

---

---

# Sólo se logra escribir sobre lo que se ama

## El escritor y lo imaginario en Roland Barthes\*

Elena Donato

### El escritor

1942-1980: en el texto inicial y en el horizonte último, de Gide a Stendhal, Roland Barthes encontró en el enamorado la figura con la que mejor definir al escritor. “Una vez creada, su obra lo sorprende; esta última ya no es lo bastante él para que no pueda enamorarse de ella, como Pigmalión de la estatua” –escribe sobre Gide, en 1942–; “una vez que se ha fijado la escena que es el punto de partida, Stendhal la reproduce sin cesar, como un enamorado que quisiera volver a encontrar esa cosa básica que regula tantas de nuestras acciones: el primer placer” –anota, en febrero de 1980. Casi cuarenta años separan “Notas sobre André Gide y su *Diario*” de “No se consigue nunca hablar de lo que se ama”,<sup>1</sup> y nada en ellos permite intuir las violentas marchas y contramarchas del recorrido intelectual de su autor, nada delata que entre uno y otro el pensamiento de Barthes haya abrazado para después abandonar causas, o géneros –como él mismo las llama–,<sup>2</sup> de una diversidad tal (mitología

.....  
\* Una versión extensa de este trabajo fue presentada en agosto de 2009 como monografía final del Seminario de Doctorado “Roland Barthes: indagaciones de lo imaginario”, dictado por Daniel Link durante el segundo cuatrimestre de 2008 en el Programa de Posgrado de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA. En septiembre de 2009, fue expuesto ante los integrantes del seminario sobre Barthes, dictado por Daniel Link ese año, en el marco del mismo programa de posgrado.

1. “Notas sobre André Gide y su *Diario*” es el segundo artículo publicado por Roland Barthes y marca el comienzo de su obra; apareció en *Existentes*, n.º 27, julio de 1942. Destinado al coloquio “Stendhal” que tendría lugar en Milán, “No se consigue nunca hablar de lo que se ama” es el último texto escrito por Barthes. Según consigna Éric Marty en el tomo V de la edición francesa de las obras completas de Barthes, el manuscrito estaba concluido y la segunda página de la transcripción esperaba, el 25 de febrero de 1980, sus modificaciones en la máquina de escribir. Fue publicado póstumamente en *Tel Quel*, n.º 85, otoño de 1980.
2. Cfr. el cuadro “Fases” (Barthes: [1975]: 158-160) con el que Barthes organiza (y desbarata) los distintos períodos en que podría dividirse su obra. El cuadro presenta tres columnas: Intertexto, Género, Obras. La primera columna registra los nombres propios (Gide, Sartre, Marx, Brecht, Saussure, Sollers, Julia Kristeva, Derrida, Lacan, Nietzsche) de aquellos a quienes Barthes considera menos un campo de influencias que una “música de figuras, de metáforas, de

social, semiología, textualidad, moralidad, lo novelesco o, en términos de Jean-Claude Milner, el saber de la estructura, el saber de lo diverso, el saber de la muerte) que intimidaría al más audaz y longevo de los pensadores.

Gide y Stendhal no están solos: en 1954, Barthes publica su *Michelet*, donde del historiador acusado y condenado precisamente por ser *escritor* afirma: “muere de Historia como se muere –o antes bien como no se muere– de amor” (1954: 27); en 1978 y en el maldito mayor de las letras francesas, Barthes también escucha la voz de un enamorado: “Sade, sí, Sade decía que la novela consiste en pintar lo que se ama” (1978b: 338)<sup>3</sup>. Aunque separados por la implacable distancia del estilo –como diría Barthes de Michelet y Nietzsche– y del tiempo,<sup>4</sup> como escritores, Sade, Stendhal, Michelet y Gide responden a una misma figura: el enamorado. ¿Cómo debe entenderse esa palabra a la que, a pesar de todo, Barthes no deja de volver? Por lo pronto, en el último de sus textos, aclara: “Stendhal está enamorado de Italia: no se debe tomar esta frase como una metáfora. Eso es lo que quiero demostrar. ‘Es como el amor’, dice, ‘y no obstante no estoy enamorado de nadie.’” (1980 b: 349). El escritor se define *literalmente* como el *enamorado de nadie*: esa frase propone el problema que aquí se desea investigar.

## Stendhal

Stendhal está enamorado de Italia. Ahora bien, ¿qué es Italia? En 1957 –es decir, después de *El grado cero de la escritura* y de sus *Mitologías*–, Barthes propone la Italia stendhaliana como

el lugar de la verdadera vida. [...] Italia es lo real en estado puro y, por lo tanto, intensivo, aumentado. Un fenómeno moderno puede dar cuenta de ese modo de realidad, la fotografía: la imagen cinematográfica no altera ni embellece lo real; lo intensifica, revela la carga virtual de sus significaciones, extrae de él todo lo que puede convertirse en alimento secreto del hombre, todo lo que vincula efectivamente al mundo con la subjetividad humana. (1957: 135)

---

pensamientos-palabras”. La segunda, “Género”, registra el tipo de discursividad (deseo de escribir, mitología social, semiología, textualidad, moralidad) a la cual referir sus obras, consignadas en la tercera columna.

3. Para facilitar la búsqueda de la referencia en la bibliografía de las obras de Barthes citadas, se consigna en el cuerpo del texto y entre paréntesis el año original de publicación del texto, señalado entre corchetes y en segundo lugar en el listado bibliográfico; el número de página, en cambio, remite a la edición utilizada para la redacción de este trabajo, consignada en el mismo listado, a continuación de los corchetes que encierran el año original. En el caso de los cursos y las conferencias, se consignan dos fechas dentro de los corchetes: la primera refiere la fecha en que fueron dictados; la segunda, la fecha en que fueron publicados por primera vez.

4. En enero de 1977, en la primera sesión de su curso “Cómo vivir juntos”, Barthes propuso que el calendario no puede responder a la pregunta por la contemporaneidad; se preguntaba, entonces, si la contemporaneidad no podría ser efecto de una lectura que simplemente la imaginara como posible (una mesa a la que se sentaran a la vez Marx, Mallarmé, Nietzsche y Freud). La figura del enamorado como escritor, en este sentido, deja pensar una forma de contemporaneidad entre Sade, Michelet, Stendhal y Gide.

En 1980 –es decir, después de todo–, usará otra palabra para nombrar ese modo de realidad comparable a la fotogenia (entendida como efecto de la imagen y no como atributo de lo captado en ella): “la Italia de Stendhal, en efecto, es un fantasma [...]. La imagen fantasmática hizo irrupción en su vida bruscamente, como un flechazo” (1980b: 347). Ese flechazo que liga (enamora) al sujeto con la imagen (nadie, lo real en estado puro) se presenta como “la *sensación*, una especie de deslumbramiento total que es la materia prima del conocimiento” (1957: 135), y “su estatuto significativo consiste en producir efectos sin que haya que preguntarse por las causas, [...] produce un placer que se sigue intentando siempre encontrar de nuevo, pero nunca se intenta explicar; es, pues, el espacio del efecto puro” (1980b: 350).

Víctima de un flechazo, de un deslumbramiento y sede del efecto puro, así nace el enamorado, el sujeto ante la imagen, Stendhal ante Italia. A partir de ese instante, apenas vaya en busca de ese *placer que se sigue intentando siempre encontrar de nuevo*, el enamorado vislumbra en su horizonte las sombras de dos gestos entre los que se debate su destino como escritor: intentar representar lo vivido, intentar fabularlo (1957; 1980b). Puede decirse que cada uno de esos destinos adquiere en la obra de Barthes un nombre propio: Orfeo y Pigmalión.

Aunque ambos definan por antonomasia, ya en el libro décimo de la *Metamorfosis* de Ovidio, la figura del enamorado *como* artista, Orfeo y Pigmalión se dejan pensar como figuras antagónicas. Sobre Orfeo no sólo pesa el interdicto de volverse sobre lo que ama, sino también el de entrar en relación con la imagen: debe emprender solo y de espaldas a la imagen de Eurídice el camino de regreso al mundo de los mortales, donde los rayos del sol darían vida a la imagen amada, y donde por su desobediencia o su obstinación Orfeo pierde definitivamente esa imagen y la vida prometida. Orfeo es el poeta por siempre separado de la irrealidad, el poeta reñido con ella –registrada en el libro primero de la *Biblioteca* de Apolodoro, otra de las aventuras donde aparece su nombre indica que Orfeo tuvo por misión cantar mientras las sirenas intentaban seducir a los Argonautas, y que la dulzura del canto que les opuso fue tal que las sirenas se convirtieron en rocas. Pigmalión, en cambio, esculpe en el marfil “la forma con la que ninguna mujer nacer puede”, adora no la obra sino su imagen, y siente en sus dedos cómo el rigor del material cede, cómo se entibia, cómo ya laten en su estatua las venas. El arte de Pigmalión, a la inversa del canto de Orfeo, es capaz de volver sirena a la roca.

