de apreciar la calidad literaria de las obras que lo conmueven sin recurrir más que a su “instinto” y sin pretensiones de sabiduría ni de objetividad. Su contrafigura es la del crítico profesional, en particular, la del académico, que sí tiene que someter sus juicios al tribunal de las creencias autorizadas porque busca imponerlos como verdades. El “lector común” no tiene compromisos institucionales, no padece las presiones que ejercen las morales intelectuales sobre quienes necesitan legitimar sus opiniones, por eso puede permitirse ser apresurado, impreciso, superficial, y disfruta del humor y la discusión apasionada.⁷ En todo ensayista (no digo en todo crítico), hay siempre una nostalgia de esa inocencia perdida, la de haber sido solo un lector y un conversador entusiasta, y, al mismo tiempo, un deseo, no estrictamente de recuperar, sino de revivir, en condiciones refractarias al hedonismo y la precipitación, algo de ese vínculo sin mediaciones institucionales con la lectura y la conversación literaria.

Como nos vamos acercando al final de la clase, dejo para otra ocasión el comentario de los fragmentos “El discurso estético” y “*Apócrifo*”. En el primero, Barthes imagina el carácter transdisciplinario y excedentario (perdón por usar palabras tan ruidosas) del discurso crítico que querría sostener, uno que se enunciaría en nombre de las experiencias sensibles, no del Saber; en el segundo, reflexiona sobre el alcance retórico, no científico, de uno de sus procedimientos característicos, las oposiciones (del tipo escritores/escribientes o connotación/denotación). Me detengo sí en “El círculo de los fragmentos”, en el que Barthes expone su preferencia por la observación y la escritura fragmentaria, y el “temor de no saber resistir a la *última palabra*, a la última réplica” (Barthes, 2018, p.127). En cuanto a lo primero, la composición de ensayos a través de la yuxtaposición de fragmentos en estado de ruptura unos con otros, es una elección formal originaria, que encontramos ya en una de las primeras publicaciones de Barthes, “Notas sobre André Gide en su *Diario*”, de 1942. Les leo el párrafo con que se abre este ensayo, porque es un ejemplo magistral de cómo procede un crítico cuando ya decidió darse un gusto: lo justifica con argumentos metodológicos, y transforma la satisfacción personal en decisión conveniente: “Bloqueado por el temor a encerrar a Gide en un sistema que estaba

⁶ El ensayo de Valéry se titula “Stendhal”, y está recogido en **Variación I. Estudios literarios. Estudios filosóficos**. Buenos Aires: Losada, 1956, p. 67-107.

⁷ Virginia Woolf, “El lector común”. **El lector común**. Selección, traducción y notas de Daniel Nisa Cáceres. Buenos Aires: Lumen, 200p, p. 9-10.

seguro de que no me satisfaría nunca, intentaba enlazar estas notas en vano. Una vez hecha la reflexión, vale más entregarlas tal cual y no tratar de enmascarar su discontinuidad. La incoherencia me parece preferible al orden que deforma” (Barthes, 2003a, p. 11). Más allá de la probable astucia del joven Barthes, hay que reconocer que, desde Montaigne a Blanchot, pasando por los románticos de Jena y Nietzsche, la escritura fragmentaria en el ensayo no solo se desvía de las exigencias del sistema, también discute sus pretensiones y denuncia su carácter reductor (en este caso, la deformación de un universo múltiple, como lo es el de Gide, por la imposición de un orden ajeno a su dinámica). En cuanto al segundo motivo, el peligro de los finales conclusivos y el temor de no poder resistirse a las seducciones de la *última palabra*, alude, acaso de una manera demasiado enfática, a los riesgos que corre la escritura crítica cuando olvida que el saber es un proceso de recomienzos y variaciones, y a los que se expone el crítico, cuando enuncia respuestas que podrían dejar sin vida a las preguntas. Hay peligro y temor, porque hay tensión entre fuerzas contrapuestas. Si la crítica siempre es intervención, y solo se interviene sobre un horizonte conflictual, de lucha de interpretaciones, hasta los críticos que juegan a la fragmentación, la suspensión y la interrupción del sentido, en algún momento se dejan tentar por la posibilidad de clausurar un debate, o de fijar una posición con demasiada contundencia. Detenerse en esos momentos de fricción inadvertida suele ser lo más productivo del *close reading* meta-crítico.

