

El giro autobiográfico del último Barthes¹

Alberto Giordano

Universidad Nacional de Rosario - CONICET

Buenas tardes, muchas gracias por la asistencia. Según leo acá, en el borde inferior de la pantalla de Zoom, hay cien participantes, me parece un número extraordinario para un curso sobre Barthes. Imagino que todos respondieron a la publicidad que circuló por las redes, donde se indicaba el título, la duración y quién iba a dictar el curso. Teniendo en cuenta que llegaron a través de ese *flyer*, me parece conveniente advertirles que posiblemente hayan caído en una trampa. Una trampa tal vez benéfica. No sé si el curso va a durar solo dos reuniones. Tengo la impresión de que va a extenderse bastante más. Una de mis fantasías es que derive en un seminario colectivo, del que participarían un grupo de fieles al tema y a la dinámica de trabajo que vayamos construyendo.²

Yo venía con la idea de dar un curso que consistiera en la lectura muy detenida y pormenorizada de un solo texto, algo que un joven colega de Santa Fe, Bruno Grossi, a propósito de lo que ocurrió en otro curso sobre Barthes, llamó *close reading zarpado*. Me gusta mucho esa ocurrencia de Bruno, que mezcla lo metodológico (la acción razonada) con lo patológico (el impulso irrefrenable). Un *close reading zarpado* es una práctica de lectura enfermizamente detallada, exacerbadamente detallada. Yo venía con ganas de hacer ese tipo de ejercicio tomando como texto de referencia el *Diario de duelo* de

¹ Este texto es una reescritura del primero de los ocho encuentros de los que constó el curso “Barthes y la escritura del duelo: el ensayo entre el diario íntimo y la novela”, que dicté a través de zoom entre el 23 de marzo y el 11 de mayo de 2021. El curso completo quedó grabado y actualmente está disponible en el canal de YouTube del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria (CETyCLI), de la Facultad de Humanidades y Artes de la Universidad de Rosario.

² La fantasía se cumplió poco tiempo después de concluido este curso. Entre junio y diciembre de 2021, tuve la fortuna de coordinar el seminario “Recorridos de Barthes”, del que participaron una veintena de colegas, jóvenes investigadores en su mayoría. El seminario se extendió durante quince reuniones virtuales, también disponibles en el canal de YouTube del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria.

Barthes, que por lo general fue abordado como documento biográfico o para ilustrar cuestiones teóricas, pero que todavía no fue leído atendiendo a su textura diarística, siguiendo los microacontecimientos enunciativos (actos, gestos) que lo van tramando como una forma singular de escritura de vida, entre lo privado y lo íntimo. Confío en que podré ensayar una aproximación de ese tipo en alguna de las reuniones que vendrán.

Mientras tanto, me pareció conveniente dedicar esta primera clase a contextualizar una serie de cuestiones que aparecen en el subtítulo del curso: “El ensayo entre el diario íntimo y la novela”. Las búsquedas ensayísticas de Barthes –sus tentativas de saber qué puede la literatura y cómo es posible dialogar con ella– estarían inquietadas, acaso desde un comienzo, por el deseo o la exigencia de novela. Esta sería la problemática mayor dentro de la cual me gustaría situar y practicar una lectura pormenorizada del *Diario de duelo*. Se trataría de *apreciar*, en el doble sentido de “notar” y “valorar”, las modalidades más bien neuróticas, por lo 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. Más arriba usé el término “inquietada” para describir el estado de una escritura crítica atraída e intimidada por el deseo y la exigencia de convertirse en novela, de mutar o de transformarse en novela. Ya vamos a precisar los alcances de “novela” en el contexto barthesiano (por qué, a partir de determinado momento, parece instituirse como una especie de “Soberano Bien” para el ensayista literario) y vamos a intervenir en las deliberaciones de Barthes sobre la (im)posibilidad de que el diario de escritor, su práctica como experimento literario, sea una de las realizaciones de ese ideal.

Cuando empecé a preparar el curso, me ocurrió lo que suele pasar cuando se contextualiza apasionadamente, uno cree que está reconstruyendo condiciones, y en parte lo está haciendo, pero también está imaginando, está proyectando, y entonces lo que uno creía que iba a ser un ejercicio retrospectivo se convierte en una huida hacia delante. Hay razones estructurales para que esto ocurra, más allá de mi talante obsesivo cualquier trabajo de contextualización está abierto a esos avatares. Un ensayo muy lúcido de Jacques Derrida, “Firma, acontecimiento, contexto”, de 1971, enuncia varios postulados que esclarecen las ambigüedades propias del trabajo de contextualización, los que remiten a cómo la imposibilidad esencial de asegurar o saturar la determinación de un contexto opera, en cualquier lectura crítica,

como condición de posibilidad del acto de contextualización. En tanto acto de escritura, es decir, de suplementación, la contextualización repone y añade al mismo tiempo (necesita imaginar, puede inventar), sin ningún centro de anclaje absoluto.

La incidencia de lo que implica contextualizar más el agregado de mis manías, hicieron que el trabajo de preparación del curso comenzara a amplificarse y a ramificarse incesantemente desde un principio. Descubrí problemas que nunca había afrontado y me reencontré con otros que volvieron a inquietarme. Por ejemplo, yo tenía previsto volver a pasar por *Fragments de un discurso amoroso*, que no había releído en los últimos treinta años, para situar rápidamente una inflexión particular en la tendencia del ensayo hacia la novela, pero al releerlo me salieron al paso algunos movimientos en la argumentación, algunos gestos “metodológicos”, en los que nunca antes había reparado y a los que ahora, en alguna de las próximas reuniones, querría referirme. Aunque me sé librado desde siempre a los riesgos del circunloquio, el desvío y la interpolación circunstancial, confío en que la mayoría de las cuestiones que irán apareciendo durante el devenir del curso, hasta que lleguemos a la lectura detallada del *Diario de duelo*, nos servirán, de uno u otro modo, directa o indirectamente, para que podamos realizar ese ejercicio con perspicacia.

Paso ahora a una segunda cuestión preliminar, que es un verdadero lugar común del comienzo de todos mis cursos, la declaración de un deseo, más bien de una pretensión: que las clases –sin renunciar a sus funciones pedagógicas, es decir, sin que yo deponga la intención de comunicar a través de ellas unos conocimientos y unos valores ya adquiridos–, tomen una forma semejante a la del ensayo. Insisto, y es en esa paradoja en la que pretendo sostenerme, ensayar sin deponer la voluntad pedagógica, siendo que la renuncia a dicha voluntad (el famoso “No enseñe, narro”, de Montaigne) está en el origen del género ensayo. Aspiro a que la exposición, además de ser consistente y rigurosa, esté sujeta al imprevisto, que implique momentos de ponernos a prueba, que no se limite a la comunicación, sino que también avance en un sentido exploratorio, incluso incierto. Además de transmitir tales y cuales contenidos, desde puntos de vista que juzgo valiosos, espero que el devenir del curso me depare también algunos aprendizajes, sobre los temas tratados o sobre mí mismo a partir de la conversación –que nunca daré por establecida, que intentaré ir construyendo metódicamente– con ustedes.