Los dos nombres aparecen tempranamente en la escritura de Barthes para definir la condición del escritor, el de Pigmalión en su primer artículo, “Notas sobre André Gide y su *Diario*” (1942), y el de Orfeo en su primer libro, *El grado cero de la escritura* (1953). Más que exhibir una contradicción, o una indecisión, sembrada en el comienzo de su escritura, la concurrencia de esas figuras opuestas quizá torna visibles dos caras distintas de un problema que Barthes encontró, durante la *fase* marcada por el *intertexto-Sartre*, en *¿Qué es la literatura?*: la relación entre el escritor y la Historia, por un lado; la relación entre el escritor y lo imaginario, por otro.

En su texto de presentación al primer volumen de las *Obras completas* de Barthes, Éric Marty señala que la desacralización de la literatura efectuada por Barthes en *El grado cero de la escritura* va a contrapelo de la de Jean-Paul Sartre en su libro de 1948, cuya respuesta a la violenta interrogación que lleva por título es calificada por Marty como “esencialmente atormentada por el encuentro forzado de su generación con la Historia y obsesionada por la cuestión de la literatura como *praxis*, es decir como acción, como *hacer*, y cuyos resul-

tados se pretenden inmediatos” (2006: 114). Efectivamente, *El grado cero de la escritura* va a contrapelo de *¿Qué es la literatura?*, pues en su libro Barthes transforma en un problema histórico lo que el de Sartre plantea en términos éticos.

En *¿Qué es la literatura?*, Sartre considera contemporáneas dos formas opuestas de entrar en relación con el lenguaje, la del *poeta*, “que se ha retirado de golpe del lenguaje-instrumento” y “considera las palabras como cosas y no como signos” (1950: 49), y la del *escritor* –término, para Sartre, equivalente al de *prosista*–, a quien, como “la prosa es *utilitaria* por esencia”, define como “hombre que *se sirve* de las palabras” y como un *hablador* que “señala, demuestra, ordena, niega, interpela, suplica, insulta, persuade, insinúa” (1950: 54), pues “el que habla está *situado* en el lenguaje, cercado por las palabras; éstas son las prolongaciones de sus sentidos, sus pinzas, sus antenas, sus lentes” (1950: 50). Ambas formas de entrar en relación con el lenguaje son posibilidades contemporáneas, pero como el escritor comprometido “ha elegido cierto modo de acción secundaria que podría ser llamada acción por revelación” (1950: 56) y “la función del escritor consiste en obrar de modo que nadie pueda ignorar el mundo y que nadie pueda ante el mundo decirse inocente” (1950: 57), sólo la palabra como signo y la prosa que *señala* pueden ser las suyas: “si se entra en el universo de los significados, ya no hay modo de salir de él”. (1950: 57)

Para Barthes, en cambio, esas dos formas (la del lenguaje como *transparencia* y la del lenguaje como *objeto*) no son contemporáneas sino que se suceden en el transcurso de la historia de la escritura. Cada una de ellas corresponde a un antes y un después del estallido de la conciencia burguesa que Barthes ubica alrededor del año 1848 y alrededor de Flaubert. Un *antes* –el del arte clásico– en el que la literatura no podía sentirse como un lenguaje sino que “*era* lenguaje, es decir *transparencia*” y “el cerco de ese lenguaje era social y no inherente a su naturaleza”; y un *después*, en el que “esa *transparencia* empezó a enturbiarse; la forma literaria desarrolla un poder segundo, independiente de su economía y su eufemia” y, por lo tanto, la literatura comienza a sentirse como “un lenguaje consistente, profundo, lleno de secretos, dado a la vez como sueño y como amenaza” (1953: 13), es decir, un lenguaje en el que la Forma es un signo que “señala su propio cerco, aquello precisamente por lo que se impone como Literatura” (1953: 11). De ese modo, Barthes desplaza el lugar del compromiso, que no se juega ya, a la manera de Sartre, ante el mundo,<sup>5</sup> sino ante la Forma:

desde hace cien años, toda escritura es un ejercicio de domesticación o de repulsión frente a esa Forma-Objeto que el escritor encuentra fatalmente en su camino. [...] La Forma también une, no sin algún sentido trágico suplementario, el escritor a la sociedad. (1953: 13-15)

En esta discusión, palabra por palabra,<sup>6</sup> que *El grado cero de la escritura* entabla con *¿Qué*

---

5. “En la alegría estética, la conciencia posicional es conciencia *imaginante* del mundo en su totalidad, como ser y como deber ser a la vez [...]. Escribir es, pues, a la vez, revelar el mundo y proponerlo como una tarea a la generosidad del lector. [...] Pero, como, por otro lado, el mundo real sólo se revela en la acción, como no cabe sentirse en él sino pasándolo para cambiarlo, el universo del novelista carecerá de espesor, si no se lo descubriera en un movimiento para trascenderlo.” (Sartre, 1950: 85)

6. Éric Marty señala que la noción de responsabilidad de la Forma introducida por Barthes dialoga directamente con la noción de responsabilidad sartreana. A lo que aquí proponemos sobre la relación que puede establecerse entre la noción de lenguaje como *transparencia* y la de lenguaje como *objeto* en uno y otro libro, cabe agregar que la discusión propuesta por Barthes se manifiesta incluso

*es la literatura?*, la figura de Orfeo le permite a Barthes definir el modo en que el escritor establece su relación con la Historia, o con aquello que Sartre llama *situación*. Orfeo, que –como escribe Barthes– “no puede salvar lo que ama sino renunciando a ello” (1953: 78), se constituye así en el modelo barthesiano del escritor comprometido:

El escritor consciente debe en adelante luchar contra los signos todopoderosos que, desde el fondo de un pasado extraño, le imponen la Literatura como un ritual y no como una reconciliación. Es así como, salvo renunciando a la Literatura, la problemática de la escritura no depende de los escritores” (1953: 87-88).

Ahora bien, al desarrollar su teoría del compromiso, Sartre define –con una extraña belleza– la figura del *contrahéroe* del escritor comprometido. Si a través de su definición de la prosa, Sartre postuló el compromiso como modo de relación entre el escritor y su tiempo, la pintura o la música, en cambio, le permitieron pensar la relación entre el artista y lo imaginario. En efecto, al *prosista*, que “se sirve de las palabras”, y para quien “la palabra pasa a través de su mirada como el sol a través del cristal” (1950: 54), Sartre opone el pintor, el músico, el escultor, el poeta:

Este desgarramiento amarillo del cielo encima del Gólgota no ha sido elegido por Tintoretto para *expresar* la angustia, ni tampoco para provocarla; *es*, al mismo tiempo, angustia y cielo amarillo. [...] una angustia que se ha convertido en desgarramiento amarillo del cielo y que, por ello, está sumergida y empastada por las cualidades propias de las cosas [...]. Se diga de una melodía que es alegre o es melancólica, siempre estará más allá o más aquí de todo lo que de ella se pueda decir. No porque el artista tenga pasiones más ricas o más variadas, sino porque sus pasiones, que son tal vez el origen del tema inventado, al incorporarse a las notas, han incorporado una transubstanciación y una degradación. El grito de dolor es el signo del dolor que lo provoca. Pero un canto de dolor es a la vez el dolor mismo y una cosa distinta. O, si se quiere adoptar el vocabulario existencialista, es un dolor que ya *no existe*, que *es*. [...] No se pintan ni se traducen en música los significados. ¿Quién se atrevería, en estas condiciones, a pedir al pintor y al músico que se comprometan? Por el contrario, el escritor trabaja con significados. Y todavía hay que distinguir: *el imperio de los signos* es la prosa; la poesía está en el lado de la pintura, la escultura y la música. (Sartre, 1950: 47-48)<sup>7</sup>

La prosa, que *señala*, y la pintura-música, que *es*: esas dos formas del arte así opuestas por Sartre reaparecen, en efecto, como objeto de reflexión del pensamiento de Barthes a lo largo de su obra, pero al retomarlas, invierte su valor.<sup>8</sup> La escritura que *señala*, equivalente para

---

en la forma de intitular: el primer capítulo del libro de Sartre lleva por título la pregunta “Qu’est-ce qu’écrire?”; en el primer capítulo de su libro, Barthes corrige y propone: “Qu’est-ce que l’écriture?”. El pasaje del verbo al sustantivo reproduce en pequeño el desplazamiento que opera Barthes: el compromiso no se afirma en la acción (escribir: señalar) sino en la forma (la escritura como renuncia a los signos que señalan e instituyen a la Literatura en cuanto tal). Como me sugirió Daniel Link en su generosa lectura, en esta postulación de *¿Qué es la literatura?* puede leerse la influencia de la concepción kojéviana sobre el fin de la historia en la filosofía de Hegel, para el que Sartre busca una salida alternativa.

