

Retrato escrito del primer Barthes *

David Fiel
(UNPSJB - UNLP)

I

La producción barthesiana que va de los años 1942 a 1952, comprendida entre el primer texto recogido por el editor Éric Marty para el tomo primero de las *Oeuvres complètes* del teórico cherbουργués (“Culture et tragédie”, *ibid.*, pp. 29-32, artículo publicado originalmente en los *Cahiers de l'étudiant*) y el último texto previo a *Le degré zéro de l'écriture*, su primer libro de 1953 (“Écrivains de gauche ou littérature de gauche?”, *ibid.*, pp. 163-165, publicado originalmente en *L'Observateur* el 27/11/1952),¹ es escasa en comparación con la de los autores que Barthes veneraba por entonces (a la misma edad, un Gide, un Sartre o un Proust

*Este texto forma parte de un proyecto mayor que aún no ha visto la luz: *Antología comentada del joven Barthes*. En el presente trabajo se incluyen comentarios, en forma reducida, a tan sólo 4 de los 22 artículos considerados. El proyecto original pasa revista a su totalidad, expandiendo además la parte conclusiva. Todas las traducciones que figuran en el presente trabajo pertenecen al autor de la nota.

¹ Las citas de la obra barthesiana proceden de los 5 tomos de las *Oeuvres complètes*, edición Seuil, 2002, al cuidado de Éric Marty.

eran ya prolíficos). Sin embargo, esa producción escasa es también muy rica y extremadamente variada, como se verá. Se trata de un total de 22 textos cuya nómina completa, año por año, es la siguiente:²

1942:

- 1) “Culture et tragédie” (pp. 29-32), publicado en *Cahiers de l'étudiant* (revista parisina de la que se ha conservado un único número en la Biblioteca Nacional de Francia, correspondiente a la primavera de dicho año. En <http://revues-litteraires.com/articles> pueden consultarse detalles, para esta y las demás revistas que se mencionan aquí).
- 2) “Notes sur André Gide et son *Journal*” (pp. 33-46), publicado en *Existences* (órgano gráfico del sanatorio Saint-Hilaire-du-Touvet, donde transcurrirían 5 de los 8 años totales de internación que el joven intelectual debió afrontar a causa de su incipiente tuberculosis).

1943:

² Estos 22 textos omiten, entre otras cosas, lo escrito por Barthes bajo el pseudónimo de Émile Ripert en *Existences*, la revista del sanatorio Saint-Hilaire du Touvet. En 1944, dentro del mismo número 32 en el que también aparece, con su nombre real, el artículo “Plaisir aux Classiques”, se publica una nota titulada “Amitié de Saint-Hilaire”, firmada con aquel pseudónimo. Este es un texto de gran curiosidad si se tiene en cuenta que allí Barthes examina cuestiones que tratará decenios después, particularmente en su anteúltimo seminario del Collège de France, *Comment vivre ensemble*.

3) “«Les Anges du péché»” (pp. 49-51), publicado en *Existences*.

4) “À propos du numéro spécial de *Confluences* sur les problèmes du roman” (pp. 52-53), publicado en *Existences*.

1944:

5) “Plaisir aux Classiques” (pp. 57-67), publicado en *Existences*.

6) “En Grèce” (pp. 68-74), publicado en *Existences*.

7) “Réflexion sur le style de *L'Étranger*” (pp. 75-79), publicado en *Existences*.

1945:

8) “Concerts de musique de chambre par trois étudiants de Belledonne” (p. 83), publicado en *Existences*.

1946:

9) “Prospectus pour une exposition de Dominique Marty” (pp. 87-88), publicado en el catálogo de dicha exposición.

1947:

10) “Gromaire, Lurçat et Calder” (pp. 91-95), publicado en *France-Asie* (un mensuario cultural franco-asiático).

11) “Responsabilité de la grammaire” (pp. 96-98), publicado en *Combat* (diario fundado en tiempos de la Resistencia, durante la Segunda Guerra; entre sus directores estuvo Albert Camus; en este link: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/cb34501455d/date>, puede hacerse la consulta de varios de los primeros números de este importante medio gráfico de orientación izquierdista no comunista. Los artículos entregados a este diario constituirán la base del futuro *Le degré zéro de l'écriture*).

1950:

12) “Les révolutions suivent-elles des lois?” (pp. 101-103), publicado en *Combat*.

13) “Bakounine et le panslavisme révolutionnaire” (p. 104), publicado en *Combat*.³

³ Un artículo de Barthes sobre Bakunin podría parecer extraño a primera vista; mirado de cerca, no lo es. Este pensador ruso de la acracia ha sido también un analista entusiasta del problema político de las comunidades, asunto que ya preocupaba al temprano Barthes. ¿Sería posible rastrear, a partir de esto –sin omitir el estudio de las comunidades respetuosas del “idiorritmo”, que el teórico francés llevará a cabo en el mencionado seminario *Comment vivre ensemble* de 1976-1977–, la existencia, o cuanto menos la posibilidad, de un Barthes anarquista? La tentación de la anarquía política en un hedonista confeso podría remitir no solamente a sus análisis de los modos de vida –que aquel seminario estudiará con imaginación–, sino a posiciones epicúreas que resonarán fuertemente en pensadores como Deleuze y Kristeva: el Uno desconoce el placer, que sólo el Dos permite bajo la condición del riesgo o incluso de su aniquilación. Es por ello que la razón del placer, como la de la convivencia, remite a una epistemología del corte. El placer es el resto individuado de la comunidad; es una sustracción, no una plenitud; él supone la instancia condicional del displacer con que lo múltiple amenaza al Uno. El placer depende por tanto de la posibilidad siempre latente de una interrupción en la comunidad, de la separación del individuo respecto del hipotético grupo que sin embargo

14) “Un prolongement à la littérature de l’absurde” (pp. 105-106), publicado en *Combat* (se trata de la reseña de un libro de Jean Cayrol, uno de los héroes literarios de Barthes por aquellos años).

1951:

15) “Michelet, l’Histoire et la Mort” (pp. 109-123), publicado en *Esprit* (revista de “dossiers” de alcance internacional; católica en principio aunque progresivamente abierta a otras posiciones a medida que recrudecían las crisis que condujeron a la Segunda Guerra. Este artículo será parcialmente recuperado en *Michelet*, de 1954).

16) “«Scandale» du marxisme?” (pp. 124-126), publicado en *Combat* (reseña de un texto de Roger Caillois).

17) “Humanisme sans paroles” (pp. 127-129), publicado en *Combat* (reseña de un texto de Michel Leiris).

18) “«Phénoménologie et matérialisme dialectique»” (pp. 130-131), publicado en *Combat* (reseña de un libro de Tran Duc Tao).

19) “La querelle des égyptologues” (pp. 132-134), publicado en *Combat*.

20) “À propos d’une métaphore (Le marxisme est-il une «Église»?)” (pp. 135-137), publicado en *Esprit*.

1952:

21) “Jean Cayrol et ses romans” (pp. 141-162), publicado en *Esprit*.

22) “Écrivains de gauche ou littérature de gauche?” (pp. 163-165), publicado en *L’Observateur* (semanario de orientación socialdemócrata fundado en 1950 por miembros de la Resistencia. Con el tiempo, este periódico se convertirá en *Le Nouvel Observateur*).