Cuando releí *Roland Barthes por Roland Barthes* mientras preparaba este curso, me llamó la atención que hay varios fragmentos en los que se mencionan los “riesgos” o los “peligros” que puede correr el crítico que está siendo retratado. En algunos casos me pareció advertir un tono de alarma ligeramente excesivo por tratarse de un crítico hedonista y aventurero, pero en otros, como “*La pantorrilla de la bailarina*”, el análisis es preciso y no se contamina de preocupaciones morales. “Suponiendo que la *vulgaridad* sea una ofensa a la discreción —comienza Barthes—, la escritura corre continuamente el riesgo de ser vulgar. Nuestra escritura (en esta época) se desarrolla en un espacio del lenguaje que sigue siendo retórico y no puede renunciar a serlo, si queremos poder (un poco) comunicar, (ofrecernos a la interpretación, al análisis)” (Barthes, 2018, p. 164-165). Interrumpo la lectura para compartir una perplejidad: no entiendo a qué se refiere Barthes cuando aclara “en esta época”, como si fuera posible imaginar otra época en la que pudiera haber discursividad sin retórica, en la que no se correría el peligro de ser vulgar. No sé si es una concesión a su viejo marxismo. Cuando en los ensayos de los años cincuenta y sesenta, Barthes sitúa el presente de su enunciación, asume que se trata de un tiempo de alienación que se superará gracias al advenimiento del comunismo. Pero no sé si mantenía esa creencia escatológica a mediados de la década del setenta. Continúo leyendo: “La escritura supone, pues, *efectos de discurso*; basta que algunos de esos efectos sean forzados para que la escritura se vuelva vulgar” (Barthes, 2018, p. 165). Este razonamiento es impecable. Como se realiza en el discurso, la escritura siempre puede volverse vulgar, por un exceso de elocuencia, aunque la anime el deseo de inscribir diferencias silenciosas. En el caso del discurso crítico, el riesgo es casi continuo ya que los parámetros retóricos rara vez se desdibujan (otra cosa ocurre con la ficción; otra, con la poesía). Leo el último párrafo: “Detenido, capturado, inmovilizado bajo el fantasma de escritor como por efecto de una instantánea fotográfica, el imaginario se vuelve una suerte de *mueca* [me sorprendo en pose de escritor, inmovilizado por la mirada de los Otros, y me hundo en la vulgaridad]; pero si la pose es deliberada, la mueca cambia de sentido (problema: ¿cómo saberlo?)” (Barthes, 2018, p. 165). Esto último es lo más interesante: si el crítico posa de escritor ex profeso, asumiendo las ambigüedades y las estupideces de su condición, autfigurándose de una manera irónica, tal vez consiga neutralizar los efectos de vulgaridad de la pose, pero no hay forma de que él mismo esté seguro de si lo logró o no. Solo el lector podrá saber, o sentir, que el recurso resultó eficaz, si ante la pose experimenta un desconcierto placentero.