7. El subrayado es mío. En efecto, la versión original dice: “L’écrivain, au contraire, c’est aux significations qu’il a affaire. Encore faut-il distinguer : l’empire des signes, c’est la prose.” (Sartre, Jean-Paul. *Qu’est-ce que la littérature?* París, Gallimard, 1948, p. 17).

8. Quizá, por ello, puede pensarse otra dimensión del célebre cuadro de fases del *Roland Barthes*

Sartre de *acción transformadora*, es para Barthes sinónimo de fracaso; la que en Sartre se revela como una forma incapaz de comprometer al escritor con el mundo porque simplemente *es mundo* (cielo amarillo o dolor) define para Barthes el modelo de la escritura triunfante, aquella que devuelve su multiplicidad a lo real.

Quizá no sea demasiado aventurado proponer que el título del libro sobre Japón que Barthes publica en 1970 proviene de esa frase de Sartre en *¿Qué es la literatura?* (“el imperio de los signos es la prosa; la poesía está en el lado de la pintura, la escultura y la música”). Éric Marty considera que *El imperio de los signos* constituye una doble ruptura: ruptura con una especie de academicismo profundamente francés a partir del hallazgo de una “nueva lengua” en la que Barthes logra por fin escribir; ruptura con el estructuralismo, pues para este Barthes:

la estructura no es más la genial herramienta apta para develar y clarificar la racionalidad organizadora de objetos en apariencia confusos. La estructura está ahí, totalmente presente y no enterrada bajo las capas complejas de sedimentos ideológicos, míticos o históricos que habría que excavar; la estructura deja de ser una herramienta de la ciencia, está develada, accesible, enteramente en la realidad sensible por la que basta con dejarse cautivar. (Marty: 150-151)

En cierto sentido, el abandono de la noción de estructura y el hallazgo de la “nueva lengua” responden a una misma voluntad en Barthes por sobrepasar el límite al que se enfrentaba el estructuralismo, límite que amparaba a las ciencias humanas en su estatuto de “coartadas técnicas que nuestra sociedad se permite a sí misma para mantener en su seno la ficción de una verdad teológica, soberbiamente –y de manera abusiva– separada del lenguaje” (1967: 21): la oposición entre ciencia y literatura, que Barthes cuestiona bajo la forma de una pregunta (“¿cómo podría dejar de poner en cuestión al mismo lenguaje que le sirve para conocer el lenguaje?” (1967: 217)). Su respuesta anuncia el programa que Barthes hará suyo a partir de 1970:

La prolongación lógica del estructuralismo no puede ser otra que ir hacia la literatura, pero no ya como “objeto” de análisis sino como actividad de escritura, abolir la distinción que procede de la lógica, que convierte a la obra en un lenguaje-objeto y a la ciencia en un metalenguaje [ ]. Así el estructuralista tiene que transformarse en “escritor”, y no por cierto para profesar o practicar el “buen estilo”, sino para volverse a topar con los candentes problemas que toda enunciación presenta en cuanto deja de envolverse en los benéficos cendales de las ilusiones propiamente *realistas*, que hacen del lenguaje un simple médium del pensamiento. (1967: 217)

Por eso, esa doble ruptura señalada por Marty renovaba una ruptura con el Sartre de *¿Qué es la literatura?*, cuyos presupuestos, para refutarlos, evoca desde su título el libro de Barthes sobre Japón: el “imperio de los signos” –postularía allí Barthes– no es la prosa sino el va-

---

por Roland Barthes; pensar que los *intertextos* no sólo indican los nombres de los escritores o filósofos en consonancia con quienes Barthes escribe sus *obras* en cada *fase*, sino también los nombres de sus *fantasmas de escritura* –“una novela de bolsillo que uno lleva siempre consigo”, “un comienzo de escritura”, como él mismo describe a sus fantasmas–, ante quienes Barthes “como en la marcha de una fuga, se pone en posición *indirecta*” y con quienes “algo se *trama*”. Cfr. “El fantasma, no el sueño” (Barthes, 1975: 96).

cío, la imagen –“¿Imperio de los signos? Sí, si comprendemos que esos signos están vacíos” (1970b: 434)– ya que puesta en relación con la imagen y no con el signo es como la escritura puede concebirse como *praxis*. El desplazamiento del signo a la imagen como fuerza rectora de la escritura conlleva otro desplazamiento que tiene lugar en la escritura de Barthes, en esa “nueva lengua” que, según Marty, Barthes encontró en *El imperio de los signos*: el escritor comprometido se transforma en el escritor enamorado. Al liberar la lengua de la ley del Significado, de su voluntad de predicación, transformándola en efecto de la imagen,<sup>9</sup> Barthes prueba la posición del escritor enamorado, no ya Orfeo sino Pígalión. Y gracias a ese doble desplazamiento, Barthes invierte el valor de la oposición sobre la que reposan las definiciones de literatura y de escritor en *¿Qué es la literatura?*

Mientras que un lazo entre escritura e imagen por el que la cosa adviene como acontecimiento y no aparece como esencia constituye la promesa de *El imperio de los signos* (1970b: 410), el fracaso al que, desde la perspectiva de Barthes, conduce la escritura sometida a la lógica de la representación, a la ley del Significado (la prosa que *revela* el mundo –diría Sartre–) es tratado explícitamente en *S/Z* –publicado también en 1970, el libro retoma y reformula el seminario sobre *Sarrasine* de Balzac dictado en la École Pratique des Hautes Études durante el período 1967-1968.

En efecto, el mito de Pígalión es referido en la nouvelle de Balzac para describir el momento extático en que el escultor Sarrasine ve aparecer en el escenario a la *prima donna*, Zambinella, admira su belleza ideal y delira arrebatado por esa imagen (“era más que una mujer, era una obra maestra”) y por esa voz (“cuando Zambinella cantó, aquello fue un delirio”). En el análisis de Barthes, “Pígalión” nombra una de las unidades del código simbólico<sup>10</sup> que tejen el texto (*Sarrasine*), “la réplica de los cuerpos”, a la que refieren tanto ese fragmento en el que el escultor ve a Zambinella como aquellos en los que el artista dibuja y moldea su escultura, entre otros que tienen por objeto las transgresiones del cuerpo.

Pero esa unidad “Pígalión: la réplica de los cuerpos” es también aquella a través de la cual Barthes introduce uno de los postulados teóricos fundamentales de la apuesta de *S/Z* y al que la noción misma de código es inherente: renunciar al modelo representativo, reemplazando la noción de referente por la de Referencia para afirmar la pluralidad de los *textos* (“lo que está detrás del papel no es lo real, el referente, sino la Referencia, ‘la sutil inmensidad de las escrituras’”). En este sentido, el fracaso trágico de Sarrasine, determinado por su estética, que persigue “desvestir la apariencia, ir siempre *más lejos, detrás*, en virtud del principio idealista que identifica el secreto con la verdad”, se convierte en el emblema mediante el cual

9. “El autor nunca fotografió el Japón, en ningún sentido. Más bien al contrario: Japón lo deslumbró con múltiples resplandores; o mejor aún: Japón lo colocó en situación de escritura. Esa situación es aquella misma en la que se produce cierto estremecimiento de la persona, una inversión de las antiguas lecturas, un sacudimiento del sentido, desgarrado, extenuado hasta su vacío insustituible, sin que el objeto nunca deje de ser signifiante, deseable. La escritura es en suma, a su manera, un *satori*: el *satori* (el acontecimiento Zen) es un seísmo más o menos fuerte (en modo alguno solemne) que hace vacilar el conocimiento, al sujeto: se produce un *vacío de palabra*. Y es también un vacío de palabra que constituye la escritura.” (Barthes, 1970b: 352)

10. Uno de los cinco códigos (una de las cinco voces que siempre remiten a algo ya escrito, ya leído, ya visto, ya hecho, ya vivido) que Barthes propone en el análisis de la nouvelle de Balzac para apreciar el plural del que está hecho el *texto*: código hermenéutico, sémico, simbólico, proairético, cultural. El código o campo de lo simbólico designa el conjunto de unidades que tienen la función de grandes estructuras de simbolización.

Barthes señala el equívoco del que son presas tanto el escritor realista como su posteridad crítica (1970a: 102). El análisis de las unidades del campo simbólico, en rigor, asume a lo largo del libro una función doble, la lectura de las transgresiones del cuerpo en el texto de Balzac y, simultáneamente, la formulación del cuestionamiento a la noción de *representación*, que recorre el libro de principio a fin: “en una palabra, ya no es posible *representar*, dar a las cosas *representantes* individualizados, separados, distribuidos” (1970a: 181).<sup>11</sup>

Aunque la renuncia a la noción de estructura como herramienta de análisis y la despedida de la noción de Signo como ley de la escritura, presentes en sus dos libros de 1970, son consideradas una profunda inflexión en la obra de Roland Barthes, transformada a partir de entonces por el retorno amistoso del autor (disperso en el texto), por las nociones de placer y de lo novelesco, y por una “nueva lengua” a la cual la escritura de Barthes a partir de entonces se entrega, es posible sostener que hay una zona de su obra, anterior y posterior a esa inflexión, hecha de textos marginales (prefacios, artículos, conferencias protagonizados por Gide, Michelet y Stendhal), una zona indiferente a sus giros y desplazamientos teóricos, en la que la literatura siempre se le apareció a Barthes como una forma en la que la escritura se encuentra regida por la lógica de la imagen, no por la del signo, como un lenguaje que propone formas de existencia, y no formas de significación. Esos textos, que recorren su obra de principio a fin, indagan el instante preciso en el que la escritura se convierte en literatura: cómo se pasa del diario a la novela, de la crítica a la novela, de la metáfora a la metonimia, de lo inerte a la vida.