Estos 22 textos permiten ver que 1951 fue el año de mayor productividad, y que los años 1948 y 1949 ofrecieron en cambio un llamativo vacío de escritura. Esto se explica. Entre 1947 y 1949 Barthes estuvo en Bucarest enseñando en el Instituto francés de dicha capital; e inmediatamente, entre 1949 y 1950, en Alejandría (Egipto), también con tareas docentes. Los viajes y las labores asociadas a este nomadismo lo privaron de la tranquilidad necesaria para todo plan sostenido de escritura. De cualquier forma, se está aquí ante 11 años de labor, recubiertos por un trabajo que ha dejado el saldo de muy escasos aunque ya multifacéticos monumentos. Las revistas *Existences* (nombre muy apropiado, por nostálgico, para el periódico de los internos de un sanatorio) y *Combat*, se llevan por sí solas la gran parte de estas contribuciones primeras del autor (del total de los 22 artículos enumerados, nada menos que 15 han aparecido repartidos entre ambas). Por estos

años iniciales, han ganado su atención las inquietudes estéticas suscitadas en el sanatorio, mezcladas un poco brumosamente todavía a las promesas políticas impulsadas por la Liberación. Importa tomar nota, sin embargo, de la variedad temática de los problemas en este joven Barthes que todavía vacilaba entre la reclusión y unos incipientes desplazamientos. Esta variedad incluye el teatro, el cine, la literatura (en particular la novela francesa moderna y contemporánea), el ejercicio de la lectura y de la escritura, los viajes, la música, el placer, la pintura, la política, la filosofía, más los nombres de algunos autores que él ya consideraba relevantes: Gide, Valéry, Cayrol, Laclos, Nietzsche, Racine, Camus, Sartre, Michelet y Proust (entre otros cuya recurrencia es sin embargo menor). En muchos sentidos, no sería arriesgado afirmar que los problemas característicos de la futura celebridad existían ya “*in nuce*” en estos primeros artículos y ensayos.⁴

⁴ A modo de síntesis, podría decirse que las dos presencias más importantes de estos 11 años inaugurales fueron las de Gide y Sartre, intelectuales, como él, de origen protestante. Esta dualidad importa tratándose de Barthes, un protestante de tipo anti-cartesiano, partícipe por defecto de las tradiciones de fragmentación que aquella Europa ofrecía. Así como Gide supo alimentar su costado estético –estimulando ese “*désir d’écrire*” al que se referirá en su *Roland Barthes par Roland Barthes*–, Sartre, por su parte, contribuirá a ahondar su costado político –la razón de una consciencia que no fuese solamente moral sino ante todo histórica. El Barthes de 1953 hará cuentas con estas dos vertientes opuestas, inventando un camino intermedio, estético-político (ni el “escribir” de Sartre sino la “escritura”, ni tampoco el “amor” de Gide sino el “Eros”). El ausentamiento o la negación de aquellos dos extremos, inconducentes en cuanto a él, puso a Barthes ante la necesidad de realizar su propia fusión, de generar su propia posición. Dejar atrás la acción como imperativo moral (aquella acción de raíz hegeliana que perduraba en Sartre –tal vez por intermediación de Kojève), pero también obliterar el cuerpo como mero nudo de culpas o de orgías (actitud asociada a la confesión reformista). Al mismo tiempo, por tanto, una sublimación de la decisión que supiese

Los temas, en Barthes, eran semejantes a puntos por los que podían pasar numerosas posiciones; eran ejes que permitían el giro en torno a ellos del movedizo intelecto. Es posible que esta labilidad inicial, difícil de hallar en general en tiempos de juventud, hiciera que la persistencia de los temas le impidiese a Barthes sostener frente a ellos posiciones permanentes. Pues los temas parecían ser tan sólo soportes, espejos vacíos en los que se reflejaba el rostro siempre cambiante, más o menos anhelante o atribulado, del intelectual en proceso. De hecho, podría afirmarse que Barthes tan sólo se limitó a variar los modos de acercarse a dichas recurrencias temáticas, que jamás necesitaron ser sustituidas por otras a fin de expresar aquellos giros. La idea misma de variación, tan adecuada para este “amateur” de la música, definiría bien el tipo de relación que para él había entre unos temas de reaparición constante y las formas heterogéneas en que los trató.

Esto que aquí se afirma a propósito de sus posiciones, podría afirmarse también en cuanto a los estilos sucesivamente adoptados por su prosa. Todavía durante aquellos primeros 11 años, la prosa barthesiana había sabido combinar el clasicismo especulativo de Valéry (ese “Mallarmé cartésien”, como tan suspicazmente lo caracterizó Jean-Paul Aron),⁵el tono íntimo de Rousseau, matizado

eludir la obligación del acto, y una sublimación del afecto que hiciese lo mismo con la obligación de darse al otro. En ambos casos, el egoísmo en su forma más pura, individual (“Ce plaisir est de fascination, et par là même assez égoïste”, OC, IV, p. 581; “este placer es de fascinación, y por ello mismo demasiado egoísta”, dirá el autor al inicio de esa variación sobre Vico que fue su *Roland Barthes par Roland Barthes*).

⁵ *Les modernes*, p. 10.

en su caso por un anti-sentimentalismo hijo de las Luces, ciertas solemnidades sartreanas no ajenas a la intimación coloquial, el lado seco de Proust (jamás el lírico), los énfasis psicológicos de Gide, algo de las asperezas de Camus, de los arrebatos de un Bachelard y por momentos hasta aspectos de los sortilegios mallarmeanos, que en la crítica sólo periclitarían tras *L'écriture et la différence* de Derrida (sortilegios de los que se sirvió profusamente este filósofo hasta casi agotar el recurso, en tiempos en que la oscuridad solía constituir una estrategia hartamente recomendable para adquirir celebridad en los cenáculos universitarios). A continuación presentaré algunos pocos ejemplos de esta variedad, tomados de los 22 textos en cuestión.

En el artículo 2) de la nómina anterior, dice Barthes: "...En ce sens, les Classiques sont les grands maîtres de l'obscur, voire de l'équivoque, c'est-à-dire de la prétention du superflu (ce superflu dont est si friand l'esprit vulgaire), ou si l'on préfère, de l'ombre propice aux méditations et aux découvertes individuelles... (OC, I, p. 46)".⁶

La aparición de las mayúsculas era un gesto simbolista tardío (en la prosa de Valéry abundaban ya). Si bien Barthes, con el tiempo, alteraría la función otorgada a ellas en su escritura (Jean-Claude Milner, en *Le pas philosophique de Roland Barthes* formuló

⁶ "En este sentido, los Clásicos son los grandes maestros de lo oscuro, incluso del equívoco, es decir de la preterición de lo superfluo (ese superfluo del que el espíritu vulgar es tan goloso), o si se prefiere, de la sombra propicia a las meditaciones y a los descubrimientos individuales...".

hipótesis a este respecto),⁷ su temprana aparición no deja de emparentar tal actitud ante la escritura con los usos de la intelectualidad elevada (a la que pertenecía Valéry, frecuentador ocasional de la casa de la abuela materna de Barthes, Noémie Binger).⁸ La connivencia entre los intelectuales y las clases aristocráticas y nobiliarias, de larga data en Francia, había sobrevivido a la crisis desatada por el caso Dreyfus. Las relaciones entre los “clercs” de Julien Benda (1927) y la Francia tradicional (la del “vino”, no la de la “leche”—esa que se “americanizaba” a paso galopante y que Barthes estigmatizaría en sus *Mythologies*), persistían aún, sobre todo en provincias.⁹ Sólo a partir de la década

⁷ Estas conjeturas obedecen a la particular lectura que Milner realiza allí de la obra barthesiana. No sabemos si la realidad de esas mayúsculas responde a lo que Milner afirma, o bien a la simple necesidad de detonar el uso común mediante un gesto “perverso”, ambiguo, “anti-moderno”, que remitía a tradiciones gráficas apenas superadas —y contestadas en aquellos días por las dos corrientes de pensamiento que prevalecieron durante el período de entreguerras: el surrealismo y el existencialismo. Pues quizá, insinuando categorías por medio de mayúsculas, Barthes pudo haber querido organizar tan sólo una provocación o un juego. Es improbable que las explicaciones filosóficas de Milner, por estimulantes que nos resulten, agoten todas las razones para las mayúsculas barthesianas. Probablemente Milner tampoco haya querido hacer otra cosa que respetar esa misma fuerza que disloca o desdobra las cosas, hablando menos de las mayúsculas de Barthes que del brillo mental de sus propias justificaciones. Barthes fue, en todo caso, un gran maestro en el arte de escribir sobre algo a fin de generar sentidos que remitan siempre a otra cosa.

⁸ Calvet 1992: 35.