Comento un último fragmento, “*El miedo al lenguaje*”, y con eso voy terminando por hoy. Es uno de esos fragmentos en los que la autoobservación está interferida por inquietudes superyoicas, en los que el interés recae más sobre la imagen del crítico que sobre el valor de sus actos. Cuando estos desplazamientos ocurren —son habituales, y hasta estructurales, en las escrituras del yo—, la incidencia subrepticia de impulsos narcisistas puede transformar a quien se autorretrata en un personaje novelesco, con más fuerza que cuando recurre a la tercera persona para hablar de sí mismo. Leo desde el comienzo: “Al escribir tal o cual texto experimenta una sensación culpable de jerga, como si no pudiera salir de un discurso loco a fuerza de ser particular: ¿y si toda su vida, en definitiva, *se hubiera equivocado de lenguaje?* [Es una interrogación retórica, está claro, pero el sentimiento de culpa tal vez sea genuino.] Este pánico lo asalta tanto más vivamente aquí (en U. [el pueblo en el que tenía una casa de veraneo]), cuanto que, al no salir de noche, ve mucha televisión: lo que se le representa (se le vuelve a mostrar) entonces todo el tiempo es un lenguaje común, del que está separado; ese lenguaje le interesa, pero la cosa no es recíproca. Al público de la televisión, su lenguaje, el de él, le parecería completamente irreal, si no ridículo” (Barthes, 2018, p. 151). A Barthes se le presenta como un problema personal lo que no es más que una condición de cualquier discurso teórico, el uso de un léxico especializado. Lo más curioso es que eso lo haga sentir culpable de jerga, cuando él mismo respondió a tal acusación de forma inapelable durante su polémica con Raymond Picard, a mediados de los años sesenta. Les recuerdo un momento particularmente lúcido de *Crítica y verdad*: lo que los supersticiosos de la claridad llaman jerga no es más que una imaginación que asume el carácter metafórico de los conceptos, y se la rechaza, en primer lugar, porque es el lenguaje del otro. “Desde que un lenguaje no es el de nuestra propia comunidad, lo juzgamos inútil, vacío, delirante, practicado no por razones serias, sino por razones fútiles o bajas” (Barthes, 1985, p. 32). Tal vez Barthes polemizó con vehemencia contra Picard y los representantes de la “paleo-crítica”, porque las acusaciones de esnobismo e impostura, aunque las supiera inconsistentes y mezquinas, lo tocaban íntimamente. Tal vez por eso reaparecen, interiorizadas, diez años después, en el momento de autorretratarse. En cuanto a la fantasía de ser ridiculizado por el público de la televisión, en caso de que lo escuchara hablar en su lengua especializada, demostró ser un fantasma de la malquerencia (la más triste de las pasiones narcisistas). Cuando *Fragmentos de un discurso amoroso* se convirtió en un *bestseller* de calidad, en 1977, Barthes participó en una emisión de *Apostrophes*, junto con Françoise Sagan y no recuerdo quién más, y sus palabras fueron escuchadas con atenta admiración. Pueden encontrar este programa reproducido en YouTube, vale la pena verlo. (Para quienes no lo sepan, hay muchos jóvenes entre los asistentes, *Apostrophes* fue un famoso programa de la televisión francesa, de contenido literario, conducido por Bernard Pivot, que se emitió entre 1975 y 1990.) Continúo la lectura del fragmento: “Así es como recae la energía del lenguaje: en un primer momento, escuchar el lenguaje de los otros y extraer de esa distancia una seguridad [la de la autenticidad del propio discurso, por no estar adherido a la doxa pequeño-burguesa]; y, en un segundo momento, dudar de ese repliegue: tener miedo de lo que se dice, indisociable de la manera en que se dice. Seguro de lo que acaba de escribir durante el día tiene miedos nocturnos [infantiles]. La noche, fantasmáticamente, vuelve a traer todo el imaginario de la escritura: la imagen del *producto*, el *chisme* crítico (o amistoso): *es demasiado esto, es demasiado aquello, no tiene suficiente...* A la noche los adjetivos [lo que sospecha se dice de él, las habladorías] vuelven en masa” (Barthes, 2018, p. 151). La reflexión es sensata, lo que no quita que muestre la hilacha narcisista. El temor a las habladorías da por sentado que uno es tema de conversaciones ajenas, ¿y si no fuera así? La inteligencia fortalece la perspicacia de la reflexión, pero hay algo que se le escapa, que no puede no escapársele, porque es de orden afectivo. La hilacha de un narcisismo que posa de afligido (se siente culpable y atemorizado), para dar por sentado el interés de los otros en lo que dice y hace.

Tenía dos epígrafes para anteponer al comentario de *Roland Barthes por Roland Barthes*, olvidé citarlos oportunamente, en los que se indica la dirección que esperaba tomar, que creo haber tomado. Son dos frases de *El demonio de la teoría*, de Antoine Compagnon, que comenzó siendo discípulo de Barthes y hoy tiene su propia cátedra en el Colegio de Francia. Cito la primera: “El propio Barthes ha sido canonizado, lo que no es el mejor medio de conservar una obra viva y activa” (Compagnon, 2015, p. 12). Es una afirmación muy coherente con la lección barthesiana sobre la puesta entre paréntesis de la función autor (es más preciso que mentar su muerte) como condición para el nacimiento de una lectura imaginativa. Si se quiere mantener una obra con vida, en proceso de variación y metamorfosis, es preciso des-autorizarla, desprenderla de las doctrinas y los imaginarios que usurpan el lugar de la causa, tratándola ocasionalmente con irreverencia. La segunda frase refuerza el sentido de la primera: “‘No hagas lo que yo digo, haz lo que yo hago’: tal es en mi opinión la irónica lección de Barthes, que nunca dejó de ensayar nuevas vías” (2015, p. 309). Lo que Compagnon cita no es algo que le haya escuchado decir a Barthes, sino su interpretación de lo que Barthes hacía cuando enseñaba: obsecarse en la afirmación de lo diferente y desplazarse de las identificaciones que lo inmovilizaban. Algo similar a lo que intentamos hacer cuando leemos a Barthes con, e incluso, contra él.