Dicha pretensión implica también la de asumir una ética ensayística en el dictado del curso. Voy a tratar de mantener respecto de la obra de Barthes, y de la bibliografía sobre ella, una relación estratégica y eventualmente irreverente. Lo que llamo ética ensayística presupone la suspensión del valor de autoridad, al relacionarnos con los textos, para poder hacer con ellos algo conveniente en términos de saber (algo que convenga a nuestros intereses o necesidades). Vamos a permitirnos trabajar no solo sobre Barthes sino también con él, a su manera. Barthes podía ser muy irreverente (con la historia literaria, con las disciplinas, con las retóricas especializadas), si lo instituido bloqueaba o limitaba sus impulsos exploratorios, y esa es una lección muy valiosa que se aprende leyéndolo con simpatía. Por eso, cuando sea necesario, cuando necesitemos debilitar su autoridad para ensayar algún tipo de apropiación transformadora, vamos a actuar con y contra Barthes, señalando sus aciertos, pero también sus estupideces, sus arrogancias o sus contradicciones no asumidas. Por fidelidad a la obra, que lo presupone, pero también lo desborda o lo expulsa, ocasionalmente actuaremos contra el autor.

Para evidenciar esta pretensión de que la clase se configure como ensayo y responda a su ética, decidí anteponer dos epígrafes al desarrollo de la exposición. El primero está tomado del curso *Lo neutro*, que es uno de los cursos que Barthes dictó en el Colegio de Francia, en los últimos años de su vida, cuyas notas se publicaron póstumamente. En un momento de la primera sesión, Barthes afirma: “[...] la ética siempre existe, en todas partes; solo que está fundada, asumida o reprimida de manera distinta; atraviesa todo discurso” (53). Recién apareció este tema cuando les comenté mi pretensión de dictar la clase jugando a escribir un ensayo, y aclaré que eso presupone exigencias y libertades informadas por una determinada ética del uso de los saberes en contextos de enseñanza universitaria. Elegí esta cita de *Lo neutro* porque nos advierte indirectamente sobre la necesidad de identificar a qué ética responden determinados saberes, qué estilo de vida teórica afirman o rechazan, si queremos mantener un vínculo crítico con ellos. Tomemos el caso de los saberes que piensan la lógica y la microfísica de los juegos de lenguaje. No es un ejemplo entre otros. La diferencia más significativa entre, por ejemplo, una comprensión lingüística de esos juegos y una especulación “textualista”, como la que ensaya Barthes en la *Lección inaugural*, es, antes que epistemológica, de naturaleza ética. Las pretensiones de objetividad y

sistematización exhaustiva que caracterizan a algunas teorías lingüísticas tienden al desconocimiento de todo lo que escapa a los parámetros de la comunicación, es decir que tienden al rechazo de lo que es la vida misma de cualquier juego: su carácter de acontecimiento múltiple y descentrado, estructuralmente equívoco e inconcluso. Los juegos de lenguaje, para decirlo rápidamente, son todas aquellas prácticas discursivas que traman una cultura: la conversación pública y la privada, la publicidad, la política, la enseñanza, la investigación, la literatura en tanto la pensamos institucionalmente, y un largo, casi infinito etcétera. Como para Michel Foucault y Pierre Bourdieu, para Barthes todo juego de lenguaje es, antes que una práctica lingüística en la que se intercambian mensajes, juego de poder, juego de dominación simbólica, ya que si alguien toma la palabra, por haber sido tomado por las palabras de Otros, lo hace, en primer lugar, para imponerle sentidos y valores a lo existente, comenzando por los vínculos intersubjetivos, según el punto de vista de algún criterio moral consolidado. Esta interpretación no reductora de lo que ocurre en los juegos de lenguaje le debe todo a la existencia de un vínculo amoroso, es decir, ético, con la idea nietzscheana del juego como principio ontológico. Por amor a esa idea, Barthes pudo pensar con lucidez el carácter fundamentalmente gregario y autoritario de cualquier discurso y también repensar el ser de la literatura –sus poderes y potencias– en tanto acto de creación que suspende o neutraliza las voluntades de dominio, es decir, como juego *en* el lenguaje.

Avancemos un poco más por este camino serpenteante. La afirmación de que es conveniente asumir un punto de vista ético, de que es preciso poner en juego el “propio” cuerpo como polo de atracciones y rechazos, para especular lúcidamente sobre la dinámica de los juegos *de* y *en* el discurso, remite en Barthes a la postulación de una “ética del lenguaje literario” con la que él se identificaría como crítico-escritor. Esta ética alude al poder de desprendimiento que se ejerce en ciertos textos respecto de la voluntad de sujeción, o “querer asir”, que subyace a cualquier acto de lenguaje. (Les recuerdo que para Barthes, el de fines de los 60 y comienzos de los 70, el concepto de *texto* no remite a una realidad substancial, a un artefacto lingüístico observable y analizable, sino al efecto de una operación de lectura que descompone y fragmenta la unidad de una obra. Por lo tanto, cuando hablo del poder de suspensión o desprendimiento que se ejerce en ciertos textos, hablo en primer lugar del poder que tienen ciertas lecturas de propiciar esa clase de

acontecimientos). Al identificarse con una ética de este tipo, la que conviene a su sensibilidad de lector “patético” y salteado, Barthes le reconoce a la literatura la posibilidad de realizar experimentos sensibles más acá del horizonte de la representación, experimentos sutiles e intransitivos que, al mismo tiempo que crean o sugieren nuevas formas de vida estética, resisten indirectamente a la voluntad de totalización y homogenización de los discursos. (Como la especulación ética sobre lo que pueden la literatura y la crítica es crucial, y temo que la exposición esté resultando algo elíptica y confusa, para favorecer una mejor comprensión me permito remitirlos a dos ensayos que escribí sobre el tema. Uno más o menos reciente, “La ética del crítico ensayista” (2015), y otro que ya tiene casi treinta años, “Literatura y poder” (1995). Los dos están recogidos en un libro que se publicó en Chile, *Con Barthes*).

Si como críticos, profesores e investigadores nos identificamos con lo que presupone la afirmación de una ética literaria fundada en el valor del desprendimiento y la suspensión (es lo que estamos intentando aquí), inmediatamente se nos plantea un problema: ¿hasta qué punto estamos en condiciones de asumir auténticamente una ética semejante en nuestro trabajo, o mejor, qué tan seguros estamos de querer hacerlo de verdad, más allá de las declaraciones de principios, si nuestros discursos –los que nos hacen ser quienes somos como profesionales– tienden necesariamente a la reproducción y la imposición de valores? Nuestra herramienta son los conceptos y, aunque los construyamos con sutileza, echando mano de ambigüedades y paradojas, no pueden no generalizar y reducir lo intransferible e inacabado de cualquier proceso –por ejemplo, el de la transmutación de la vida en obra– por querer convertirlo en tema u ocasión de saber.