⁹ Si el intelectual había dependido sin ambages tanto de la aristocracia como de la realeza, al menos hasta mediados de s. XVIII, fue desde fines de este siglo en adelante que un liberalismo creciente inclinó al intelectual del lado del individualismo burgués en desmedro del privilegio aristocrático. El Protestantismo fue el gran subterfugio de quienes se afiliaron moralmente al liberalismo mas sin arriesgar su pertenencia a una tradición que pudiese vincularlos con aquella Europa de todos modos rota (los Románticos sufrieron este proceso). En este sentido, la Revolución Francesa constituyó el más relevante episodio en la historia del giro de los intelectuales, que incluso antes de ser

de 1950, propiciatoria del acercamiento de Barthes al brechtomarxismo y al teatro popular, una disminución de dicho gesto se haría visible en él. Por lo demás, el tema de los clásicos y de los viajes (el artículo “En Grèce”, tan lírico, tan “luxe, calme et volupté”, tan detallista y a-programático –paradójicamente mitologizante en la tierra natal de la mitología, y además para un Barthes que en algunos años más adoptaría frente a la cultura una actitud diametralmente opuesta–, ¿no discute a su modo, por sus toques de mundanidad liberal y algo “flâneuse”, inundados de una estética enfáticamente anti-nacionalista, con los restos del espíritu maurrasiano que aún pervivían en aquellos tiempos testigos de la “entrevue de Montoire” en la que Pétain y Hitler estrecharon sus

pequeñoburgueses, en tiempos de Napoleón, ya habían tenido el placer de sentarse a la mesa de los reyes (como lo hicieron Voltaire o La Mettrie, entre tantos otros). Esta situación, que el s. XIX continuó con altibajos, tomó un camino sorpresivamente visible a partir del caso Dreyfus: el intelectual se separaría de la burguesía, por cierto, aunque no tanto de sus parámetros de vida como de su conciencia política. Este hecho obligaría al intelectual (ese rey desahuciado y sin memoria de reinos por el que se lamentaría en breve un virulento Sorel) a encontrar lugares sociales de supervivencia, “imaginary homelands” en los que pervivir (sistemas de pensamiento, afiliaciones diversas –espiritualistas, anarquistas, etc.–, el “belletrismo” al estilo de un Proust, el ejercicio crítico académico de tipo “dictatorial” a lo Paulhan o Thibaudet, compromisos partidistas, movimientos de vanguardia, etc.). Esta situación de ambigüedad entre una migración y una asimilación interiores al Estado, duraría unos cuantos decenios y apenas sería interrumpida por las dos grandes guerras. El Estructuralismo marcaría el punto final de esta angustia de casi un siglo: por fin los condenados exquisitos de la Tierra podrían iniciar ese proceso que recién en los últimos decenios del s. XX conoció su punto culminante: el de la reconciliación compulsiva con las instituciones por vía del régimen salarial (véase Milner 2012: 117-147). No es una de las más despreciables paradojas el hecho de que Barthes, quien a su modo circuló por varias de las relaciones mencionadas antes, viviese con nostalgia el refugio del puesto rentado (a la vida exterior y a la muerte interior que el Collège de France le deparaba, Barthes prefería la vida interior y el cuasi-anonimato de sus pasados días en la EPHE). Para este crítico, el dilema de la “cultura” y la “tragedia” se rescribía una y otra vez, y siempre de diferente modo.

manos?), más la reflexión asociada a la moral, eran en sí mismos característicos de la generación pre-sartreana: un signo de afiliación a la alta cultura en tiempos de desgarramiento.¹⁰ ¿Era concebible que un crítico que en algunos años más imaginaría para Maurice Nadeau las “pequeñas mitologías del mes”, redactase párrafos que incluyesen expresiones como “espíritu vulgar”? Sin duda, esa “fascinación por la cultura popular”, de la que Antoine Compagnon hablará refiriéndose al Barthes de estos años primeros, no constituía todavía el rasgo dominante de su espíritu.¹¹ Por lo demás, hablar de “grandes maestros de lo oscuro” significaba leer a los clásicos según el velo del misterio, o postulando una mediación esotérica que expresaba tradiciones ya ni siquiera valéryianas (escritor que durante toda su vida había abogado por la claridad, la transparencia, la capacidad de penetración de la razón). Luego, el “equivoco” a que el texto alude, así como “la preterición de lo superfluo”, constituyen dos atributos que podrían hacerse

¹⁰ Dice Barthes en “En Grèce”: “...la terre est si violente, les volumes et non à proprement parler les couleurs, la substance de l’air et non son éclat, emplissent tellement le regard qu’on ne s’aperçoit facilement que la Grèce est desséchée” (OC, I, p. 72) (“...la tierra es tan violenta, los volúmenes y no precisamente los colores, la sustancia del aire y no su destello, llenan de tal modo la mirada que uno no se da cuenta fácilmente de que Grecia está seca”). Subrayo este tramo de frase: “la substance de l’air”. El esteticismo de Barthes –deuda gideana, quien a su vez le debía algo de esto a Wilde– es otro de los costados de su inestable actitud ante las cosas. Grecia era para Barthes el depósito vivo de un “mundo sustancial”. El sujeto era allí tan real como ese mismo mundo que se le ofrecía a los sentidos. Este mismo gesto, si bien teñido de la melancolía de los años y de la muerte de la madre, reaparecería mediado por la imagen en *La chambre claire*. Aun así, y pese a la seca interposición fotográfica, el mundo de lo “vivido” no dejaría de ser menos sustancial para el autor de este libro; allí, la palabra “substance” está a flor de piel.

¹¹Para esta declaración, indáguese en el siguiente link:

<http://www.archivesdefrance.culture.gouv.fr/action-culturelle/celebrations-nationales/2007/litterature-et-sciences-humaines/roland-barthes-mythologies>.

extensivos a autores por completo ajenos a cualquier panteón. Para el futuro semiólogo, el equívoco sería una propiedad del lenguaje en general y no de una literatura particular.¹² Por último cabe señalar, por un lado, que la asociación establecida entre la “gula” y el “espíritu vulgar” será tratada según un régimen de pensamiento completamente inverso en tiempos de las “mitologías”, cuando Barthes ya no haga pesar sobre la sociedad de masas y de consumo los rigores de un juicio, sino los de un análisis desprendido e irónico en el que confluirán la fenomenología, la sociología marxista, el desapasionamiento semiológico más esos puntos de vista que con el tiempo portarán el rótulo de “estudios culturales”.¹³ Por otro lado, importa el pasaje que alude a los “descubrimientos individuales”, dado que para quien luego contribuirá desde posiciones estructuralistas a poner en tela de duda la consistencia del sujeto (como agencia, como fuerza),¹⁴ la superstición temprana de un “homo aestheticus” como presencia a-

¹² Por 1964, y en adecuada sintonía con Michel Foucault –quien todavía era su amigo–, Barthes participará conscientemente del régimen de la sospecha que el profesor de Clermont-Ferrand exponía profesoralmente en su intervención del mismo año en el coloquio de Royaumont (ver “Nietzsche, Freud, Marx”, Foucault 2004: 592-607). En cuanto al Barthes de los *Essais critiques*, léase el texto breve “Littérature et méta-langage”, publicado originalmente en *Phantasmas* en 1959 (OC, II, pp. 364-5).

¹³ Una tesis interesante de Martin McQuillan en su reciente *Roland Barthes* (2011) consiste en afirmar que los Estudios culturales nacieron en los EUA tras la traducción de *Mythologies* al inglés. McQuillan sostiene esto a partir de la p. 147.

¹⁴ En *Critique de la modernité*, Alain Touraine –quien por otra parte cita tan sólo en una ocasión el nombre de Barthes–, señala que este último, junto con Nietzsche y con Adorno, podría ser situado entre quienes han querido para el sujeto la condición de un “absolu sans transcendance” (319). Esta fórmula, que parafrasea el juicio de Ricoeur sobre el Estructuralismo de Lévi-Strauss, no parece del todo inadecuada para describir la posición barthesiana en general.

política se encontrará reñida de antemano con todo lo que, al mismo respecto, Barthes sostendrá más tarde sin remordimientos.¹⁵

En el artículo 3) de la nómina, que reseña el film homónimo de André Bresson (cuyo “script” había sido redactado nada menos que por Jean Giraudoux), Barthes expresa hacia el último párrafo lo siguiente:

Écouter ce film est un grand plaisir de l'esprit et du coeur. Jamais une phrase sentimentale; jamais une phrase pédante; pas d'effusion, pas de catéchisme; un dialogue humain, plein de grandeur et de bonté, qui accroche l'âme et l'étreint sans aucun des artifices de l'éloquence religieuse, et parfois même lui insinue la nourriture plus exquise d'une malice et d'une tendresse (OC, I, p. 51).¹⁶

¹⁵ El “tema” del sujeto, recurrente en el crítico, no quedó inmovible ante el brío de sus muchas metamorfosis. Partícipe decidido de un liberalismo teñido de anarquismo, de un Protestantismo estructural sobre el que se asentaba una identidad sexual inconfesa, de una propensión a generar novedades y a la vez ir en contra de ellas, las sucesivas “muertes y resurrecciones del sujeto” a las que Barthes dio lugar constituyen por sí mismas todo un asunto. Desde el individualismo que sus años iniciales propulsaron (un individualismo no contestable ni por un Gide, un Sartre o un Camus, aun cuando éstos probablemente le hubiesen conferido un valor distinto a la posición), pasando por el obituario del autor, que Barthes redactó en 1968, hasta el repentino “retour amical” de éste, formulado casi inmediatamente en el Prólogo a *Sade, Fourier, Loyola* (OC, IV, p. 705), e incluso hasta la apoteosis wagneriano-proustiana del sujeto “consistente” que la vuelta al “vécu” condensaría (*La chambre claire*), el crítico supo rendirle honores a las demandas de la inquieta, imprevisible sinusoide de su espíritu.