Así, en sus textos sobre la relación entre Stendhal e Italia, Barthes retoma la oposición sartreana de aquellas dos formas de arte (la prosa que *señala*, la pintura-música que *es*), no ya como formas sucesivas de la historia de la escritura, sino como dos momentos (dos posibilidades contemporáneas) de la escritura del enamorado. Un primer momento, de fracaso, donde la escritura de Stendhal apenas puede *señalar* el objeto de su amor (“dice sencillamente: ahí hay un efecto; me siento embriagado, transportado, emocionado, deslumbrado, etc.”, 1980b: 352):

“Por lo tanto, hay en Stendhal todo un pequeño drama de la sensación, una lucha secreta contra la idea misma de literatura, puesto que nunca puede pintar lo que ve, sino solamente comunicar, con una palabra breve, que lo ha visto y que le ha maravillado” (1957: 136).

Y un segundo momento en el que, para volver a experimentar su placer primero, Stendhal deberá liberar la prosa de la ley del Signo (la prosa utilitaria por esencia), y convertirse en un escritor pigmaliónico –en un escultor, diría Sartre– pues, como precisaría más tarde Barthes en su *Lección inaugural*, si la literatura es realista es porque “ella es la realidad, o sea, el resplandor mismo de lo real” (1977: 124):<sup>12</sup>

---

11. En “Masculino, femenino, neutro”, primer borrador de *S/Z*, según anota Marty en la edición del tomo V de las Obras Completas, Barthes escribe: “Toda la nouvelle hace así aparecer lo que podríamos llamar la dialéctica de Pigmalión (tema expresamente citado por el escultor), que consiste, para el artista, en amar la ilusión en sí misma, no su contenido, y en definir su creación, menos por la plenitud de su referencia que por el desvío de su reflejo: porque imitar es, finalmente, diferir, alejar infinitamente la referencia”. (1970c: 1039).

12. Esa definición de la literatura (entendida como única salida posible al servilismo y al poder que ineluctablemente se confunden en la lengua) aparecerá explicitada por primera vez en la *Lección inaugural* que Roland Barthes pronuncia el 7 de enero de 1977, al ingresar como profesor en el Collège de France. Se introduce aquí, sin embargo, dado que esa definición de la literatura parece presupuesta en los textos comentados en este apartado.

los viajes stendhalianos son sobre todo relaciones de momentos vividos: para su plena significación, era necesario que fuesen *también* viajes imaginarios. [...] Es sabido que la imaginación era la primera cualidad que Stendhal reclamaba al viajero italiano: por esta palabra hay que entender, no la loca potencia que deforma y miente, sino muy al contrario, un poder de la mente que logra devolverle a lo real la multiplicidad de sus dimensiones [...] es una vía de conocimiento. (1957: 135)

Para devolverle su multiplicidad a lo real, para restituirle su estatuto de efecto puro y desligado de toda causa, el escritor-enamorado renuncia a la representación para intentar alcanzar la expresión del efecto, en el ejercicio de una escritura en la cual la ficción afecta, antes que nada, la enunciación, y que “gracias a una especie de a destiempo que forma parte de la retorcida lógica del amor” (Barthes, 1980b: 355), Stendhal tardó veinte años en encontrar. Barthes dio dos nombres a ese mismo ejercicio: la *hipocresía* (1957) y la *mentira novelesca* (1980). La hipocresía permite experimentar la fuerza de lo real sin sucumbir a su deslumbramiento, temperar la pureza (1957: 137, 140); “la mentira novelesca, sería –oh milagro– la desviación de la verdad, y a la vez, la expresión triunfante de su pasión italiana” (1980b: 352).<sup>13</sup>

En el joven Barthes y en el viejo Barthes, el nombre de Stendhal fue ocasión para la insistencia de una misma idea: como la figura del enamorado define al escritor (víctima del flechazo o del deslumbramiento), la escritura está regida por la imagen –pues de ella proviene y hacia ella se lanza–, de modo que, para alcanzar su forma triunfante, habrá de someterse a la lógica del efecto puro (desligarse de toda causa) y, por ello, renunciar a la representación para concebirse como práctica (hipocresía, mentira).

## Gide

La figura del enamorado se presenta también, en el principio (1942) y en el esplendor (1975) de la escritura de Barthes, bajo otro nombre: André Gide. En ese principio signado por el miedo –todavía cautiva el comienzo de la *obra* de Barthes inaugurada con ese artículo crítico, escrito en el silencio del sanatorio de Saint-Hilaire-du-Touvet: “bloqueado por el temor de encerrar a Gide en un sistema” (1942: 11)–, y en su esplendor, cuando escribe: “¿No tengo razón en considerar todo lo que he escrito como un esfuerzo clandestino y obstinado por hacer que reaparezca un día, libremente, el tema del ‘diario’ gidiano?” (1975: 104). En Gide la imagen no adquiere, como en Stendhal, la forma de Italia (las Mujeres, la Música), sino la del hombre deseado, el hombre que él deseaba ser: Gide “no es, como el *vates* latino, más que un intérprete; su mensaje viene de algo más fuerte que él, de lo que lo habita, de un dios” (1942: 19).

Enamorado de ese dios, Gide salió a su encuentro en la escritura, y así como Stendhal sólo alcanzó la expresión triunfante de su pasión al pasar del Álbum al Libro, Gide la encontró en el pasaje del Diario a la Novela: “La obra: Gide como debería (querría) ser. El *Diario*: Gide tal como es, o más exactamente, tal como lo han hecho Édouard, Michel, Lafcadio” (1942: 20).<sup>14</sup>

---

13. Éric Marty define *El Imperio de los signos* de Barthes como una obra de ficción. En esa definición, aclara “pero de una ficción extremadamente particular en el sentido en que el *fictum* tiene como nombre un nombre real –Japón– del que posee todas las apariencias” (2006: 150). La aproximación de las nociones de ficción y de mentira que propone tal definición también puede caracterizar el ejercicio de escritura que Barthes celebra en Stendhal.

14. Barthes deriva una consecuencia importante de la onomástica exótica o mitológica de esos per-

En la lectura que Barthes hace de Gide, aparece claramente una cualidad que permite definir la naturaleza del objeto del escritor-enamorado no como *el otro* sino como *la imagen*. En efecto, si la relación que se establece entre el escritor y el objeto de su escritura puede ser descrita como una relación de amor, es porque la escritura somete a su objeto a la misma forma de existencia a la que el enamorado somete a su *tú* en el discurso amoroso, según el estudio que de ella hace Éric Marty en su seminario sobre *Fragments de un discurso amoroso*:

en su proyecto, el enamorado capta al otro no como otro sino como “amado”, y por lo tanto como indisociable de su propia subjetividad, pues el sujeto amoroso se sitúa exclusivamente en lo Uno que, lo hemos visto, es la Ley de la Imagen, de lo Mismo, de lo Imaginario. [...] La Imagen –estructura del discurso amoroso– es lo que suprime la intersubjetividad al construir una relación de tipo mimético en la que desaparece (en la Imagen) la distinción del yo y el otro. [...] la lógica del sujeto amoroso hace de esa supresión la posibilidad de un nuevo modo de existencia, utópico, inaudito, que no es sino el éxtasis. (2006: 311-312)

Ya en su lectura del *Diario* de André Gide, al detectar que en la prehistoria de las obras literarias hay un tipo de discurso en el que la relación yo/otro no funda una intersubjetividad sino una mimesis, Barthes señala la condición de discurso amoroso sobre la que reposa la literatura:

el *Diario* de Gide contiene un matiz propio; está más a menudo escrito como un diálogo que como un monólogo. No es tanto una confesión como el relato de un alma que se busca, [...] muchas de las declaraciones del *Diario* ya poseen la autonomía del *Journal d'Édouard*. Ya no son del todo Gide; empiezan a estar fuera de él, en ruta hacia alguna obra incierta que les apetece ocupar y a la que llaman. (1942: 12-13)