En un momento de la *Lección inaugural* Barthes reclama: debemos afirmar “una cierta ética del lenguaje literario”, una que sostenga el valor de lo “irreductible” y lo “intransitivo”, dado que está siendo impugnada por los discursos que rodean a la literatura (129). Estos discursos que debilitan las potencias de lo “anómalo” y lo “inútil”, porque desprecian tales modos de existencia cultural o porque los reducen a evidencias conceptuales, son la enseñanza, la investigación, la crítica, la teoría, el periodismo y las distintas modalidades de la conversación pública. Cualquier discurso que hable de la literatura como algo cierto, como algo que ya se sabe qué es y cuánto vale, en términos estéticos, sociales o espirituales, niega o reduce la “rareza” de lo literario, su carácter de acto “porque sí”, con efectos de desprendimiento y

suspensión. Ese es uno de nuestros problemas irresolubles (tal vez alcance con advertirlo), lo vuelvo a enunciar para seguir adelante: ¿hasta qué punto podemos asumir esa ética que nace del amor a la “rareza” de lo literario, que de las palabras quiere su fuerza de desprendimiento e interrupción, en el contexto de un curso saturado de conceptos y propósitos retóricos?

Hablar de ética literaria, ya sea que nos situemos en uno u otro polo del acto creativo, en el del escritor o en el del lector, remite, en Barthes, a la alternativa de decidir qué es conveniente y qué no, para cierta sensibilidad atraída por la presencia misteriosa de lo literario, conforme a sus inclinaciones afectivas antes que a sus competencias o compromisos culturales. Desde esta perspectiva, “bueno” sería todo aquello que aumenta la potencia de actuar de quien escribe o lee (y de quien escribe sus lecturas, el crítico-ensayista) en tanto afecta activamente su sensibilidad y “malo”, aquello que la reduce. La ocurrencia de una “crítica patética” que se ocuparía de los “momentos fuertes” de una obra, de los momentos que transmiten al lector intensidad afectiva y certidumbre de verdad (Barthes la enuncia en *La preparación de la novela*, el último de sus cursos en el Colegio de Francia), es una derivación feliz de la asunción de esta ética (163).

El segundo epígrafe que elegí para esta clase es la frase que concluye un ensayo muy inteligente de David Fiel sobre el último proyecto de Barthes, el proyecto de novela titulado *Vita Nova*: “O bien porque, en realidad, jamás hubo necesidad alguna de la novela. La novela, o su proyecto, siempre había sido él” (51). La dejó flotando para que proyecte su misterio sobre todo lo que expondré en este curso.

Se ha hablado mucho del proyecto barthesiano de escribir una novela. En los últimos años de su vida, Barthes confesó varias veces tener esa intención, y algunos comentadores lo tomaron al pie de la letra. Qué realidad y qué alcances tenía ese proyecto, a qué se refería Barthes cuando hablaba de “novela”, de dónde venían el deseo o la exigencia de realizarlo, todo esto continúa abierto. Como ya les anticipé, en este curso vamos a seguir minuciosamente las huellas del deseo-exigencia de novela que inquietaba las búsquedas ensayísticas de Barthes. Su última manifestación son los ocho folios de apuntes manuscritos del proyecto *Vita Nova*. Éric Marty los incluyó en el quinto tomo de las *Oeuvres complètes* que se publicaron en 2002. Cada folio es un esbozo de índice apenas comentado. Gracias a la iniciativa de Gonzalo Geraldo, editor del sello chileno Marginalia, contamos con una

traducción al español de este documento tan valioso, realizada por Ernesto Feuerhake. El ensayo de David Fiel del que extraje el epígrafe, una de las intervenciones más inteligentes sobre la problemática de la novela en la obra de Barthes, se presenta como una suerte de estudio preliminar, pero sus alcances van mucho más lejos.

Aprovecho esta digresión bibliográfica para indicarles qué otros textos quedaron disponibles en un drive para que puedan bajarlos libremente. Son traducciones muy valiosas de ensayos y capítulos de libros que el CETyCLI le encargó a Nicolás Garayalde (Nicolás es un investigador cordobés especializado en teorías francesas de la lectura literaria; su campo de trabajo es, para decirlo rápidamente, el post-barthesianismo). En primer lugar, dos capítulos de la biografía de Tiphaine Samoyault que se publicó en Francia en 2015 (*Roland Barthes. Biographie*), cuando se cumplieron cien años del nacimiento de Barthes, y que todavía no fue editada en español. Son dos capítulos fundamentales para el desarrollo de este curso, no solo porque aportan información contextual imprescindible, sino también por las perspectivas de interpretación que esbozan: el capítulo 17, “Déchirements” (“Desgarros”), y el 18, “Vita Nova”. La biografía de Samoyault es muy buena, por el trabajo de investigación en el que se sostiene y por las resoluciones formales que fue encontrando la biógrafa para narrar simultáneamente la vida del ensayista y la de su obra. Samoyault pudo entrevistar a muchos contemporáneos de Barthes y consultar archivos prodigiosos (Barthes conservaba todos sus papeles, profesionales y personales: cartas, agendas, diarios, manuscritos, etcétera), pero lo mejor de su trabajo es la forma en que va presentando ese material en sí mismo abrumador, con un ritmo sostenido, atento a las insistencias y a las discontinuidades vitales. Samoyault resuelve bien, con inteligencia y sentido novelesco, un problema crucial de las biografías de intelectuales y artistas: la articulación entre vida y obra. En las malas biografías, por falta de sensibilidad o exceso de profesionalismo, la obra tiende a aparecer como un atributo de la vida y no como una de sus formas. Es raro encontrar biografías o perfiles que se atengan a lo que Barthes llamó “reversión de la obra sobre la vida” (“De la obra al texto” 79), que además de contar los hechos de una existencia personal, narren también sus devenires y sus mutaciones estéticas, biografías fascinadas por aquello en lo que un escritor se convirtió (alguna especie de personaje curioso) a causa de haber escrito tales o cuales cosas. Nicolás también tradujo un ensayo perspicaz de Gérard Genette sobre los vínculos de

Barthes con la práctica del diario íntimo, “El diario, el antidiario” (se publicó originalmente en el número 47 de *Poétique*, en 1981), que propone un par de hipótesis sugerentes, sobre las que nos detendremos más adelante, a partir de las ambivalencias que tensionaban esos vínculos.