¿Tienen alguna pregunta, algún comentario?

—Yo tengo un comentario. Es una curiosidad que me surgió en la primera clase, y que hoy reapareció con mayor contundencia, a partir de algunas cuestiones que planteaste cuando hablabas de la neutralización y la oscilación. Usaste expresiones como “coexistencia de lo heterogéneo sin síntesis”, “afirmación descentrada” que dejan la síntesis en suspenso. Esa insistencia de Barthes en el valor de la suspensión, ¿qué relación tiene con la escuela escéptica? Porque todas esas expresiones me remiten a Sexto Empírico, que a comienzos del primer milenio compila los esbozos pirrónicos. Justamente los escépticos proponían esto: una afirmación contra otra afirmación y suspendemos el juicio porque no hay síntesis posible.

—Los vínculos del último Barthes con los escépticos son estrechos y explícitos, sobre todo en el curso *Lo neutro*, y pasan fundamentalmente por el recurso a la noción de *epojé*, que puede traducirse como “suspensión del juicio”. El “deseo de lo Neutro” es, para Barthes, deseo de suspensión de las órdenes, las arrogancias, el terrorismo verbal. De los pirronianos también toma la idea de que la suspensión es un ejercicio espiritual que lleva a la *ataraxia*, es decir, a la tranquilidad y la felicidad. Simultáneamente, Barthes usa *epojé* con su alcance fenomenológico, en el que la suspensión del juicio se asocia con la duda metódica y la puesta entre paréntesis del mundo empírico. Toda la información con la que cuento a propósito de la doble procedencia de *epojé* en los usos que le da Barthes es de segunda o tercera mano. No estoy en condiciones de agregar mucho más. Recuerdo sí un artículo sobre el tema que me interesó porque pone en diálogo a Barthes con Derrida, a partir de cómo los dos reciclan la noción de *epojé* con miras a la formulación de un “pensamiento del quizás” (esta es una expresión derridiana) en el que se afirmaría una apertura al acontecimiento por venir. Los remito entonces a la lectura de ese artículo: “Quizás... Barthes y Derrida”, de Gabriel García Hubard.⁸

—Un comentario a modo de observación. En el fragmento “La pantorrilla de la bailarina”, encuentro ecos de las reticencias de Barthes a considerar al diario como obra literaria. Creo que lo que incomoda a Barthes, cuando lee las entradas de su diario (me refiero a lo que expone en “Deliberación”), es que se ve en pose de escritor.

⁸En *Acta poética*. n 40, 2019; el link al que tienen que ingresar para leerlo es el siguiente: <https://revistas-filologicas.unam.mx/acta-poetica/index.php/ap/article/view/846/1078>.