Ese hombre (algo más fuerte que él, un dios) al que su escritura llama fue para Gide, como Italia para Stendhal, el lugar de la verdadera vida. Y Gide accederá a esa forma de vida cuando su escritura por fin encuentre un artificio con el que tenderle trampas a la lengua. La trampa, que en Stendhal se nombra *hipocresía* o *mentira*, en las novelas de Gide se denomina *fabulación infantil*:

nacieron del placer superior de imaginar historias en las que uno mismo se introduce con los aspectos más numerosos y mordaces posibles (todo lo que uno no puede ser). Es un instinto de fabulación semejante al de los niños. [...] También a semejanza de los juegos infantiles, la realidad se superpone de repente a lo fantástico: historias vividas se insertan en la novela. (1942: 21-22)

Por medio de la fabulación gidiana, la literatura se revela como el horizonte total de la existencia, como una vida superpuesta a la vida y capaz de *afectarla*, según la confesión que Barthes arranca de una página del *Diario* de Gide, escrita en 1893:

---

sonajes en los que Gide encarnó “su deseo de ser ellos”: “Ménalque, Lafcadio, cuya excentricidad histórica o geográfica desclasifica o descentra al héroe, previene de que no lo encontraremos en nuestro tiempo o en nuestro lugar, y justifica –tal vez irónicamente– la extrañeza de su moral o de sus actos. Parecen decir: ‘Pueden estar tranquilos, no encontrarán a ningún Ménalque ni a ningún Lafcadio entre nosotros; pero quizá es una lástima.’” (1942: 22-23)

En esta *Tentative amoureuse* he querido señalar la influencia del libro sobre el que lo escribe, incluso durante su escritura. Pues al salir de nosotros, nos cambia, modifica la marcha de nuestra vida... Nuestros actos tienen una retroacción sobre nosotros. (1942: 20).

Así, por medio de una fuerza de retroacción, que también forma parte de aquella retorcida lógica del amor (Barthes, 1980b: 355), el escritor-enamorado hace de la literatura la vía de acceso a una verdadera vida, el acceso a una apropiación de la realidad y lo positivo vía la irrealidad –como propuso Giorgio Agamben: “Sólo si somos capaces de entrar en relación con la irrealidad y con lo inapropiable en cuanto tal, es posible apropiarse de la realidad y de lo positivo” (2001:15).<sup>15</sup> Y aquí, *verdadera vida* tampoco debería entenderse como una metáfora.

En “Notas sobre André Gide y su *Diario*” están, como escribe Éric Marty, “las marcas de la anterioridad, las marcas del silencio anterior: lo que se escribe antes de comenzar a escribir” (2006: 111). Ese artículo de 1942, como los dos dedicados a Stendhal (1957, 1980), como la conferencia sobre Proust (1978) tienen en común una pregunta: ¿cómo se pasa de la escritura del diario a la novela, del ensayo a la novela? Por otra parte, cuando en 1966, comentando el libro *Le journal intime* de Alain Girard, Barthes vuelva sobre el problema del diario, se interesará en él, no como género, sino como posibilidad de escritura. Toda escritura, sospecha Barthes, es heredera del diario íntimo:

si el intimismo del diario es hoy en día imposible, otro de sus rasgos tiene un éxito considerable: *la reflexividad*. [...] en cierto modo, los escritores nuevos ya no practican el diario íntimo porque todos sus textos están constituidos por una observación del lenguaje, que es una especie de diario aunque sus momentos de anotación ya no sean cotidianos. (1966b: 159)

Su última reflexión sobre el diario, publicada en *Tel Quel* en 1979, confirma que esa forma de escritura se le aparece bajo la forma de una deliberación personal:

No estoy esbozando un análisis del “Diario” como género (hay libros sobre el tema) sino tan sólo llevando a cabo una deliberación personal, destinada a permitirme una decisión práctica; ¿debería escribir un diario *con vistas a su publicación?*” (1979a: 366).

Barthes, que como escribe Alan Pauls, “durante cuarenta años no hizo más que sustraerse de todo –del marxismo, sin duda (aunque Barthes siempre fue marxista de la rama Brecht, y no precisamente de la más marxista), pero también de todos los frentes de saber que le tocó atravesar: semiología, estructuralismo, lacanismo, telquelismo, etc.” (2003a), conservó casi en secreto una persistencia, el deseo de escribir, que desde aquel *silencio anterior* se anuda al diario íntimo y a Gide. Siempre puede volverse a aquella frase de 1975: “¿No tengo razón en considerar todo lo que he escrito como un esfuerzo clandestino y obstinado para hacer que reaparezca un día, libremente, el tema del ‘diario’ gidiano?” (1975: 104). En su lectura de “Noches de París”, Pauls descubrió algo en esa continuidad apenas confesada por Barthes:

Del *Diario* de André Gide, esa escritura originaria que está en el principio y el final de la pulsión barthesiana, pero que la recorre como una seducción irresistible, Barthes retomó el “tema”, pero sobre todo la forma, el ritmo, la entonación, el método vacilante de entrelazar acontecimientos y percepciones. (1987: 76-77)

---

15. Esas palabras de Agamben inauguran *Fantasma. Imaginación y sociedad*. Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2009. Ese libro de Link es la brújula (y quizá la sirena) de este trabajo.

En el principio y en el final: el tema y la forma, la entonación y el método. ¿Pero qué fue lo que mantuvo intacta durante cuarenta años la irresistible seducción de Gide? En la lectura del diario de André Gide, puede proponerse, Barthes realiza un hallazgo que nunca perderá su fulgor porque le permite unir una pasión (la lectura) y un deseo (escribir); descubre que en el ejercicio de la crítica hay una nueva forma de decir “yo”:

Cuando leyó a Nietzsche, a Dostoievski, a Whitman, a Blake o a Browning (salvo a Goethe, cuya influencia declara), fueron otros tantos reconocimientos de sí mismo, y, por lo tanto, otras razones para continuarse. [...] No hay que confundirse al respecto de los trabajos críticos de Gide; es en ellos donde encierra lo más profundo de sí mismo. (1942: 15, 19)

Por eso no sorprende encontrar, entre las citas de Gide que Barthes escoge en 1942, una frase en la que se intuye la prehistoria del célebre epígrafe del *Roland Barthes por Roland Barthes* (“Todo esto debe ser considerado como dicho por un personaje de novela”): “Lo que escribo conviene juzgarlo desde el punto de vista del arte, un punto de vista en el que el crítico no se coloca nunca, o casi nunca... Por lo demás, es el único punto de vista que no excluye a ningún otro. (*Journal*, 1918)” (1942: 19). Aunque Roland Barthes, en efecto, se haya sustraído de todos los frentes epistemológicos que le tocó atravesar, en el inicio de su obra ya centellea un saber que entonces escribe con palabras de Gide y de Michelet: “He querido señalar la influencia del libro sobre el que lo escribe, incluso durante su escritura. Pues al salir de nosotros, nos cambia, modifica la marcha de nuestra vida” (Gide); “Mi libro me creó. Yo fui su obra” (Michelet). Un saber que más tarde escribiría, a su manera, en el epígrafe del *R. B. por R. B.*, o en el epígrafe de *Fragmentos de un discurso amoroso*, “es pues un enamorado el que habla y dice:”, o en uno de los intentos de diario íntimo que publica en *Tel Quel*: “cuesta más escribir yo que leerlo” (1979a: 373).

Si, como sostiene Daniel Link en su análisis del artículo sobre el *Diario* de Gide, para Barthes “el diario es propiamente una tecnología del yo” pues “el hombre, el autor, son una figura del discurso, es decir: el efecto de su obra” (2005: 219),<sup>16</sup> puede proponerse que la figura yo, tal y como se manifiesta en el diario como forma, es el fundamento sobre el que se basa la escritura de Barthes-lector (lector de esos autores que fueron durante cuarenta años sus “fantasmas de escritura”: Gide, Michelet, Sartre,<sup>17</sup> Stendhal, Proust). No sólo porque el diario íntimo propone paradigmáticamente el problema de la relación entre escritura e imaginario, sino porque Barthes, al considerar su lectura del diario de Gide como un hueco definido por el deseo de escribir, hizo de sus preocupaciones sobre el pasaje que conduce la escritura del diario a la novela, del ensayo a la novela, menos un tema que la fuerza propulsora de su escritura.

En este sentido, la figura yo es la otra forma del *enamorado*, que permite analizar la relación entre la literatura y lo imaginario, no ya como tema de la obra de Barthes (el escritor-enamorado) sino como fundamento de su escritura. Como propone Link:

---

16. La perspectiva teórica para una aproximación al problema de la intimidad y el corpus de trabajo utilizados en este apartado retoman los propuestos por Link en su curso “Problemas de conciencia”, dictado en la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA durante el primer cuatrimestre de 2004.

17. En este sentido no es indiferente que Sartre sea en el campo intelectual francés del siglo xx el escritor que ensayó el pasaje de la filosofía a la novela y de la novela a la filosofía, en especial en la relación que hay entre *La náusea* y *El ser y la nada*.