Me detengo ahora en el título de este curso, “Barthes y la escritura del duelo”. Remite, en primer lugar, al diario que Barthes comenzó a llevar en secreto, inmediatamente después de la muerte de su madre, en octubre de 1977, para sobrellevar la aflicción. En ese diario Barthes registró las alternativas de un duelo que lo sobrepasaba, pero también las sometió a observación y análisis, mientras se examinaba a sí mismo como diarista con cierta curiosidad. La escritura le sirvió para documentar cotidianamente el transcurrir de las vivencias dolorosas –la desesperación, la angustia, el desasosiego, la acedia–, pero también para actuar sobre ellas de distintas formas, para aligerar o volver más aplastante el dramatismo, para intervenir sobre la alternancia entre derrumbes melancólicos e impulsos de supervivencia, para conjurar el temor a estar haciendo literatura con su aflicción y para abrirle camino al deseo de transmutar el duelo en novela. Más acá de las circunstancias en las que lo llevó, el de Barthes es un diario de escritor, el diario de alguien que mantiene una relación amorosa y problemática con el lenguaje, por eso el registro documenta el transcurrir de la vida, pero también puede actuar indirectamente sobre las pulsaciones y los ritmos vitales. Anotar diariamente las secuencias de un proceso, sabiendo que la notación es un acto de escritura capaz de configurar, de hacer aparecer la realidad afectiva de distintas maneras, agudiza la curiosidad y la sutileza del diarista. Ese arte de la notación sutil, ligeramente extrañada, revierte sobre su vida, sobre los modos de sobrellevarla. Llevar el *Diario de duelo* fue para Barthes un modo activo de vivirlo, un modo al mismo tiempo saludable y patológico. En posición de huérfano absoluto, Barthes reniega del carácter común y ordinario de lo que está viviendo, y, sobre todo, de que el duelo sea un proceso que puede resolverse bien y no un estado de desconsuelo definitivo. Recurre al diario para dejar constancia de que su aflicción es “original”, de que no tolera la idea de sobrevivir a la madre y seguir adelante sin contar con su presencia, pero el hecho de estar escribiendo, de abrirse al juego de posibilidades indeterminadas que implica la escritura, es ya un modo intenso de supervivencia.

Ya habrán advertido que lo que está presupuesto en estas especulaciones sobre la escritura del duelo como modo de procesarlo es el gran problema

teórico de los vínculos entre literatura y vida. La perspectiva con la que me identifico al abordar este problema a propósito de cualquier ejercicio autobiográfico es la que acabo de exponer: las distintas formas de escribir una vida –notación circunstancial, relato retrospectivo, montaje de recuerdos– implican distintas formas de vivirla, de actuar sobre los procesos vitales. Tal vez más adelante encuentre ocasión de referirme a un corolario que se puede derivar de este principio teórico (un corolario barthesiano, si se quiere, aunque Barthes nunca lo enunció, ni sé si lo hubiera suscripto): la afirmación de la superioridad estética de la escritura del diario, por la intensidad con la que transmite “sensación de vida”, respecto de los géneros memorialísticos.

Si ampliamos nuestro corpus de referencia e incluimos, además del *Diario*, otros textos como *La cámara lúcida*, “Mucho tiempo he estado acostándome temprano”, “Deliberación”, *La preparación de la novela* y el proyecto *Vita Nova*, podemos advertir que la experiencia y las circunstancias del duelo funcionan en la obra de Barthes como ocasión o como condición de escritura, también de “conversión” literaria. En *La cámara lúcida*, por ejemplo, Barthes se presenta como un ensayista en busca de la esencia de la fotografía, y hay un momento, después de varios fracasos, en el que cree haberla descubierto gracias a lo que le revela una foto infantil de la madre que tenía olvidada. Algo en el rostro de la madre-niña lo fascina (más adelante lo llamará *aire*), y, bajo el influjo de esa captura afectiva, comienza a reflexionar sobre la singularidad fotográfica en una dirección diferente a la que venía avanzando. Eso que Barthes descubre a partir del encuentro con “la foto del invernadero”, que la fotografía es una emanación y una resurrección del referente, se le impone como algo cierto y conmovedor en tanto todavía está atravesando el duelo por la pérdida de la madre. Les leo una frase en la que anuncia el cambio de orientación después del hallazgo involuntario: “Había comprendido que de ahora en adelante sería preciso interrogar lo evidente de la Fotografía no ya desde el punto de vista del placer [es lo que había intentado en la primera parte del ensayo], sino en relación con lo que llamaríamos románticamente el amor y la muerte” (130). Tal vez si Barthes hubiera descubierto esa foto diez años antes, no le habría sugerido tanto, por lo mismo que de haber tenido que especular sobre el ser de la fotografía en aquel momento, con la madre viva y saludable, no lo hubiera hecho con tal patetismo. Sobre todo esto vamos a volver detenidamente, *La cámara lúcida* como experimento ensayístico está en el centro de nuestros intereses. Según

Antoine Compagnon, otro discípulo que aprendió a tratar a su maestro con amorosa irreverencia, “esa obra [y no lo que prefigura *Vita Nova*] es la novela que Roland estaba preparando” (152).

La experiencia del duelo también fue para Barthes la ocasión de que ocurriera lo que él mismo llamó una “conversión” literaria. Este motivo atraviesa *La preparación de la novela* y el proyecto *Vita Nova*. El duelo habría escindido la vida del ensayista, por haber suscitado la aparición de un nuevo modo de vida, es decir, el deseo de formas radicalmente nuevas de escritura. Lo que está en juego en esta fabulación literaria es tanto la conversión del duelo en novela, como la de Barthes en ¿novelista?, ¿narrador? En los últimos años de su vida, Barthes fantaseaba con la posibilidad de convertirse, o de haberse convertido, en algo más, o mejor, en algo distinto, menos ambivalente, que un crítico-escritor. Reparemos por un momento en lo extemporáneo del término “conversión”, que presupone una serie de determinaciones existenciales, comenzando por la afirmación de un isomorfismo entre vida y relato, extrañas a la estética “biografemática” de Barthes. Contra las evidencias de la continuidad, el desarrollo y la identidad consigo mismo del sujeto, Barthes gusta de imaginar la vida como una constelación de incidentes descentrada, sujeta a variaciones y mutaciones aleatorias, como un “plural de encantamientos” (12), dice en el prefacio a *Sade, Loyola, Fourier*, a propósito de la vida de los escritores que le interesan. David Fiel es quien repara en la incongruencia de apelar a la forma del relato y a la lógica de la “conversión” –de figurarse una vida como la sucesión de dos momentos cualitativamente distintos, con una cesura fuerte entre ambos–, para referir un acontecimiento que, en caso de haber afectado la existencia de algún otro, Barthes mismo hubiera caracterizado como “mutación imprevista” o como reconfiguración de un juego de fuerzas preexistente.

Fiel tiene la virtud de poder al mismo tiempo intimar con las búsquedas retóricas y estéticas de la escritura de Barthes (eso que antes llamé “leer con simpatía”), y no identificarse con lo que Barthes dice a propósito de lo que hace, es decir, poder apreciar la heterogeneidad de impulsos que recorren sus ensayos, situándose más acá o más allá del límite que establecen los propósitos declarados. Ese movimiento doble lo practican todos los buenos críticos, entrar en intimidad con un pensamiento y una retórica expositiva (algo en sí mismo dificultoso), para someterlos desde dentro a maniobras de extrañamiento que revelan la presencia virtual de aspectos desconocidos

o denegados. La vida de los pensamientos y las retóricas, la posibilidad de recrearse y expandirse en direcciones imprevisas, depende absolutamente de que un lector heterodoxo entre en diálogo con ellos. Es lo que hizo Fiel con la obra del último Barthes, leerla cuerpo a cuerpo, plegarse a sus movimientos argumentativos hasta propiciar la aparición de algunas inconsistencias y contradicciones que reclaman ser interpretadas, menos como faltas que como acontecimientos anómalos.