¹⁶ “Escuchar este film es un gran placer para el espíritu y el corazón. Jamás una frase sentimental; jamás una frase pedante; no hay efusión, no hay catecismo; un diálogo humano, lleno de grandeza y de bondad, se adhiere al alma y la abraza sin ninguno de los artificios de la elocuencia religiosa, e incluso le insinúa a ella, también, el alimento exquisito de una malicia y de una ternura”.

Este pasaje es de gran importancia para tomar el pulso de la relación entre el primer Barthes y el mundo de las imágenes. El autor se refiere todo a lo largo del texto a lo que el sonido, y no la luz o el movimiento, permite transportar (“Écouter ce film”, “escuchar este film”, ¿puede concebirse una provocación más directa?). El aspecto visual, fundamental en el cine aunque reñido de raíz con la iconoclastia cultural propia del sujeto de cuño protestante, ha quedado resumido en tan sólo una frase lacónica: “La qualité des images est bonne” (“La calidad de las imágenes es buena”; *ibid.*, p. 50).¹⁷ En general, Barthes se explaya sobre esta

¹⁷ Proponer que Barthes llegaría a la semioclastia (confirmada en 1970 en el prefacio a una reedición de *Mythologies*, donde se lee: “...pas de sémiologie qui finalement ne s’assume comme une *sémioclastie*”; OC, I, p. 673; “no hay semiología que finalmente no se asuma como una *semioclastia*”) por la vía de una iconoclastia primitiva, no sería entonces aventurado. Ahora bien, a fin de completar el cuadro habría que indicar también la ironía siguiente: cuando la semioclastia logre revelar en Barthes su completa potencia de invención teórica, será curiosamente el mundo de las imágenes lo reivindicado. “Silenciada” en su materialidad, o ignorada, la imagen pasará a constituir el emblema por antonomasia de la modernidad (OC, I, p. 1137), e incluso un espacio cuya “ausencia de código” (OC, II, p. 582) propiciaría, para el sujeto postrado ante su propia, invencible finitud, una ocasión de recogimiento (OC, V, pp. 847-9). Por lo demás, como el mismo Barthes supo declararlo a Raymond Bellour en una entrevista que este último publicó en *Les Lettres Françaises* en 1970, la semioclastia acabó representando para aquél el colmo de la crítica posible: “Il faut maintenant porter le combat plus loin, tenter de fissurer non pas les signes, signifiants d’un côté, signifiés de l’autre, mais l’idée même de signe: opération que l’on pourrait appeler une *sémioclastie*. C’est le discours occidental en tant que tel, dans ses fondements, ses formes élémentaires qu’il faut aujourd’hui essayer de fissurer” (OC, III, p. 669) (“Hoy es necesario llevar aún más lejos el combate, intentando fisurar no meramente los signos –significantes por un lado, significados por el otro–, sino la idea misma de signo: operación que podría ser llamada semioclastia. Es el discurso occidental en tanto tal, desde sus fundamentos, sus formas elementales, cuya fisura es preciso ensayar hoy”).

película como si se tratase ante todo de teatro filmado.¹⁸ Su relación con el cine está todavía mediada por la literatura, y las condiciones del signo no constituyen tampoco una preocupación específica en Barthes (desde *Le degré zéro de l'écriture* en adelante, y con fuerza inaudita en *Mythologies*, será precisamente el conjunto de dichas condiciones el plano sobre el que se asentarán los análisis; será más la epistemología que la ideología el punto de apoyo de sus reflexiones), sino los signos en general como partes todavía “naturales” de la cultura –una cultura que el crítico admitía aún bajo el gobierno soberano de un sentido que sólo las bellas letras comportaban. Es por todo esto que una moral positiva no podía

¹⁸ Por cierto, la escenografía, obra del RP dominico Bruckberger, es motivo de un elogio que no deja de contener su contrapartida: “La condición eclesiástica del Padre escenógrafo...es causa también de la tempestad pueril que se desata sobre el vergel de las buenas hermanas; pues para el Padre Bruckberger era preciso que Anne-Marie muriese. ¿Pero se muere de una tempestad?, ¿se muere de una derrota? ¡Ay, no! Sabemos en qué estima –por diferentes motivos– los Dominicos y los cineastas aprecian el espectáculo de una bella muerte” (ibid., p. 51). Este comentario final habla tanto *por* Barthes como *de* Barthes. Por un lado, propone ya la descongestión de las tradiciones que pervivían todavía en una Francia mayormente católica, junto con el análisis a la vez amistoso y destructivo que las futuras “mitologías” elaborarán –aunque luego sin delatar demasiado la posición del crítico. Por otro lado, señala el resquicio que permite ver hasta qué punto, todavía, el ya aludido Protestantismo estructural le impedía a Barthes crear una relación desapasionada con el lenguaje cinematográfico. Su ojo, todavía, se dirigía más hacia la directa ideología (que diálogos, actuaciones y escenografía expresaban) que hacia los pliegues del código artístico, portador por cierto de una ideología, aunque transpuesta a consignas más sutiles. (¿Qué será *Le degré zéro de l'écriture* sino el lugar de privilegio en el que Barthes hará cuentas consigo mismo, con las ingenuidades de todos estos años sembrados de intentos y de vacilaciones?). Por último, la frase “el espectáculo de una bella muerte” constituye de por sí todo un logro, un micro-anticipo de sus inminentes “mitologías”. Si bien el comentario no remite al código filmográfico en sí sino al lenguaje de la crítica teatral (a la que Barthes se entregará en breve), de todos modos aparecen aquí las cualidades de esa crítica espectacular de la que Guy Debord será luego –“misreading” barthesiano de por medio– el adalid.

evitar pronunciarse en él desde los pliegues de un humanismo que sin timidez alguna “se atrevía a confesar su nombre”.

El placer, tema capital en Barthes, aparece ya aquí como tantas veces lo hará a lo largo de su obra; pero durante el período de internación, sorpresivamente, el placer muestra obedecer a una génesis inesperada para lo que podría suponerse tras la lectura del posterior *Le plaisir du texte*. Si en 1973 el placer parecía ofrecerse como penetrado de un profundo desinterés político (o si, dicho de otro modo, la política era el Padre que sólo abría sus ojos para ver el trasero del texto, ese hijo rebelde), en 1943 (exactamente 30 años antes) dicho placer no constituía todavía el “lieu géométrique” (OC, I, p. 63) de ninguna rebeldía; por el contrario, él estaba claramente asociado al espíritu y no al cuerpo. “El alimento exquisito de una malicia y de una ternura”, por su parte, proponía ambivalencias morales que atemperaban ya, por vía de la contraposición, aquello que más adelante sería solicitado como neutro. Una tradición que iba de Sade a Gide cuanto menos y que colocaba la perversión a merced de la psicología, se manifestaba por tanto una vez más. Para esta tradición, el desvío moral era indispensable para reubicar la propia existencia –por aislada que ésta se hubiese dado– en el orden de la vida comunitaria, mas no sin dejar de constituirse en una suerte de excepción tolerable que debía reconocer, tarde o temprano, las mismas bases morales que regían las vidas de los demás seres (en Gide, en Sartre y también en este joven Barthes, ello ocurría a través de las variantes de un humanismo estetizado, heredado del s. XIX). Este internado de

tuberculosis, este anhelante provinciano en quien se combinaban la secreta identidad sexual y un Protestantismo secularmente plasmado como manifestación de una intensa interioridad anti-estatal, este pretendiente por justicia poética al mejor saber académico que Francia podía ofrecerle a sus jóvenes, se encontraba todavía habitando el barbecho de unas ideas que muy minúsculamente despuntaban, sin jamás sobresalir. Por estos años, y como no volvería a darse a lo largo de su vida, su mente – compuesto híbrido de Humanismo y de transgresión– presentaba ya una topología singularmente anfractuosa.¹⁹