De todas las unidades de una fantasmagoría, la más inquietante es el “yo”. Nadie podría decir que “yo” es una expresión definida, lo que excluiría a esa categoría de la presuposición de existencia. Y sin embargo no: la posibilidad de decir “yo” es lo que presupone la existencia del sujeto. Y no puede pensarse en la sentencia “yo” sino como siendo sostenida por un sujeto. En ese hiato de presuposiciones (en esa contradicción, en ese agujero negro del sentido) se sostiene el “yo” (2009: 49-50).

Tal *agujero negro* en el que se sostiene todo “yo” se manifiesta en el discurso amoroso, pues, como explica Éric Marty en su seminario, una de las condiciones de posibilidad del discurso riguroso del imaginario en lo Imaginario reside en que éste exista como imagen dialectizada por una *praxis*, resumida en la “odisea del ‘yo te amo’” (2006: 238-239). Barthes mismo, en el prefacio a la primera edición de su compilación *Essais critiques*, fechado en diciembre de 1963, consideró que toda literatura conlleva un pequeño número de funciones, todas ellas figuras del discurso amoroso:

Escribir es un modo del Eros. [...] la afectividad que está en el fondo de toda literatura no conlleva más que un número lamentablemente reducido de funciones: *deseo, sufro, me indigno, recuso, amo, quiero ser amado, tengo miedo de morir*, con eso es con lo que hay que hacer una literatura infinita. (1964: 16)

En 1971, en su prólogo a *Sade, Fourier, Loyola*, Barthes explicitó bajo qué forma se manifiesta la imagen de ese *enamorado* cuya “odisea del ‘yo te amo’” es función de toda literatura: el Lector (el lector que fue Barthes: “es pues un enamorado el que habla y dice”); el autor (un sujeto que amar) ocupa entonces el lugar de la Imagen donde, abolida la distinción entre el yo y el otro, aparece la posibilidad de un nuevo modo de existencia (Marty: 312):

Pues si es necesario que, por una dialéctica retorcida<sup>18</sup> haya en el Texto, destructor de todo sujeto, un sujeto que amar, ese sujeto está disperso, un poco como las cenizas que se arrojan al viento después de la muerte [...]: si yo fuera escritor, y estuviera muerto, cómo desearía que mi vida se redujera, por los cuidados de un biógrafo amistoso y audaz, a algunos detalles, a algunos gustos, a algunas inflexiones, digamos: “biografemas”, cuya distinción y movilidad pudiera viajar fuera de todo destino y llegar a tocar, a la manera de los átomos epicúreos, algún cuerpo futuro, prometido a la misma dispersión. (1971: 14)

## Michelet

En esto, tan cerca está Michelet de Gide que en aquel artículo iniciático de 1942, a continuación de la confesión reveladora del *Diario* de 1893 (“he querido señalar la influencia del libro sobre el que lo escribe”), Barthes cita un hallazgo, salido del “Prefacio” con el que Michelet presenta, en 1869, la primera edición completa de su *Historia de Francia*: “La Historia, en el progreso del tiempo, hace al historiador mucho más de lo que él la hace a ella. Mi libro me creó. Yo fui su obra” (1942: 20).<sup>19</sup>

---

18. Resuena ahí la “retorcida lógica del amor” analizada en el apartado precedente.

19. Por años Barthes conserva ese hallazgo precioso, y cuando en 1954 publica su *Michelet* elige como epígrafe esta frase de Michelet: “Soy un hombre completo por tener los dos sexos del espíritu”. Que Barthes no leyó en las palabras “Mi libro me creó...” una metáfora sino la definición literal del vínculo que une al escritor con su obra, al enamorado con su imagen, lo prueba que haya analizado

Ahora bien, ¿qué es lo que convierte a Michelet en escritor? En 1973, año de la *fase* dominada por la moralidad, en su artículo “Michelet, hoy en día”, Barthes sostiene que lo que convierte en escritor a Michelet no es en absoluto aquello por lo que fue condenado (su estilo), sino que en él el lenguaje precede al hecho hasta el infinito (1973a: 244), pues “Michelet no ha ‘deformado’ la ‘realidad’ (o ha hecho mucho más que eso), ha situado el punto de contacto entre esa ‘realidad’ y su discurso en un lugar inesperado; ha desplazado el nivel de percepción de la Historia” (1973 a: 246).

Como la *hipocresía* y la *mentira* en Stendhal, como la *fabulación infantil* en Gide, el artificio por el que Michelet se vuelve escritor afecta primeramente la enunciación: el *como si*,<sup>20</sup> que aquí se define como un *escribir lo que no se está viendo*, cuya condición preliminar es la *suspensión* del yo empírico para así acceder a la irrealidad (el hecho histórico, en Michelet) y percibirla *desde dentro*:

Cuando tiene que describir la terrible tempestad de 1859, con una osadía que lo aproxima a los poetas simbolistas, Michelet la describe *desde dentro*; pero en lo que llega más lejos es en que ese interior no es en este caso metafórico, subjetivo, sino literal, espacial: la descripción está desarrollada por completo desde el interior de una habitación en que la tormenta lo mantiene encerrado; en otras palabras, describe *lo que no está viendo*, y no *como si lo viera* (lo cual sería una videncia poética bastante trivial), sino como si la realidad de la tempestad fuera una materia insólita, llegada de otro mundo, perceptible por todos nuestros órganos, salvo por la vista. (1973a: 246)

Mucho tiempo antes, la figura del enamorado como escritor fue la vía que le permitió a Barthes concebir la escritura de Michelet como una práctica en la que el sujeto es capaz de entrar en contacto con la irrealidad y así apropiarse de la realidad: ya en 1954, cuando definía como un enamorado a ese Michelet que “muere de Historia como se muere –o antes bien como no se muere– de amor” (1954: 27), derivaba estas conclusiones, en nada ajenas a las de 1973, por cuanto en ellas ya aparece la idea de la suspensión del yo empírico como método subjetivo de conocimiento y de existencia:

Por tanto, el historiador, el magistrado fúnebre, debe aproximarse lo más cerca de la muerte. Debe *vivir* la muerte, es decir que debe amarla; sólo a ese costo y habiendo entrado en una especie de comunión primitiva con los muertos podrá intercambiar con ellos los signos de la vida. Ese ceremonial de acercamiento a la muerte es toda la historia de Michelet. (1954: 93)

---

la organización de la *Historia de Francia* como “la oposición sexuada de la Gracia femenina y de lo Justo viril” (1954: 66), y que haya descrito a sus héroes como “seres andróginos por definición [...] Véase Juana de Arco. Lo que hace de ella una heroína no es su femineidad totalmente pura sino que, siendo mujer, conoce los dos sexos del espíritu” (1954:186).

20. En la sesión del 16 de diciembre de 1978 de su curso *La preparación de la novela*, Barthes introduce una reflexión sobre el carácter metodológico del *como si* en la preparación de la novela fantasmada (incluso considera que el título de ese curso podría haber sido “Como si”). Como método, el *como si* forma parte de la mutación del sujeto que implica la escritura de la novela. Tal mutación también se nombra como “no hay imagen que perder” cuyo sujeto emblemático es el *enamorado*: según allí propone Barthes “estar enamorado es perder imagen y aceptarlo”. (1979b: 56). Con anterioridad al desarrollo del carácter metodológico del *como si* en este curso, en una conferencia dictada en el Collège de France el 19 de octubre de ese mismo año, Barthes había definido la fórmula *como si* en tanto método para la escritura de la Novela, cuya instancia es “la verdad de los afectos no la de las ideas” (1978b: 339).

La relación entre esos dos textos sobre Michelet y la *Lección inaugural* no es caprichosa. En efecto, el de Michelet fue el primero y último nombre de escritor que Barthes pronunció aquel 7 de enero de 1977. Lo nombra, en primer lugar, al enumerar los “autores queridos” que su memoria asocia al Collège de France, donde comienza una nueva vida intelectual, cuya audacia atestiguan los tres cursos que allí alcanzó a dictar, marcada por la ruptura con “el pacto tácito que define y configura su generación o comunidad intelectual” (Marty, 2006: 199), pacto que hacía de la *theoria* “el lugar hegemónico de lectura del mundo y de producción de verdades” (Marty, 2006: 203).