—Acabo de recordar algo que afirma Martín Cerda en *Escritorio*, que escribir es un acto y, a la vez, una actuación, un gesto teatral. Lo dice en particular a propósito del ensayista, que disimula el curso problemático de su vida en los pliegues de una argumentación y la ofrece como juego o espectáculo. Cerda agrega algo más, que también viene al caso: si el escritor toma demasiado en serio su personaje, por vanidad u oportunismo, comienza a vivir una comedia que, tarde o temprano, otro escribirá.⁹ (Para quienes no lo conocen, Martín Cerda es un escritor chileno, autor de un libro magnífico sobre el ensayo, *La palabra quebrada*, y uno de los primeros comentaristas latinoamericanos de Barthes, a quien comenzó a leer en París, a mediados de los años cincuenta.) Todos los que escriben sobre sí mismos, al leerse, se sorprenden en pose, actuando. No hay modo en que esto no ocurra. Claro que hay poses y poses. Si advierto que asumí una pose interesante mientras comentaba mis lecturas o jugaba con una idea, es probable que la reconozca como una representación auténtica de mí mismo, aunque sea consciente del artificio. Por el contrario, si la imagen que se me presenta al leer es demasiado enfática o arrogante, confesaré la sobreactuación. Querer ponerse a salvo de la pose, cuando se practica alguna forma de lo autobiográfico, es imposible, tanto como pretender no incurrir en ninguna vulgaridad. El ejemplo que tenemos más a mano es el del recurso a la tercera persona en *Roland Barthes por Roland Barthes*: al mismo tiempo que provoca un ligero extrañamiento, impone la imagen de un egocéntrico que posa de discreto.¹⁰ En cuanto a las resistencias que ofrece Barthes al impulso de llevar un diario de escritor para que se convierta en una obra, las vamos a analizar con detenimiento cuando comentemos “Deliberación”, pero anticipo que implican, entre otras cuestiones, el temor a ser observado en pose. Lo que creo que ya señalé es el carácter un tanto artificial, retórico, de esa especie de autoexamen preliminar. La deliberación sobre el valor literario o espiritual del intimismo es habitual en los diarios de escritores, pero se realiza en el interior de la práctica, durante su prosecución, y rara vez provoca una interrupción drástica del ejercicio. Por ejemplo Gide, y su continua deliberación sobre el carácter fraudulento o impostado de lo que anota en el diario, dada su certidumbre de que no se puede ser sincero al escribir, y menos cuando se escribe sobre uno mismo. A diferencia de Barthes, él no retrocede ante el peligro de que lo sorprendan en pose confesional, de que puedan señalarlo como un impostor, más bien lo reconoce periódicamente, como si al hacerlo se aligerara de responsabilidad, y sigue adelante.

Hasta acá llegamos por hoy.

Referencias

- AIRA, C. Zona peligrosa. **La ola que lee**. Buenos Aires: Random House, 2021, p. 89-97.
 BARTHES, R. **Crítica y verdad**. Trad. José Bianco. México: Siglo XXI, 1985.
 BARTHES, R. **Cómo vivir juntos**. Simulaciones novelescas de algunos espacios cotidianos. Notas de cursos y seminarios en el Collège de France, 1976-1977. Buenos Aires: Siglo XXI, 2003.
 BARTHES, R. Notas sobre André Gide en su *Diario*. **Variaciones sobre la literatura**.

⁹ Cerda, M. **La palabra quebrada (Ensayo sobre el ensayo) y Escritorio**. Santiago: Tajamar, 2005.

¹⁰ Mientras trabajaba en la reescritura de esta clase, encontré unos apuntes perspicaces de Lydia Davis sobre la articulación entre egocentrismo y recurso a la tercera persona en Barthes: “Barthes es egocéntrico, tomando la palabra en su sentido literal: está centrado en sí, concentrado en sí, y es explícito al admitirlo, utilizarlo, actuar a partir de ello, asimilarlo y lograr así una especie de distancia paradójica de ello y de sí mismo. Él se vuelve objeto de interés tanto para él como para otros objetos que examina. Su mente en el acto de aprehender lo fascina. De hecho, si de vez en cuando se refiere a sí mismo en tercera persona, como también lo hace Joubert, quizá sea precisamente cuando más explícitamente se toma a sí mismo como un objeto de interés para sí mismo” (Davis, 2021, p. 211).

- Buenos Aires: Paidós, 2003a.
- BARTHES, R. **Lo neutro. Notas de cursos y seminarios en el Collège de France, 1977-1978.** Buenos Aires: Siglo XXI, 2004.
- BARTHES, R. **Roland Barthes por Roland Barthes.** Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2018.
- COMPAGNON, A. **El demonio de la teoría. Literatura y sentido común.** Barcelona: Acanalado, 2015.
- DAVIS, L. Fragmentarios o inconclusos: Barthes, Joubert, Hölderlin, Mallarmé, Flaubert. **Ensayos I.** Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2021.
- FREUD, S. **Más allá del principio del placer.** Buenos Aires: Amorrortu, 2015.
- LAPLANCHE, J. Prólogo. FREUD, Sigmund. **Más allá del principio del placer.** Buenos Aires: Amorrortu, 2015.
- SCHLEGEL, F. Fragmentos críticos (1797). **Fragmentos. Seguido de Sobre la incomprensibilidad.** Barcelona: Marbot, 2009, p. 25-55.
- STAROBINSKY, J. ¿Es posible definir el ensayo? **Cuadernos Hispanoamericanos**, n. 575, p. 31-40, 1998.