El artículo siguiente, el 4), contiene riquezas conceptuales que muestran hasta qué punto la zona temática en la que este primer Barthes se ejercitaba, determinaba en gran medida la eficacia de su

¹⁹ Algo análogo a lo que la nota 15 sostuvo a propósito de las fluctuaciones del sujeto en Barthes (con sus entradas y salidas más o menos ruidosas), podría sostenerse a propósito de la relación entre Barthes y el cine. Varios textos del crítico han puesto dicha relación bajo signo negativo (*Roland Barthes par Roland Barthes, La chambre claire*); otros (ciertas *Mythologies*, el artículo de 1970 “Le troisième sens” para *Cahiers du cinéma*), procuraron convertir, por vía de la reflexión teórica, aquella negatividad en su contrario; e incluso otros (con el conjunto de fragmentos que componen “En sortant du cinéma” – 1975– como caso antonomástico) establecieron respecto del cine una “tercera posición”: una en la que el egoísmo del crítico le permitía a éste colocar al sujeto de cultura en el interior de los fenómenos observados. (También podría adjudicársele una función análoga a la reseña escrita en 1976 sobre el film de Pasolini *Salò ou les Cent Vingt Journées de Sodome*; OC, IV, pp. 944-6). Así como *Le plaisir du texte* había pensado el lugar del placer entre el texto presente y el autor ausente, “En sortant du cinéma” pensará más bien al espectador, al invasor silencioso de la sala –paradoja de un “voyeur” en el mundo de la observación, Hamlet cautivo del fenómeno “ilusorio” de las imágenes en movimiento–, desde un lugar situado entre las puntuales películas y el fenómeno cinematográfico en general (ya desde *Mythologies* la necesidad de ocupar posiciones abstractas se notaba en la denuncia de un “poujadisme” que prescindía alegremente de los concretos “poujadistes” que lo encarnaban).

pensamiento. La reseña del film de Bresson, de 1943, suena epistemológicamente retrógrada junto al comentario inmediato, suscitado por una edición especial de *Confluences* (números 21-24, aparecidos en un solo volumen de 416 páginas bajo el cuidado de Jean Prévoist). Barthes se movía a sus anchas en el territorio de la novela, mientras que el cine apenas conmovía la curiosidad del futuro semiólogo.²⁰ Dice allí Barthes:

²⁰ Esta reseña se ofrece traducida en el presente dossier. Sólo para no dejar de examinar una referencia que habría podido resultar importante, pude ver *Les Anges du péché* de Bresson. Esta película tampoco despertaría hoy la curiosidad del cinéfilo más entusiasta –del barthesiano más devoto. El film, de hecho, es insostenible. Este contraste permite meditar sobre una divergencia que existe, en general, entre el espíritu crítico y el espíritu teórico, y que en este joven Barthes se ejemplifica bien. Es posible ser un teórico de primer orden y, no obstante, permanecer débil en la crítica, o viceversa. Creo que Barthes lidiaría durante toda su vida con este peculiar problema. François Noudelmann, en *Le toucher des philosophes. Sartre, Nietzsche et Barthes au piano*, declara sin ambages: “La pratique musicale de Barthes manifeste une passion qui contrarie ses lignes théoriques... Elle se présente plutôt comme une... marche qui permet au sujet d’aller à son rythme, de suivre ses vitesses et ses mouvements intimes... La pratique musicale fut sans doute un idiorythme pour Barthes... Si Barthes a su se tenir informé au plus près des modernités et des avant-gardes de son temps, il s’est aussi préservé une distance, une faculté d’écart pour ne pas suivre aveuglément les courants. La musique fut son pas de côté” (164-165) (“La práctica musical de Barthes da cuenta de una pasión que contraría sus líneas teóricas... Ella se presenta más bien como una... marcha que le permite al sujeto ir a su ritmo, siguiendo sus velocidades y sus movimientos íntimos... La práctica musical fue sin duda un idiorritmo para Barthes... Si Barthes supo mantenerse lo más informado posible sobre las vanguardias de su tiempo, no dejó de conservar una distancia, una facultad de apartamiento que le permitía no seguir ciegamente las modas. La música fue su paso al costado”). No hay lugar aquí para extenderme sobre este delicado punto; sin embargo, no será aventurado imaginar que este remanso estético, que cierta música tradicional le proporcionaba (la “antigua” y no la “moderna”, en el mismo sentido de la querella metodológico-epistemológica que lo había opuesto al *establishment* académico por la década de 1960), podría dar cuenta de la diferencia entre un Barthes de contundentes poderes teóricos y un Barthes ligado a un pasado estético, fijado en ciertas adhesiones musicales (Schumann, Schubert, Debussy, etc.) cuya sustancia anímica contenía, en cuanto a él, limitaciones imposibles de superar por vía crítica. En todo caso,

Quels sont ces problèmes? D'abord un problème de substance. Quelle est la substance ordinaire du roman contemporain?...Ensuite, un problème de fabrication. Quels sont, dans l'univers du roman, les rapports de la créature et du créateur?...Enfin, un problème de durée. Que devient le Temps dans la fabrication de vies fictives? (OC, I, p. 52).²¹

Este diagnóstico partido en tres (sustancia, fabricación, duración) está pleno de sugerencias, que son ya promesas. Cederé una vez más a la tentación de las asociaciones. Forzado a la realidad del cenobio sanatorial (pues toda comunidad es un cenobio a su pesar, incluso la vida familiar), era natural que Barthes se preocupase por los diseños de la convivencia interhumana, y que incluso intuyese que la vida dada al sujeto no era un don sino una construcción. Su tendencia a ver tras la presunta naturalidad de las

las operaciones teóricas de Barthes –esas “categorías de porvenir” de las que supo hablar (OC, IV, p. 681), tan inclinadas a proponer sucesiones de diferencias estéticas políticamente motivadas– iban sobre seguro y se valían de casos clásicos para la ilustración del modelo presentado cada vez (siendo *Le degré zéro de l'écriture*, *S/Z*, *Sade*, *Fourier*, *Loyola* y *Les fragments d'un discours amoureux*, casos notables de esta propensión –e incluso, entre los artículos, *Nouveaux problèmes du réalisme*, de 1956); por el contrario, su relación con el presente no tomó forma teórica sino crítica, y el resultado solía dar lugar más bien a textos de insinuaciones, de intuiciones, y no a propuestas que jugasen a consolidar estructuralmente una opinión (*Le plaisir du texte*, que osciló provocativamente entre la teoría y la crítica, *Sollers écrivain*, y sobre todo el gran conjunto de sus artículos reunidos en los *Essais critiques* y en los *Nouveaux essais critiques*, son ejemplos de esto). La teoría y la crítica barthesianas se repartieron, respectivamente, los polos de la seguridad y del tanteo, polos que jamás se cruzaron o combinaron entre sí, y que Barthes no quiso o no supo conciliar.