En esta dirección, no es poco elocuente que Barthes coloque su ingreso en tal institución bajo la protección de la figura de Michelet, quien no sólo fue despojado de su cátedra de Historia en el Collège de France, perseguido por el clero y el Imperio, que consideraban incendiarias e inmorales sus conferencias, sino también condenado a causa de su propia ruptura con el pacto en torno a la *ciencia* que definía a su generación. En el artículo de 1973, en efecto, Barthes había considerado que en esa condena se superpusieron dos procesos llevados a cabo contra Michelet por sus contemporáneos: “no es, por supuesto, solamente un proceso científico (que afecta a las informaciones y las interpretaciones de la historia) sino también un proceso de escritura: Michelet es para muchos un mal historiador, porque *escribe* en lugar de limitarse a ‘redactar’” (1973a: 244)

El nombre de Michelet aparece, pues, asociado a dos problemas que Barthes enfrenta entonces, y que en él también van juntos: la ruptura con la comunidad intelectual que integra y la escritura. Van juntos desde el momento en que Barthes define la literatura como una práctica en la que habitan *fuerzas de libertad* (*Mathesis, Mimesis, Semiosis*). Y más específicamente, es la primera de esas tres fuerzas –la *acción* de aprender y el *deseo* de saber– la que desbarata el paradigma sabios-investigadores/escritores-ensayistas; también allí se dibuja el nombre de Michelet en los labios de Barthes:

Sé por ejemplo que muchas de las proposiciones de Michelet son recusadas por la ciencia histórica, pero ello no impide que Michelet haya fundado algo así como la etnología de Francia, y que cada vez que un historiador desplace el saber histórico, en el sentido más lato del término y cualquiera fuera su objeto, encontraremos en él simplemente una escritura. (1977: 127)

Y lo nombra en la explicación de lo que será su método de enseñanza, la *enseñanza fantasmática*:

Esto es lo que Michelet había comprendido: la Historia es a fin de cuentas la historia del lugar fantasmático por excelencia, es decir, el cuerpo humano; partiendo de este fantasma, ligado en él a la resurrección lírica de los cuerpos pasados, Michelet pudo hacer de la Historia una inmensa antropología. La ciencia puede nacer del fantasma. (1977:148)

Como si no estuviera ya claro que, al menos ese 7 de enero, cada vez que Barthes nombra a Michelet también habla de sí mismo, la última página de la *Lección* lo descubre con una frase donde la obra y el amor se revelan como nombres de lo mismo: “A los cincuenta y un años Michelet comenzaba su *vita nuova*: nueva obra, nuevo amor. De mayor edad que él (se entiende que este paralelo es de afecto), yo también ingreso en una *vita nuova*” (1977: 150).

En todo caso, la insistencia con la que el nombre de Michelet puntúa la escritura de Barthes a lo largo de los años, y que ello siempre haya sido ocasión para formular una definición de

la literatura como *praxis* y como regida por la imagen, permite pensar que *Michelet*, el libro de 1954, no es tanto una obra *en retard* –como la define Marty, alejándola así de las obras escritas bajo la influencia de Sartre y Marx para acercarla a “la soledad y la inmovilidad del reposo impuesto por la tuberculosis”, donde el libro se recorta como “el más interior de sus textos críticos” (Marty, 2006: 113)– como una obra *en attente*, donde a través de la figura del escritor-enamorado Barthes anuncia el desplazamiento de la literatura del *imperio de los signos* al *imperio de la imagen*, que convertirá en programa durante la década del ‘70. También de Barthes puede decirse lo que Roger Caillois escribió de sí mismo:

en ciertos escritores, muchas más cosas de lo que se cree están ya en sus primeras confesiones. Son los impacientes que han querido decirlo todo inmediatamente. Más tarde, no harán otra cosa que desarrollar o tratar de precisar, justificar o rectificar lo que se habían apresurado a afirmar y que, en adelante, se esfuerzan en disfrazar de tan diversas maneras que lo hacen irreconocible. (Caillois, 1989: 8)

1951, 1954, 1959, 1973, 1974, 1977: cada uno de esos años vio aparecer un texto de Barthes dedicado a Michelet. El primero, “Michelet, la Historia y la Muerte”, indaga la unión de la vida y de la muerte en diferentes niveles de la historia de Michelet (los momentos privilegiados como esencialmente históricos –las decadencias–, sus procedimientos retóricos –el relato y el cuadro–, las formas del tiempo –el pasado y el orden viviente de la materia–, sus personajes –que poseen la densidad irreductible del cuerpo humano en oposición al minucioso decorado que define al personaje balzaciano–, su método –que legitima el documento histórico no como testimonio o pieza de un proceso a reconstruir, sino como sustancia a la que se aferra un remanente de vida–), pero donde esa reunión de lo inerte y lo viviente que recorre la historia manifiesta toda su fuerza es la escritura, en ella da lugar a una experiencia inaudita:

[La Historia] es religión, no a título metafórico, sino como lazo esencial entre la soledad atemorizada de la vida y todos los muertos que ya no tienen miedo; como prefiguración vivida de la Muerte, la Historia permite al historiador vivir sin cesar su muerte, vencer la angustiante secesión que opone dos estados brutalmente contiguos. (1951: 122-123)

El historiador, al prestar su mirada del presente a los muertos del pasado se convierte en aquel que *da* vida (1951: 121); y es exactamente en ese punto en el que la Novela aparece en la Historia. En su prefacio a la edición de 1959 de *La bruja*, en efecto, Barthes encuentra el procedimiento de Michelet que conduce de la Crítica a la Novela, “*como si yo estuviera muerto; como si la imagen estuviera viva*”:

la Novela aparece cuando Michelet espesa, por así decir, el hilo histórico, y lo transforma resueltamente en hilo biográfico: la Función se encarna en una persona verdadera, la maduración orgánica sustituye la evolución histórica, de modo que la Bruja reúne en ella lo general y lo particular, el modelo y la criatura: es a la vez una bruja y la Bruja. (1959: 120-121)

“Modernidad de Michelet”, publicado en 1974 en la *Revue d'histoire littéraire de la France*, es quizá el que mejor explicita la transgresión a las reglas de la modernidad implícita en la definición de literatura que se deriva de la escritura del enamorado. De los tres puntos con los que Barthes defiende la modernidad de Michelet (la fundación de la etnología –una manera de insertar a los hombres muertos del pasado no en una cronología sino en una “red de comportamientos carnales”–, la fundación de una ciencia verdaderamente nueva –una

ciencia del desplazamiento, que hace de la sustitución y de la equivalencia simbólica una vía sistemática del conocimiento, es decir, un conocimiento que no se separa de la estructura misma del lenguaje, y que Barthes denomina con el neologismo *Metabología*–, y una ciencia en la que, como en la filosofía de Nietzsche, el sentido y el hecho se dan al mismo tiempo), interesa aquí especialmente el primero, puesto que revela el carácter político, radicalmente anti-moderno, que implica la figura del enamorado:

Michelet desvela lo que podríamos llamar la *sensualidad* de la Historia: con él el cuerpo se convierte en el fundamento mismo del saber y el discurso, de saber como discurso. [...] Su obra corresponde a un nivel de percepción inédito que todavía ha estado ampliamente ocultado por las ciencias que se llaman del hombre. Esta manera de desterrar lo inteligible histórico sigue siendo muy singular, pues contradice la creencia que continúa diciéndonos que para comprender hay que abstraer, y, en cierto modo, descorporeizar el conocimiento. (1974: 256)

Si importa la recurrencia, en el pensamiento de Roland Barthes, de la figura del enamorado como escritor, es porque a través de ella se establece un lazo entre escritura e imagen en el que la literatura vuelve a encontrarse con la noción de la imaginación. Las razones de esa importancia fueron pensadas por Daniel Link en *Fantasmas*:

el estatuto de la “imaginación” permanece hoy en un hiato teórico-epistemológico-político: de lo que se trata, sencillamente, es de sacárselo de encima [...]. Por imposibilidad histórica, o por interdicción enunciativa, en los más poderosos paradigmas interpretativos del siglo pasado (desde el marxismo hasta el psicoanálisis y la fenomenología), el orden de *lo imaginario* aparecía una y otra vez, como un fantasma, en esa obsesión por aniquilarlo o por demostrar su falsedad. Hoy sabemos (volvemos a saber) que nociones como “imaginación” e “imaginario” remiten, al mismo tiempo, al campo de las prácticas sociales pero también al campo de las prácticas retóricas. La imaginación y lo imaginario no son necesariamente las cárceles que nos dijeron que eran y, si lo son, basta con saberse preso para ponerse a imaginar maneras de fugarse. (2009: 40)

## Escribir lo que se ama

Todas las características que, a partir de los textos sobre Stendhal, Gide y Michelet, permitieron definir la figura del enamorado como escritor no son sino las condiciones que determinan el funcionamiento del sujeto del discurso amoroso, es decir, de su acceso a un discurso riguroso del imaginario en lo Imaginario, tal y como las define Éric Marty en su seminario sobre *Fragments de un discurso amoroso*: la suspensión (*epoché*) del contexto mundano, social, societal, histórico –como en el *como si* de Michelet–, la suspensión de “la historia de amor” –como en la *mentira* de Stendhal–, la supresión de la intersubjetividad operada al construir una relación de tipo mimética en la que desaparece la distinción del yo y el otro –como en la *fabulación* de Gide. Sólo que al desplazar esas condiciones del sujeto del discurso amoroso al campo de la escritura, en lugar de encauzar, como en Marty, “una interrogación sobre aquello que la estructura subjetiva del sujeto amoroso devela de la estructura del Imaginario en general” (2006:196), permiten analizar una relación entre la escritura y lo imaginario donde la literatura aparece como una posición en el lenguaje –es decir como práctica, no como institución– regida por la imagen, y no por el signo.