Avanzo un poco más, ya que vengo entusiasmado, sobre este motivo doble de la conversión del duelo en literatura y del crítico en escritor. Barthes quiso que el duelo por la muerte de su madre fuera absoluto y absolutamente original. Fiel advierte que ese absoluto del duelo barthesiano no es solo afectivo, sino también trascendente, incluso místico. Aunque Barthes menciona o registra insistentemente el carácter patético del duelo y exhibe, por lo tanto, su naturaleza afectiva, también la sublima y la trasciende a través de una obcecada estetización de la existencia afligida. Retengan lo siguiente: este carácter absoluto –no procesual– atribuido al duelo, es lo que le permite a Barthes presentar su vida como un relato segmentado en dos momentos cualitativamente diferenciados, y, al segundo de esos momentos, como una ampliación casi mística de las posibilidades vitales.

En este curso vamos a leer, comentar y especular, fundamentalmente, a partir de ensayos y libros del llamado “último Barthes”. Segmentar la obra de Barthes en distintas etapas o fases es una comodidad pedagógica a la que no es preciso renunciar, pero que tampoco hay que tomar demasiado en serio porque restablece un conjunto de supersticiones metafísicas que limitan las posibilidades leer críticamente (identidad consigo mismo de la función autor, inalterable a través de la sucesión de las épocas; linealidad y continuidad asociadas a la idea de obra como desarrollo). A este llamado “último Barthes” me gusta identificarlo como aquel que le habría impreso a sus búsquedas ensayísticas un marcado giro autobiográfico, en el sentido de una exploración de la propia estupidez.³ Ese es mi modo de caracterizar a Barthes tomando como referencia lo que publicó en los últimos cinco años de su

³ En el seminario producto del dictado de este curso, Malena Pastoriza y Julieta Novelli dedicaron su exposición a profundizar la cuestión de la estupidez en Barthes. El encuentro llevó por título “Entre la fascinación por la estupidez y el deseo de legibilidad” y se realizó el 25 de septiembre de 2021.

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* (1978-79) y el *Diario de duelo* (1977-1979), por mencionar solo los textos que integran el corpus de este curso.

Este último momento de Barthes tal vez habría comenzado unos años antes, con *El placer del texto* (1973) o con *El imperio de los signos* (1970). Pero es con la publicación de *Roland Barthes por Roland Barthes* que aparece la novedad del crítico-ensayista tomándose a sí mismo como tema de comentario y reflexión, no sólo inmiscuyéndose de tanto en tanto en sus argumentaciones, algo que Barthes hizo habitualmente y que es muy propio de la retórica del ensayo. A partir de este libro, Barthes escribe sobre él y no sólo desde él. Es en este sentido que hablo de un marcado giro autobiográfico en sus experimentos ensayísticos y de una interrogación, que presupone la puesta en escena de lo que él mismo identificaba como su propia “estupidez”.

En una entrada de diario recogida en el ensayo “Deliberación”, con fecha del 22 de *julio* de 1977 –ese iba a ser el último verano que compartiría con la madre–, Barthes anota: “Desde hace unos años, parece que solo tengo un único proyecto: explorar mi propia estupidez o mejor dicho decirla, convertirla en objeto de mis libros. Así ya he explicado mi estupidez egotista [*Roland Barthes por Roland Barthes*] y mi estupidez amorosa [*Fragmentos de un discurso amoroso*]. Me queda una tercera estupidez que algún día tendré que explicar, mi estupidez política” (372). Ese último proyecto no alcanzó a realizarlo.

En lugar de decir mi propia “estupidez”, Barthes pudo haber elegido un término neutro, que no sonara a descalificación: mi “singularidad”, mi “idiosincrasia”, incluso mi “rareza”. En principio podemos interpretar su elección como uno de esos gestos de “modestia irónica” que caracterizan, según George Lukács, la subjetividad ensayística (así como reconocer el carácter fragmentario y subjetivo de una especulación puede ser un modo de entredecir que se trata de un auténtico ejercicio de saber, advertir la propia estupidez puede ser un modo de exhibir inteligencia). Tal vez haya algo de esta arrogancia soterrada en Barthes, pero hay otra afirmación más fuerte en juego que depende del alcance casi conceptual que le podemos atribuir a “estupidez”, de que se le reconozca al fenómeno de la “estupidez” su interés teórico o filosófico.

Antes de avanzar sobre la significación conceptual de “estupidez”, voy a intercalar otros dos epígrafes que encontré en la web, en una página de divulgación. El primero es una presunta cita de Ludwig Wittgenstein, tomada de un manuscrito póstumo: “En los valles de la estupidez crece más pasto para los filósofos que en las áridas alturas de la inteligencia”. Barthes sugiere algo semejante en “La imagen”, un ensayo incluido en *Lo obvio y lo obtuso*, que leyó en 1977 para cerrar el coloquio de Cerisy dedicado a su obra: atender con curiosidad a la omnipresencia de la estupidez puede resultar más provechoso, para quienes se interesan por la “humana condición”, que reparar en los despuntes del ingenio. La otra cita es del *Diario* de Gombrowicz: “La historia de la cultura demuestra que la estupidez es hermana gemela de la razón; en efecto se desarrolla más exuberante, no en el terreno de la ignorancia virginal, sino en aquel cultivado por los mil sudores de los doctores y los profesores”. Observen el desplazamiento respecto del sentido común iluminista: inteligencia y estupidez, lejos de oponerse o excluirse mutuamente, coexisten y hasta se presuponen. ¿Acaso hay algo más estúpido que sentirse inteligente y dar por sentado que la inteligencia es una facultad superior?

En “La imagen”, que tiene mucho de autorretrato indirecto, Barthes reflexiona sobre la estupidez en general y confiesa e interroga la propia. En tanto intelectual, es decir, en tanto sujeto de razonamientos inteligentes, reconoce que la estupidez lo violenta, pero también lo fascina. Habría en ella algo extraño, y extrañamente atractivo, una cualidad irreductible que se nos escapa cuando pretendemos ceñirla con razonamientos esclarecedores. Lo primero que Barthes señala, para subrayar el carácter enigmático del fenómeno, no con pretensiones de desciframiento, es la poderosa fuerza de captura que ejerce la estupidez sobre cualquiera. Nadie está a salvo de ella, y el que cree estarlo, revela su ingenuidad antes que su lucidez. La idea de estupidez remite entonces a la existencia de un pegoteo que inmoviliza la sensibilidad y la fija al parloteo de los estereotipos y las doxas, a la reproducción incesante de valoraciones que se pretenden evidencias. Hay estupidez en el pegoteo con un lugar común sentimental, como en la adhesión a un cliché barthesiano (del tipo “la lengua es fascista”). Extremando la argumentación, cabe decir que no se puede ser, constituirse en y por el lenguaje, sin ser estúpido. Para volvernos alguien o algo para otros, en cualquier esfera de nuestra existencia, precisamos pegotearnos a discursos, a conversaciones, a morales. El pegoteo es constitutivo de la (inter)subjetividad. Un manto de

estupidez cae sobre cualquier enunciado dicho o escrito –después aparecerá o no el deseo de quitárselo de encima– en tanto el orden del discurso es esencialmente gregario.