²¹ “¿Cuáles son estos problemas? En principio, un problema de sustancia. ¿Cuál es la sustancia ordinaria de la novela contemporánea?...Luego, un problema de fabricación. ¿Cuáles son, en el universo de la novela, las relaciones entre lo creado y el creador?...Por último, un problema de duración. ¿Qué ocurre con el Tiempo en la fabricación de las vidas ficticias?”

cosas una artificialidad fundamental, era un gesto que acompañaría a Barthes mucho más allá de sus posteriores *Mythologies*. El espíritu que autorizaba esta sospecha, por otro lado, distaba de ser original en cuanto a él. Puede hallárselo, por ejemplo, en Walter Benjamin, cuyo libro de 1928, *Einbahnstraße*, principiaba con una frase análoga a la del francés: “Das Konstruktion des Lebens”, “la construcción de la vida”, construcción que para el judío-berlinés pasaba más por los “hechos” (por la sustancia de la facticidad diaria) que por las “convicciones” (por los restos ideológicos depositados en nuestros hábitos). Con esto, Benjamin pretendía quizás asignarle a la “escritura” –en un sentido completamente barthesiano *avant la lettre*– una función de intervención que la noción de “literatura” en su sentido tradicional no podía garantizar por aquellos años. La vida se construye, entonces, tal como un texto es escrito; tal era la única intervención, según Walter Benjamin (y también según el Barthes de *Le degré zéro de l’écriture*), permitida a todo sujeto que se propusiese impulsar la novedad política en el mundo. Luego, si construir un texto es lo mismo que construir una vida, ello equivalía entonces a lanzarse al trabajo de imaginar y de realizar (lo imaginario y lo real no divididos, no sujetos a “clivaje” alguno) un espacio social de claridad política como soporte ideal de toda convivencia; instancia en la que conflicto y pacificación constituyesen un acto único, supremo; utopía de las utopías.²²

²² En el capítulo titulado “Ce que les enfants disent”, contenido en *Critique et clinique*, Deleuze expone la homologación concreta que acontece entre lo real y lo

Los dos problemas restantes de la novela contemporánea, los de la sustancia y la duración (textura escrita y devenir), muestran que este Barthes de 1943 estaba todavía más preocupado por indagar al “hombre” detrás de la “obra” que por negar al “autor” detrás del “texto”. Su humanismo despuntaba con fuerza, aun si morigerado por su desconfianza hacia todo artículo que pretendiera subrayar la presunta “naturalidad” del gesto de la escritura literaria-gesto “construido”, es decir tenido, en el fondo, por profundamente artificial. Detrás de la sustancia y de la duración es posible auscultar el latido de un bergsonismo (de un liberalismo espiritualista) no reñido en absoluto con propensiones socialistas. No el anarquismo de Sorel, entonces, aunque sí el moralismo de Sorel vinculado a una sospecha anti-cientificista y anti-iluminista, inherían estos textos primeros, que a la vez remitían a la tradición republicana del intelectual de las Luces, de orientación liberal, y a la tradición del intelectual que ya quería ver en la novela el “lugar geométrico” de un placer y no sólo de una recuperación social.²³ En todo caso este “lector de la lectura” que fue Barthes (OC, III, p. 665) buscó en el pasado (benjaminianamente) más que en la Historia las huellas de la redención estética de un sujeto políticamente “desarraigado”; y esto, quizás, también al estilo de aquel Maurice Barrès que ya había redactado la alegoría de los

imaginario tanto para los niños como para el arte (1993: 85 y sig.).

²³ La literatura como “utopía del lenguaje”: conclusión de *Le degré zéro de l'écriture*. Esta preferencia por la utopía en desmedro del mito, ¿no podría ser tomada como una de las mayores afinidades entre Barthes y Sorel, y en consecuencia como uno de los signos de esa mezcla de anarquismo y de liberalismo (de moral anti-burguesa y de ansias de reivindicación personal) que todavía combatían en su interior?

intelectuales marginados en el capítulo IX de *Les déracinés* (1987), sin no obstante abandonar (paradójicamente) la toma de partido por un arte y una literatura de vocación popular, vinculados a los principios políticos de aquella Tercera República que, por razones estéticas cuanto menos, tenían por fuerza que resultarle deplorables.²⁴

Un último ejemplo. En 1944, en el artículo 5) de la nómina, Barthes revisa los bordes del placer que sus contactos con los “clásicos” le reservaban: “...goûter le plaisir de n’être plus singulier en restant soi-même” (OC, I, p. 59).²⁵

El autor “clásico” es el “doble inspirado” (ibid., p. 57) del lector. Por estos años, los clásicos lo conmovían mucho más que los modernos. Si bien los textos de esta época remiten sobre todo a Camus, a Gide, a Cayrol, la medida de su valor estético está dada, para Barthes, en términos de “melos”: “...l’essentiel d’une belle oeuvre: le mélòs, l’élan qui fait le livre filer droit...Ce mélòs, c’est

²⁴ Dice Barthes: “...je crains que le roman ne parle à nouveau que devant ceux qui l’aiment sans trop disserter, c’est-à-dire d’abord ceux qui l’écrivent, et ensuite ceux qui le lisent, s’y perdent et s’y enchantent jusqu’à la pure sagesse de l’aimer en silence” (OC, I, p. 53) (“...temo que la novela sólo acabe hablándole a aquellos que la aprecien sin disertar demasiado, es decir, sobre todo, a quienes la escriban, y luego a quienes la lean, se pierdan en ella y se fascinen hasta la pura prudencia de amarla en silencio”). Aquí, el rechazo de la mediación académica ya resuena con notas suaves pero persistentes, que no cesarán de aumentar su volumen hasta la aparición de *Sur Racine* en 1963.

²⁵ “Gustar el placer de no ser ya singular, permaneciendo uno mismo”.

tout l'art d'écrire en définitive...c'est le mouvement qui est essentiel" (I, 76).²⁶

El "melos" es la fuerza de una continuidad, no de una ruptura; es el impulso que prolonga la duración del cuerpo bajo las condiciones del arte. El bergsonismo de Barthes se tantea en esta devoción por lo continuo y permanente. En un párrafo previo a la conclusión, el joven crítico señala que el mérito del orden clásico de escritura consiste en "une tentative essentielle de l'esprit pour renouveler le mythe d'Orphée et enchaîner les objets et les hommes rétifs à la parole" ("una tentativa esencial del espíritu por renovar el mito de Orfeo y encadenar a los objetos y a los hombres reacios a la palabra"; *ibid.*, p. 61). Si bien reside en el placer, no en la moral, el "quid" de la ganancia que el clasicismo prometía al lector, el sujeto pensado aquí por Barthes (el lector, el aprendiz de escritor, el simple humano que tropieza con los bienes de la cultura) se constituye en el interior de estas arquitecturas inmóviles –las clásicas– que sin embargo permiten el giro, en su interior marmóreo, del habitante elástico, precario, del presente. La realización del sujeto por la vía de una ascensión cultural –que implicaba una emancipación intelectual–, pasaba para él, todavía, no por un desasimiento epistemológico (por la famosa "coupure" bachelardiana), o por la estrategia –tan cara a él en el futuro– de un desplazamiento operado sobre los valores (como será el caso en *Sur*

²⁶ "...lo esencial de una obra bella: el melos, el impulso que hace que el libro fluya...En este melos consiste todo el arte de escribir...es el movimiento lo esencial". (Esta cita pertenece al artículo séptimo de la nómina).

Racine), sino por la sumisión de la precariedad actual de ese sujeto al poder virtual de aquellas formas perdurables, modélicas. Es curioso que este mismo apologista de los “antiguos” aplicase tales convicciones sobre la obra de los “modernos”: la prueba de verdad estética de *L’Étranger* de Camus, por ejemplo, residía entonces en la fuerza de arrastre de sus vectores de continuidad, en ese “melos” que ya instituía, para este primer Barthes, la condición “hipofísica” de toda nueva literatura. Las rupturas, la amistad con el fragmento, un estilo que con el paso del tiempo amaré las sobredosis de neologismos y las deliberadas recaídas en artículos léxicos propios de la naciente cultura de masas (“la culture dite de masse”, como dice Barthes en el texto de 1970 que abre la segunda edición de *Mythologies*), serán asuntos por venir. Por ahora, la literatura respetaba “le bon tempo” (“el buen tempo”), “un certain ton” (“un cierto tono”), “la musicale simplicité” (“la simpleza musical”). El juicio estético adoptaba el régimen conceptual de la música porque ella era quizá la única en suministrar para Barthes las condiciones de una continuidad estética que por aquellos años “de...détresse irrémédiable” (ibid., p. 79) la política no podía asegurar.

II

En todo caso, importa destacar la salud general de estos 22 textos iniciales, escritos en una época dolorosa aunque esperanzada y como bajo el aura de un gozo que se expresó en su libre, abierta variedad. Una época, por cierto, que se dolía de ideas (pues los actos bochornosos o bien habían acontecido ya o bien estarían por

sobrevenir bajo el atuendo de nuevas calamidades – Hungría, Indochina, Argel, la guerra fría, etc.) pero que también se esperaba con ideas; ideas que todavía se permitían el lujo de jugar, como en un patio en ruinas cuyos horizontes no estuviesen molestados por turbiedad alguna – cuyo suelo dejase despuntar, cada tanto, una tímida hierba –, el juego ilusorio de la intervención.²⁷ Esa salud era genuina, por tanto, y *Le degré zéro de l'écriture*, en 1953, portaría todavía sus marcas. De hecho, tal salud – condición paradójica de unos textos que gozaban de lo que le había estado vedado al cuerpo que los urdía – supo extenderse cuanto menos hasta 1956. *Mythologies* (1957), y en particular su

²⁷ En *Europe since 1945*, Philip Thody (uno de los primeros barthesianos no franceses) suministró explicaciones puntuales sobre las esperanzas políticas de aquella Europa. Dice Thody: "...the North Atlantic Treaty Organisation was complemented by the Marshall Plan, which from 1947 onwards provided the money for the economic revival of Western Europe" (10). Si bien Francia, por esos años, padecía una crisis política profunda, por otra parte un cierto boom económico y una movilidad social creciente contribuían a disimular esos problemas, provenientes de las contradicciones de una República que se obstinaba en sus segregaciones al permitirse el desliz político – imperdonable, en teoría, para un régimen democrático – de ejercer el poder colonial. Hasta 1954, año de los conflictos en Indochina y Argel, Francia, a muy poco de ser gobernada por ese maestro de la duplicidad que fue Charles de Gaulle, pudo sin embargo sobrevivir a sus propias contradicciones con una mezcla de "laissez faire", de desmañada elegancia y de orgullo nacionalista (aunque esto, como es sabido, no mucho más allá de 1968). Los medios masivos, entregados a las tensiones proselitistas que oscilaban entre el "poujadisme", la zaherida socialdemocracia y un comunismo en retirada, se dedicarían por tanto a flotar sobre esta crisis, popularizando irresponsablemente una "doxa" que haría las delicias de aquel "flâneur" de la cultura que fue Roland Barthes. Sin dudas, el hervidero de ideas que era esta Francia de posguerra, anterior todavía a los extremos finales, patéticos, de la Cuarta República (1946-1958), no cesaría de proveer un material más que adecuado para los exámenes semióticos y sociológicos; ni cesaría tampoco de deleitarse con los últimos reflejos, cada vez más pálidos, de aquella esperanza política cuya consistencia había comenzado a desvanecerse a partir de 1956. Véase, para todas estas cuestiones, el importante trabajo de Michel Surya: *La révolution rêvée: Pour une histoire des intellectuels et des oeuvres révolutionnaires. 1944-1956*. Paris. Fayard.

segunda parte, “Le mythe aujourd’hui” (1956), sostendrán ese tono característico que oscilaba entre un paternalismo ironista y el distanciamiento que toda asepsia teórica aconseja. Los quiebres entre la cultura visible y la política real determinaban por esos años que la consciencia de la tristeza estructural que arruinaba la realidad fuese la única salud posible para los espíritus sensibles. Luego, la cristalización de dicha tristeza en la sublimación de los varios sistemas teóricos de entonces, fue parte de esa hemorragia del espíritu que no pudo evitar una confusión entre estructura y vitalidad.²⁸ Pero esta vitalidad presunta de los sistemas es, en rigor, un episodio engañoso en la práctica de la escritura; ella es semejante a la salud de un escapado que buscase refugio con desesperación, no a la salud de un paseante solitario herborizando feliz, sin propósito ni obligación alguna, en el campo de la cultura. La pulsión de sistema tomó en Barthes, progresivamente, el aspecto de esa restricción voluntaria que lo acompañaría desde aquel año

²⁸ De modo análogo, el búlgaro Tzvetan Todorov refiere en *Deberes y delicias* que durante su juventud, transcurrida en zonas de influencia de la Rusia soviética, las coerciones que pesaban sobre la vida diaria resultaban asfixiantes, y que la dedicación al estudio representaba, para quienes contaban con tal subterfugio (como en el caso del misterioso Bajtin), el asilo mental que les permitía a los intelectuales semi-proscritos o auto-exiliados sobrellevar su situación. En sitios como esos, que obligaban a la manifestación compulsiva del sujeto (en los que el “derecho al silencio”, como diría Barthes, no era una opción a adoptar con impunidad), la construcción de laberintos autónomos –de sistemas teóricos– era el sucedáneo de la casa armoniosa que se deseaba pero que no era posible habitar; como si las presiones del afuera sólo pudiesen compensarse con un régimen de reflexiones tan arduo como el que aquellas mismas coerciones proporcionaban. Es por ello que Todorov llegó a sugerir que el nacimiento del formalismo, lejos de haber sido el fruto de un estudio regido por razonamientos inmanentes, fue la consecuencia directa de una suerte de autismo teórico que condensó, bajo ciertos rigores estéticos, unas ansiedades políticas por entonces inexpressables.

crucial (1956) hasta las rupturas célebres, liberadoras, de su década final. (¿Es realmente voluntaria toda auto-restricción?, ¿o bien ella constituye un hecho oscuramente político, condicionado desde el afuera sociopolítico que el sistema mismo camufla –para quien lo cultiva– con su ficción de autonomía?). Hasta *Le degré zéro de l'écriture* o el inmediato (y en ciertos aspectos hasta epistemológicamente regresivo) *Michelet*, su escritura circulaba todavía por pasillos experimentales. Cada uno de estos libros era en sí mismo una forma sin tradición ni precedentes. Barthes –no todavía ese “logoteta” que Kristeva saludará más tarde, contando con su gloria ya internacional (o contribuyendo a expandirla) –²⁹ había sido sin embargo, por estos años, un consumado creador de formas. Incluso los textos dispersos que con el tiempo compondrían las *Mythologies* fueron fruto del experimento; “membra disjecta” de un ejercicio que lindaba con la ausencia de programa. Pero lo que en el inicio había sido una exploración circunstancial, inspirada, devino con los años, en particular con el controvertido “addendum” (“Le mythe aujourd’hui”), un proyecto teórico por derecho propio –el vértigo de un camino que sólo podía ser desertado tras tocar sus límites.³⁰ El abandono de aquel

²⁹ En *La revuelta íntima*, ver Kristeva (2001: 123-178).

³⁰ La semioclastia, ¿no podría tomarse como un modo más del proyecto general barthesiano de deshacerse del positivismo cientificista por la vía paradójica de la asunción completa de los postulados de la modernidad, desfondando sus presupuestos e invirtiendo el orden de sus injunciones? Si en el mencionado prefacio de 1970 a la reedición de *Mythologies*, Barthes había propuesto que el análisis semiológico se había convertido para él en “le lieu théorique où peut se jouer...une certaine libération du signifiant” (OC, I, p. 673; “el lugar teórico donde puede ponerse en juego...una cierta liberación del signifiante”), ¿no debería llamar la atención el hecho de que frente a la petición por la

ánimo experimentador que depredaba los objetos a los que se acercaba, se mudaba de a poco al palacio an-ecoico de los sistemas, cuyas paredes suelen ahogar hasta las más reverberantes ideas.³¹ El tanteo en la oscuridad, rico en ansiedades y en promesas, se fijó (como el cuerpo había querido fijarse durante tanto tiempo, sin lograrlo) en una zona desde la que producir resultaba mucho menos penoso, aun si esta facilidad no podía evitar las rigideces que la racionalidad demandaba. La muerte de esa escritura que había dado lugar a las formas experimentales, tempranas, sería pagada con el nacimiento de esta devoción por los sistemas (aunque esto, como es sabido, no mucho más allá de *S/Z*). El estilo (y su sitio de depósito, el cuerpo) sería en parte la moneda con la que dicha cuenta quedaría saldada. Una sequedad expertamente revestida de sed constituiría el rasgo dominante de los próximos 10 años de producción.

liberación de ese sujeto que 1968 había hecho “descender a las calles”, la liberación barthesiana del significante pueda funcionar como el síntoma de la compleja posición del crítico, siempre a mitad de camino entre unas solicitudes liberales y las huellas de una posible compulsión anarquista? Mutar el sujeto por el significante bien pudo constituir por tanto una excelente coartada para permanecer del lado de la libertad sin, sin embargo, arriesgar la materia corporal que suele desangrarse en tales procesos. El “lugar” de esa toma ya no serían Bastillas, ni Alsacias, ni Algerias, ni Universidades de Vincennes; eran “lugares teóricos”, sitios de sublimación cuyas coordenadas remitían a las antípodas de toda acción civil.