Para aproximarse un poco más al fenómeno de la estupidez sin pretender rebasarlo, Barthes menciona otro pegoteo: el de la subjetividad con una imagen prefijada. En este caso se trata de advertir que la necesidad de responder a las demandas de reconocimiento inevitablemente nos vuelve estúpidos, cualquiera sea la estrategia que elijamos para satisfacer esa necesidad, cualquiera sea la forma de autofigurarnos. Al hablar o escribir sobre lo que sea, proyectamos imágenes de nosotros mismos, para otros, desde Otros, por las que esperamos ser reconocidos y valorados. Cuanto más convencional sea la imagen a la que nos pegoteemos, menos posibilidades encontraremos de vivir y manifestar nuestra rareza. Pero no importa cuán ambigua o inestable sea la imagen que elijamos, por el solo hecho de haberla elegido, de haber tenido que ceder a la exigencia o el deseo de autorrepresentación (¿y cómo no hacerlo?), recaemos en alguna forma de estupidez.

Iba a exponer un comentario de las primeras páginas de la *Lección inaugural* para mostrar cómo, autodesignándose “sujeto incierto” y “sujeto impuro”, Barthes intenta no quedar pegado a las imágenes del catedrático o el especialista, pese a estar inaugurando una cátedra nada menos que en el Colegio de Francia, y cómo esas argucias de resistencia a la estupidez triunfan y fracasan al mismo tiempo, pero voy a recurrir a otra escena que tengo más a mano, a una anécdota personal. La semana pasada me escribió una estudiante para preguntarme si no quería leer una novela colectiva e intermedial en cuya composición había participado. Acepté y recibí un artefacto extraño a mis hábitos de lector analógico: una especie de folletín virtual, segmentado en “temporadas” reversibles, con una miriada de *links* que invitan a hacer estallar las frases en direcciones múltiples e imprevisibles: otros textos, videos, fragmentos de música. Me costó un poco entender la lógica, no es seguro que la haya entendido, pero al final me dejé llevar. En el mensaje que acompañó el envío de las coordenadas para ingresar a la novela, la chica deslizó una amabilidad, “queremos tener el honor de que usted la lea”, que a mí me hizo sentir estúpido (la impostura es una de las formas de estupidez que más me incomoda). ¿Qué honor podía significar la lectura a los tumbos de un casi analfabeto intermedial? Estuve a punto de escribirsele a la chica, para que me despegara de una imagen, la del lector competente, cuya

presuposición me avergonzaba. Pero por suerte advertí a tiempo que despejar ese malentendido me hubiera precipitado inevitablemente en otro peor, el de la falsa modestia, una especie de estupidez al cuadrado. Tuve que resignarme a la mejor estrategia posible, hacer como si no hubiera notado la amabilidad, ni suscribirla ni impugnarla.

El efecto de pegoteo e incomodidad lo padece un sujeto que no se identifica con las imágenes por las que se lo reconoce y valora, tal vez porque ese sujeto le da demasiada importancia, o le atribuye demasiado poder, al hecho inevitable de ser valorado por otros. Acaso en el corazón de la incomodidad que experimentaba Barthes frente a la estupidez de las identificaciones (como frente a la arrogancia), no hubiera más que una protesta narcisista: ¿por qué los otros no son capaces de acogerme en mi singularidad intransferible? Como quien dice: ¿por qué no me dejan tranquilo, sin dejar de tenerme en cuenta?

La estupidez, el hecho de quedar pegado a una imagen o a un discurso estereotipado, tendría entonces una multiplicidad de valores: es lo constitutivo y lo insalvable, lo que violenta y lo que fascina. La astucia crítica del “último Barthes” consistió en explorar ensayísticamente la propia estupidez, sin ostentación, pero también sin inhibiciones, en afirmarla y asumirla como tema u ocasión de escritura, buscando provocar, por el camino de la ironía, efectos de desprendimiento circunstanciales y efímeros. La lección que podemos extraer de tales ejercicios barthesianos es de orden ético, antes que metodológico: solo los ensayistas que se arriesgan a poner en estado de experimentación reflexiva los aspectos más estúpidos de su subjetividad consiguen avanzar, por la vía de cierto distanciamiento oportuno, en la comprensión de las propias inclinaciones íntimas (qué los mueve a pegotarse o a resistir el pegoteo) y, simultáneamente, en el conocimiento de los mecanismos imperceptibles por medio de los cuales se produce la sujeción colectiva. Digo que esta es una lección de carácter ético, antes que metodológico, pero añado que puede estimular en otros ensayistas-críticos la búsqueda de estrategias convenientes para la realización de las propias exploraciones.

En *Roland Barthes por Roland Barthes*, Barthes expuso y examinó las ambivalencias de su estupidez egotista, con la coartada de estar tomándose a sí mismo como a un personaje de novela. Ya volveremos sobre los dobleces de esta pirueta retórica. El término “egotismo” tiene una larga tradición francesa,

Stendhal escribió sus magníficos *Recuerdos de egotismo* en 1832, pero la génesis es inglesa y remite al siglo XVIII. Cuando pasa a Francia adquiere el matiz peyorativo que todavía conserva. “Egotista” es aquel que tiene el vicio de hablar de sí mismo, de tomarse a sí mismo como tema de conversación y de tomarse demasiado en serio. En la literatura francesa de los siglos XIX y XX, hay tantos detractores como encomiastas de las tendencias egotistas. Barthes se nos aparece tironeado entre ambos. De ahí su idea de que la escritura de la novela, aunque parte de vivencias personales, debe trascender el egotismo para alcanzar vibraciones afectivas más generosas, algo que nunca conseguiría el diario personal, según argumenta en “Deliberación”.

En *Fragmentos de un discurso amoroso*, Barthes dejó hablar a su estupidez amorosa. Al hacerlo manifestó, antes que ambivalencia, cierto orgullo por el carácter anacrónico y exacerbadamente sentimental de sus creencias. En la próxima reunión voy a detenerme en la perplejidad que me provoca esta especie de estupidez jactanciosa.

En el caso de *La cámara lúcida*, al que Barthes no pudo referirse en la entrada de diario que cité antes por obvias razones cronológicas, ¿de la exploración de qué estupidez podría tratarse? La primer respuesta que se me ocurre es de la estupidez filial, del culto a la madre como figura idealizada, pero se trataría en tal caso de una exploración involuntaria e inadvertida, en tanto lo que para nosotros es el producto de una flagrante idealización, para Barthes era la verdad, objetiva y evidente, del carácter materno. También se podría hablar, teniendo en cuenta el carácter absoluto que Barthes atribuye a su duelo, de una estupidez melancólica, ya que la melancolía está investida, desde la antigüedad, de valores estéticos. O de una estupidez “patética”, ya que cierto patetismo es, para el “último Barthes”, la condición de una experiencia literaria auténtica, en la que se revelaría la verdad de los afectos que intensifican la lectura o la escritura. Otra posibilidad acaso más convincente, si agrupamos *La cámara lúcida*, “Mucho tiempo he estado acostándome temprano” y *La preparación de la novela*, sería hablar de una estupidez propia del que se piensa y se dice ensayista, del que declara su propósito de realizar la utopía romántica de la crítica como “ciencia de lo singular”. Otro de los aciertos de Fiel es caracterizar a Barthes como un “romántico tardío”, por este propósito manifiesto de articular en la escritura lo irreplicable de sus experiencias personales con la generalidad conceptual de los saberes de su época.