³¹ Recuérdese el fragmento “La chambre d’échos”, contenido en el *Roland Barthes par Roland Barthes*, y que postulaba la intertextualidad como una reverberación que seguía el impulso de las palabras, no de las ideas; como una “caja de resonancia” en la que las palabras despertaban sus propias asociaciones, lejos de cualquier dominio discursivo ejercido por la “maestría” (OC, IV, p. 652-3).

Dado que en el Purgatorio de la vida la esperanza también integra el tejido existencial, Barthes podría contemplar a su modo un horizonte de placer y de calor humano, análogo al que le había sido concedido a Dante en su Ravenna final (aunque lejos ya de toda ilusión de “vita nova”). Por ello, en los albores de la década de 1970, el crítico estaría maduro para la curativa palinodia. El escritor se lamentaría entonces por haberle sacrificado tantos años a la utopía cientificista, infértil en cuanto a él. No es casual que esta madurez final lo confrontase con dos alternativas claramente opuestas, que Barthes, según su consabida curiosidad en cuestiones de arte y de cultura, cultivó más o menos sucesiva o simultáneamente: 1) entre 1970 y 1976, optaría por el intermezzo feliz de un retorno al experimento, si bien morigerado por su puritanismo que los años acrecentaron;³² 2) entre 1976 y 1980, se entregaría a ciertas conminaciones institucionales (su ingreso al Collège de France), hecho que le reportaría en cantidades equilibradas la gloria y el sinsabor. Además, y paralelamente, abrazaría las consecuencias anímicas, irreversibles, motivadas por la

³² Los *Fragments d'un discours amoureux* no contienen transgresión alguna, excepto la de atentar por vía del segmento contra la continuidad, incluso balbuciente, de toda declaración montada sobre el hálito culturalmente prestigiado del amor. A fin de probar el carácter puritano de la mente de Barthes, aspecto sobre el que he insistido aquí en numerosas ocasiones, bastaría con establecer un contraste entre las escenas que los *Fragments* proponen, y textos como el reciente *The Lover's Tongue*, de Mark Morton, que versa sobre los “alegres jugueteos” a los que dio lugar en Occidente el lenguaje del amor y del sexo. Las indagaciones de Morton no son teóricas sino claramente temático-culturales, pero muestran hasta qué punto es posible ser liberal sin puritanismo alguno en el tratamiento de los mismos temas, permaneciendo no obstante de este lado de la obscenidad.

muerte de su madre-único ser en su vida a quien había amado y mentido con idéntica intensidad.

En todo caso, este Orfeo de la introspección, de la pérdida y del imposible, que había conspirado contra su propio Pigmalión (contra el miedo a devenir la encarnación de un libertino positivo), fue el dueño de una prehistoria tan paradójica como la de sus recorridos ulteriores. Si todo intelectual de hondura tiene ante sí una Esfinge (un animal complejo, hecho de partes heterogéneas) que no puede elegir y que no puede evitar, la Esfinge de Barthes, desde su texto inicial (dedicado a la tragedia) hasta su texto final (dedicado también, “sui generis”, a la tragedia), lo enfrentaría al enigma persistente de la cultura (esa totalidad precaria, metamórfica, que solamente parecía admitir) bajo las condiciones del cuerpo y del texto como pruebas de que el sujeto se devolvía al mundo sólo como viviente. Y así como la Esfinge tuvo a su Apolodoro –a un mitógrafo que al mismo tiempo ensalzaba la pavorosa figura y destruía la eficacia de su terror–, así también el autor de las “pequeñas mitologías del mes” llegaría a saber que el mejor modo de exorcizar la alienación de las masas –en la que antes, por supuesto, se debía creer– pasaría por exponer los pliegues públicos de ese enigma que lo obsedía a fin de enfrentar a la bella cruel (el misterio de la cultura de masas, de la ideología naturalizada) y aniquilar su hechizo. Por ello, si el estilo de Barthes podía mutar, si sus puntos de vista podían adoptar progresivamente matices de acusada diferencia, la circularidad de sus temas permitía que este autor ofreciera la curiosidad –harto

extraña en la crítica, que suele jactarse de sus propósitos deliberados— de una continuidad constantemente variada por la aludida mutación posicional. La “vacance de l’image” (OC, IV, p. 623; “ausencia de imagen”), ese deseo de no verse adherido a ninguna emanación (imaginaria o simbólica) de dominio público, ingobernable para él, ¿no había sido, después de todo, uno de sus lemas predilectos?; ¿y ese lema no se había hecho visible, tan tempranamente, en la imposibilidad de anudar su espíritu a esas líneas de pensamiento representadas por el surrealismo, el existencialismo y otros movimientos más o menos vivos todavía por la década de 1950? Excepto por el interregno del “leurre” científicista, ligado en él a ese Estructuralismo siempre parcial que cultivó y cuya existencia lamentó parcialmente en el fragmento *La science dramatisée* de su *Roland Barthes par Roland Barthes* (OC, IV, p. 733) —sueño soñado por casi 10 años como un Odiseo varado en la Ogiogia semiológica, sueño no del todo negativo, por lo demás, en la medida en que lo devolvió a su destino primero, retornar al sujeto—, la crítica estética constituyó para Barthes el “lugar teórico” de una suerte de eterna juventud. Veo también algo de la alegoría de Penélope en el recorrido ligado a tal retorno. Tejer la propia obra como se teje un sudario (Mallarmé diría, “sculpter son propre tombeau”, “esculpir la propia tumba”), ¿no fue la tarea interminable por la cual el crítico se mantuvo a la espera de sus nupcias con la novela imposible, que también en su caso llegaría transfigurada? El texto tejido por la noche y durante el día deshecho, ¿no fue además la prueba de que una y otra vez todo

había ocurrido para Barthes menos “de parte de los signos” que “en lugar de la vida”? Morir a causa de lo que se ama, por otro lado, no es un destino despreciable en este mundo que deplora las clausuras.

Bibliografia

1) Roland Barthes

2002. *Oeuvres complètes*. 5 t., éd. Éric Marty. Paris. Seuil.

2002. *Comment vivre ensemble*. éd. Claude Coste. Paris. Seuil (col. Traces écrites).

2) Otros libros

Aron, Jean-Paul (1984). *Les modernes*. Paris. Gallimard (col. Folio).

Barrès, Maurice (2009 [1897]). *Les déracinés*. Paris. Bartillat (col. Omnia).

Benjamin, Walter (2011 [1928]). *Einbahnstraße*. Földvagy, ngiyaw-eBooks.

Calvet, Louis-Jean (1992). *Roland Barthes. Una biografia*. Barcelona. Gedisa.

Deleuze, Gilles (1993). *Critique et clinique*. Paris. Les Éditions de Minuit.

Foucault, Michel (2004 [1964/1967]). “Nietzsche, Freud, Marx”, en *Dits et écrits I*. Paris. Gallimard (Quarto).

Kristeva, Julia (2001 [1997]). *La revuelta íntima. Literatura y psicoanálisis*. Buenos Aires. Eudeba.

McQuillan, Martin (2011). *Roland Barthes*. New York. Palgrave Macmillan.

Milner, Jean-Claude (2003). *Le pas philosophique de Roland Barthes*. Paris. Verdier.

Milner, Jean-Claude (2012). *Claridad de todo*. Buenos Aires. Manantial.

Morton, Mark (2003). *The Lover's Tongue*. Toronto. Insomniac Press.

Noudehmann, François (2008). *Le toucher des philosophes. Sartre, Nietzsche et Barthes au piano*. Paris. Gallimard.

Surya, Michel (2004). *La révolution rêvée: Pour une histoire des intellectuels et des oeuvres révolutionnaires. 1944 -1956*. Paris. Fayard.

Thody, Philip (2000). *Europe since 1945*. London. Routledge.

Todorov, Tzvetan (2003). *Deberes y delicias*. Buenos Aires. FCE.

Touraine, Alain (1992). *Critique de la modernité*. Paris. Fayard.

3) La web

<http://revues-litteraires.com/articles>

<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/cb34501455d/date>

<http://archivesdefrance.culture.gouv.fr/action-culturelle/celebrations-nationales/2007/litterature-et-sciences-humaines/roland-barthes-mythologies>

Versión digital: www.celarg.org