Tenemos entonces que lo que Barthes exploraría en *La cámara lúcida* sería la estupidez propia del crítico-ensayista, cuando busca aprehender lo esencial de la fotografía a través de la reflexión sobre cómo lo afectan misteriosamente ciertos detalles de unas pocas fotos. Encontré una cita que pone en evidencia todo lo que hay de atractivo y aventurado en ese experimento ensayístico que es *La cámara lúcida*, y, al mismo tiempo, por las mismas razones, todo lo que hay de estúpido: “siempre he tenido ganas de *argumentar* mis humores; no para justificarlos; y menos aún para llenar con mi individualidad el escenario del texto; sino al contrario, para ofrecer tal individualidad, para ofrendarla a una ciencia del sujeto cuyo nombre importa poco, con tal de que llegue (está dicho muy pronto), a una generalidad que no me reduzca ni me aplaste” (52). Noten la reaparición del egotismo, ese exceso que incomodaba a Barthes, sublimado en voluntad de saber. “Siempre he tenido ganas de *argumentar* mis humores...”. Los “humores” son inclinaciones afectivas originarias e intransferibles, que preceden y orientan los procesos de subjetivación. “Argumentar” es razonar en contextos retóricos, entre y para otros, según las reglas de cierto verosímil transubjetivo. ¿Se advierte la heterogeneidad entre ambos registros? Tal vez lo que llamamos ensayo sea la experiencia de ese entre, cada vez que una especulación busca articular –ceñir, explicar– vivencias y afectos singulares con la trama conceptual de los saberes en curso.

El giro estúpido en la cita que acabo de leer sería este: después de desmarcarme del egotismo a secas, Barthes declara la pretensión egotista de argumentar sus humores para ofrendar su individualidad a alguna ciencia de los procesos subjetivos. ¿Cómo no imaginar con espíritu burlón lo que cualquier ciencia podría responder?: “muchas gracias, pero, en fin, ¿no le parece un poco desubicado y arrogante venir a ofrendar eso?”. Hay mucho de egotismo epistemológico o teórico en esa idea de ofrendar la individualidad al saber, reclamándole que no la triture, también hay mucho de insensatez. Los saberes, que siempre están asociados a voluntades de dominio, se construyen precisamente a partir del rechazo o la resistencia a la emergencia anárquica de lo individual. Si el saber acogiera esa emergencia sin inmovilizarla y fijarla conceptualmente, sin someterla a generalización, se descompondría en tanto saber. Tal vez lo que llamamos ensayo sea la experiencia de las fricciones entre el saber y lo individual, la prueba de lo que uno y otro pueden según la

heterogeneidad de los impulsos que los definen (afirmación anómala, en el segundo; estabilización generalizante, en el primero).

Al mentar una “ciencia del sujeto”, Barthes pensaba seguramente en el psicoanálisis, o en una estética de base psicoanalítica. Como sea, se trataría de una ciencia improbable o irónica, una ciencia del despunte circunstancial e irrepetible de un suplemento inútil (eso sería el “sujeto”), que tendría que ser capaz de formalizarse y deconstruirse simultáneamente, cada vez, para no reducir la potencia de lo emergente. Subrayo esta significación cuasi-psicoanalítica del concepto de “sujeto” porque responde a la misma lógica acontecimental que otros varios conceptos barthesianos, comenzando por el de “*punctum*”, de uso corriente y empobrecedor entre quienes gustan de exhibir su cultura humanística. Suele ocurrir que alguien poste una foto en alguna red social y acompañe la imagen con la siguiente leyenda: “El *punctum* es tal o cual detalle”, como si en lugar de remitir a un acontecimiento paradójico, que abre un intervalo fugaz entre presencia y ausencia, “*punctum*” nombrara un rasgo curioso de esa imagen, ofrecido al reconocimiento. Por eso también suele ocurrir que, en los comentarios al posteo, alguien responda entusiasmado: “Sí, es cierto, ese es el *punctum*.” Menciono estas trivialidades no solo para ponerme por encima de ellas (ya lo decía Barthes, nadie escapa a la estupidez de querer pasar por inteligente), sino para recordar la estofa de la que están hechos varios conceptos barthesianos que nombran el despunte misterioso, intransitivo, de un suplemento de significación irrecuperable: “sentido obtuso”, “gesto”, “grano de la voz” y algunas ocurrencias de “escritura”. La emergencia, en cada caso, toca o inquieta algo intransferible de una sensibilidad, aparece sin darse solo para ella. “*Punctum*”, por ejemplo, remite al instante en el que cierto detalle de una foto se desprende porque sí y, al hacerlo, desdobra la imagen y escinde al sujeto de la contemplación, que siente el desprendimiento con una intensidad proporcional a la falta de razones.

En caso de que la exposición se haya tornado demasiado compleja, les advierto que esta es solo la primera vez, la primera tentativa de reparar en el carácter ambiguo, y por eso mismo sugerente, de algunos hallazgos conceptuales del “último Barthes”. Como él mismo los caracterizó, son menos conceptos o categorías que artefactos retóricos, cuya eficacia no depende de la capacidad para fijar identidades y establecer relaciones, sino de la fuerza con que estimulan el devenir del pensamiento y la escritura, las ganas de ensayar.

Otra aclaración: yo me identifico casi sin reservas con la estupidez del crítico-ensayista, cada vez que pronuncié un elogio del pensamiento crítico rendí tributo a esa estupidez tardo-romántica. La considero uno de mis baluartes y me jacto, aunque no siempre sea cierto, de mantener vínculos apasionadamente irónicos con la pretensión de ofrendar al saber el acontecimiento de mi singularidad.

En una de las joyas de nuestro corpus, la conferencia “Mucho tiempo he estado acostándome temprano”, hay otra manifestación nítida de esa estupidez barthesiana a la que me gusta pegotearme. La localizo en el encabalgamiento entre las dos partes del ensayo (la primera está dedicada a la búsqueda proustiana de una “tercera forma”, la segunda, al deseo de Novela que agitaba su propia vida de escritor). En un momento Barthes anuncia: a partir de ahora “voy a hablar de ‘mí’”, y en seguida, para aclarar la naturaleza pre-subjetiva de lo que pondrá en juego, añade: “Es el íntimo que quiere hablar en mí, hacer *oír* su grito, frente a la generalidad de la ciencia” (334). Lo íntimo, salvo para la psicología y la sociología, que lo reducen a lo más recóndito de la esfera privada, es una dimensión de la existencia irreductible al reconocimiento y a cualquier tipo de análisis, la dimensión irrepresentable, silenciosa, de las inclinaciones afectivas. ¿Por qué entonces hablar de “su grito”, como si se tratara de algún tipo de sujeto expansivo? Si algo levanta la voz en el ensayo de Barthes es el interés del crítico en que reconozcamos y valoremos su conversión literaria. Para que no haya dudas acerca de su autenticidad, y no se lo confunda con un arrebató egotista, ese interés, absolutamente legítimo por otra parte, se disfraza de intimidad. Lo que delata el enmascaramiento es el recurso demasiado espectacular a la figura del “grito”. Con Barthes aprendimos que es a través de lo indirecto y el desplazamiento sutil que lo individual dialoga, para hacer valer sus derechos, con cualquier generalidad.

Considerando que ya estamos en el final de esta clase, y que no expuse siquiera la mitad de lo que tenía previsto, estoy en condiciones de advertirles que el curso tal vez se extenderá más allá de una tercera reunión. En la próxima voy a retomar a partir del comentario de *Roland Barthes por Roland Barthes*, de cómo incidió en la composición de ese ensayo el deseo/exigencia de novela. Ahora los invito a formular preguntas o cuestionamientos.

—¿En qué sentido se puede caracterizar a Barthes como un “romántico tardío”?

—Toda buena pregunta, esta lo es, presupone varias respuestas, o una respuesta capaz de articular múltiples desarrollos. Comienzo por las remisiones que hace Barthes en *La preparación de la novela* al primer romanticismo alemán, el de Jena, el de los escritores que hacia fines del siglo XVIII se agruparon alrededor de la revista *Athenaeum*: los hermanos Schlegel, Novalis, Schelling y Schleiermacher, entre otros. Si consultan el índice de nombres citados, al final de *La preparación...*, van a comprobar que aparecen Novalis y Friedrich Schlegel, a los que Barthes habría leído en la antología preparada y presentada por Philippe Lacoue-Labarthe y Jean-Luc Nancy, *El absoluto literario. Teoría de la literatura del romanticismo alemán*, cuya primera edición es de 1978, el año en el que Barthes comenzó a dictar su curso. Pese a que con los románticos de Jena comienza el proyecto moderno de una teoría literaria de la literatura, una teoría que sea a la vez conocimiento y puesta en obra de la experiencia literaria, y pese a que él es un heredero de esa tradición teórica desde el comienzo de su trabajo crítico, Barthes no los habría leído sino hasta 1978. La doble afirmación romántica de que solo la literatura puede ser su propia teoría, comprender la ley de su engendramiento, si la teoría se configura irónicamente y adopta la forma de lo paradójico, resuena continuamente en la obra de Barthes. Todo lo que expuse antes sobre la pretensión crítica de ofender la propia individualidad al saber, todo lo que tiene que ver con el deseo de que la crítica sea al mismo tiempo saber y experiencia, fricción entre registros heterogéneos, remite directamente a la idea romántica del ensayo como forma irónica. Por otra parte, Barthes encontró inspiración para el proyecto *Vita Nova* en la teoría de la Novela propuesta por Novalis, en la idea que novela equivale a estructura rapsódica, abigarramiento de fragmentos y mezcla sin jerarquías de distintos géneros.

Barthes también puede ser considerado un romántico tardío en el sentido trivial del romanticismo como exaltación de la individualidad creadora. Vuelvo al ensayo de Fiel, con el que no dejé de conversar a lo largo de toda esta clase. Él caracteriza a *Roland Barthes por Roland Barthes* como una “autobiografemática”, jugando con el concepto de “biografema” como detalle curioso o encantador, que se desprende de la lógica del relato y forma constelaciones circunstanciales. También se podría hablar de un autorretrato del crítico en pose de ensayista, que se observa y toma notas durante

el acto de autorrepresentarse. A propósito de este libro, dice Fiel: al ocultar “las continuidades de su espíritu en una seguidilla de fragmentos”, Barthes consigue “el efecto paradójico de producir, en el libro por antonomasia de los cortes, la unidad romántica del sujeto, muy mal disimulada por la estrategia de interrumpirse constantemente a sí mismo” (22). La retórica de la fragmentación y la pulverización, aplicada a la propia historia de vida, descompone el imaginario de la continuidad pero, por tratarse de una empresa fundamentalmente egotista, el autorretrato estallado refuerza el efecto de unidad subjetiva. Es una hipótesis que, al menos en mi caso, acrecienta el placer de la lectura.

La primera traducción al castellano de *Roland Barthes por Roland Barthes* es de la editorial española Kairós, de 1978. Cuando el libro circuló en Argentina, una muy joven Tamara Kamenszain escribió una nota en la revista *Confirmado* que incluía entrevistas a Nicolás Rosa y a Ricardo Piglia.⁴ Rosa estaba muy entusiasmado con la aparición del libro, en cambio Piglia lo rechazaba de plano por considerarlo un traspie ideológico, una mistificación de la figura del crítico, producto de un narcisismo exacerbado. Recuerdo que leí esa nota en 1980, apenas dos años después de haber descubierto a Barthes en la Facultad, y en aquel momento me identifiqué con la posición de Rosa y sentí desagrado por la de Piglia, demasiado reactiva y moralizante para mi gusto. Ahora que lo reconsidero, me parece que los dos tenían algo de razón, ya que el egotismo del autorretrato puede resultar fastidioso, no solo por lo que Barthes exhibe de sí mismo, sino también por cómo aparece su cuidado en que no parezca que está mostrando de más. Cuando el pudor se transforma en espectáculo, el egotismo muestra la hilacha. Es otra hipótesis que podría acrecentar el placer de la lectura.

Como mi tendencia a la recursividad es casi inmanejable, y reformular varias veces la complejidad de unos pocos problemas siempre me pareció una buena estrategia pedagógica, en las próximas clases seguro volveremos sobre lo que expuse en esta a modo de “cuestiones preliminares”. Seguimos entonces el próximo martes. El camino ya quedó señalado.

⁴ Tamara Kamenszain, “La novela del intelecto”. *Confirmado*. 463 (1978): 72-74.

Bibliografía

- Barthes, Roland. *Sade, Loyola, Fourier*. Caracas: Monte Avila, 1977.
- . *El placer del texto y Lección inaugural*. México: Siglo XXI, 1982.
- . *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili, 1982.
- . “Deliberación”. *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. Barcelona: Paidós, 1986. 365-380.
- . “De la obra al texto”. *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*. Barcelona: Paidós, 1987. 73-82.
- . *Lo neutro. Notas de cursos y seminarios en el Collège de France, 1977-1978*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2004.
- Compagnon, Antoine. *A era das cartas*. Belo Horizonte: UFMG, 2019.
- Derrida, Jacques. “Firma, acontecimiento, contexto”. *Márgenes de la filosofía*. Madrid: Cátedra, 1989. 347-372.
- Fiel, David. “*Vita Nova*, una novela de sí mismo”. *Vita Nova*. Roland Barthes. Santiago: Marginalia, 2018. 11-53.
- Giordano, Alberto. “La ética del crítico ensayista” y “Literatura y poder”. *Con Barthes*. Santiago: Marginalia, 2016. 91-109 y 15-74.