En este sentido, en lugar de considerar *Fragmentos de un discurso amoroso* o bien como un libro solitario, o bien como un comienzo marcado por “el orfismo plenamente cumplido, en toda su intensidad, su medida, y su desmedida en tanto está dedicado a transgredir su interdicto” (Marty: 173), puede ser colocado como centro de irradiación<sup>21</sup> de la obra de Barthes. *Fragmentos de un discurso amoroso* –con el análisis del sujeto amoroso realizado por Marty orbitando en ese centro– arroja luz sobre una serie de textos, marginales pero constantes, con los que, desde 1942 hasta 1980, Roland Barthes indagó las relaciones entre la literatura y lo imaginario.

Atento a su *paso filosófico*, Jean-Claude Milner descubrió en un procedimiento retórico, la enálage, cuál era el *proyecto* de Barthes: “salvar a los *qualia*, tomar partido por ellos, y constituirse, en sentido propio, como portavoz de la sensibilidad, sin temer en absoluto la anfibología del término” (2004: 36). Aquí, yendo tras su *paso literario*, se cree encontrar en un campo semántico, el del amor, otra cara del *proyecto* de Barthes: salvar la Literatura refiriéndola a la Imagen del discurso amoroso.

En *La preparación de la novela*, el último de sus cursos, cuando Barthes se lanza definitivamente a indagar ese “pasaje” que habría de conducirlo de la escritura del ensayo a la novela, recurre a Sade para establecer la identificación entre el escritor y el enamorado: “la Novela es fantasmada como ‘acto de amor’ (expresión execrable, que me expone a la acusación de sensiblería y banalidad, pero no hay otra; y después de todo, hay que asumir los límites de la lengua)”. El sujeto de ese “acto de amor” es, alternativamente, el escritor –escribir la Novela es “decir a aquellos a quienes se ama” por oposición a “decirles que los amo”– y la Novela –la Novela “ama el mundo porque lo *bracea* y lo *abraz*a”– (1979b: 49-50).

Esa búsqueda –que también significa transgredir las reglas de la modernidad y hacer de esa transgresión el punto de partida de una nueva forma de decir “yo”– encontró su fórmula en el *como si*, la fórmula que Barthes descubrió con Michelet. Pero se trata ahora de hacer del *como si* un principio de su escritura, no de lectura (“Todo esto debe ser leído como dicho por un personaje de novela”, “Es un enamorado el que habla y dice:”). Sabe, porque lo descubrió en Michelet, que la nueva forma reclama probar la propia muerte, *dar* vida a los muertos, y puede explicarse así:

hablo de mí como *un poco muerto*, encerrado en una ligera bruma de énfasis paranoico, o también: hablo de mí a la manera del actor brechtiano que tiene que distanciar su personaje: “mostrarlo” no encarnarlo, y dar a su elocución una suerte de golpecito cuyo efecto es el de despegar el pronombre de su nombre, la imagen de su soporte, el imaginario de su espejo. (1975: 184)

A ese deseo, Barthes lo llamó el deseo de Neutro, que es el deseo de suspensión. Primero –dice Barthes–, suspensión de las leyes, las arrogancias, los terrorismos, las intimaciones, los pedidos. Y luego, rechazo del puro discurso contestatario: suspensión del narcisismo (1978a: 58). El deseo de suspensión se liga a la muerte (de la madre)<sup>22</sup>, que experimenta con

---

21. “Si tuviera que revistar brevemente la semiología francesa, no intentaría encontrarle un límite original; fiel a una recomendación de Lucien Febvre, buscaría más bien una referencia central, desde donde el movimiento aparente irradiara un *antes* y un *después*.” (Barthes, 1964; 1971: 9)

22. Los ocho borradores conservados del proyecto *Vita Nova*, fechados entre el 21 de agosto y el 12 de diciembre de 1979, comienzan en el mismo lugar: “El duelo”, en referencia al duelo por la muerte

una intensidad tal que lo propulsa hacia ese límite en el que debe ensayarla como posición de enunciación, como preso de la fuerza gravitatoria que hace de una estrella muerta un *agujero negro*.

Una de las formas de lo Neutro que estudia Barthes es el silencio como “derecho a callarse” (1978a: 69). Para aproximarse a lo Neutro, ese silencio no debe ser sistemático, ni dogmático, sino una forma equivalente a “quizá sí, quizá no”. Antes de que una camioneta de lavandería lo llevara por delante el 25 de febrero de 1980, antes de que la muerte lo alcanzara, lo que Barthes escribe no es una novela sino *proyectos* de novela (quizá escriba, quizá no). El proyecto como escritura es la forma de ese “pasaje” (del diario a la novela, del ensayo a la novela), que fue el enigma que Barthes nunca dejó de interrogar en la relación entre escritura e imaginario, y que puede leerse a lo largo de su obra a través de dos figuras: el escritor-enamorado (quizá sí), *yo* (quizá no). •

---

de su madre (25 de octubre de 1977); a partir del tercero, especifica: “Pérdida del verdadero guía, la Madre”, en el quinto, reduce el Prólogo proyectado a la frase “Mam. como guía” (2002d: 1007-1018).

---

## Bibliografía

### FUENTES

- BARTHES, Roland. 2003 [1942]. “Notas sobre André Gide y su *Diario*”. En *Variaciones sobre la literatura*. Trad. y selección: Enrique Folch González. Buenos Aires: Paidós, pp. 11-25.
- \_\_\_\_\_. 2002 [1951]. “Michelet, l’Histoire et la Mort”. En *Œuvres Complètes, t. 1, Livres, textes, entretiens 1942-1961*. París: Éditions du Seuil, pp. 109-123.
- \_\_\_\_\_. 1997 [1953]. *El grado cero de la escritura. Nuevos ensayos críticos*. Trad.: Nicolás Rosa. México-Madrid: Siglo XXI, pp. 149-169.
- \_\_\_\_\_. 1988 [1954]. *Michelet*. Trad.: Jorge Ferreiro. México: Fondo de Cultura Económica.
- \_\_\_\_\_. 2003 [1957]. “Prefacio a Stendhal”. En *Variaciones sobre la literatura*. Trad. y selección: Enrique Folch González. Buenos Aires: Paidós, pp. 133-140.
- \_\_\_\_\_. 1981 [1ª ed. 1964; 1ª reed. 1971]. *Essais critiques*. París: Éditions du Seuil.
- \_\_\_\_\_. 1971 [1966 a]. *Crítica y verdad*. Trad.: José Bianco. México: Siglo XXI.
- \_\_\_\_\_. 2003 [1966 b]. “Alain Girard: ‘Le journal intime’”. En *Variaciones sobre la literatura*. Trad. y selección: Enrique Folch González. Buenos Aires: Paidós, pp. 155-159.
- \_\_\_\_\_. 1987 [1967]. “De la ciencia a la literatura”. En *El susurro del lenguaje*. Trad.: C. Fernández Medrano. Barcelona: Paidós, pp. 13-21.
- \_\_\_\_\_. 1980 [1970a]. *S/Z*. Trad.: Nicolás Rosa. México: Siglo XXI.
- \_\_\_\_\_. 2002 [1970b]. *L’Empire des signes*. En *Œuvres Complètes, t. 3, Livres, textes, entretiens 1968-1971*. París: Éditions du Seuil, pp. 347-444.
- \_\_\_\_\_. 2002 [1970 c]. “Masculin, féminin, neutre”. En *Œuvres Complètes, t. 5, Livres, textes, entretiens 1977-1980*. París: Éditions du Seuil, pp. 1027-1043.
- \_\_\_\_\_. 1980 [1971]. *Sade, Fourier, Loyola*. París: Éditions du Seuil.
- \_\_\_\_\_. 1987 [1973 a]. “Michelet, hoy en día”. En *El susurro del lenguaje*. Trad.: C. Fernández Medrano. Barcelona: Paidós, pp. 241-253.
- \_\_\_\_\_. 1987 [1974]. “Modernidad de Michelet”. En *El susurro del lenguaje*. Trad.: C. Fernández Medrano. Barcelona: Paidós, pp. 255-258.
- \_\_\_\_\_. 1978 [1975]. *Roland Barthes por Roland Barthes*. Trad.: Julieta Sucre. Barcelona: Kairós.
- \_\_\_\_\_. 2003 [1973b (PT); 1977 (LI)]. *El placer del texto y Lección inaugural*. Trad.: Nicolás Rosa (PT), Oscar Terán (LI). Buenos Aires: Siglo XXI.

- \_\_\_\_\_. 2003 [1977; 2002]. *Cómo vivir juntos: simulaciones novelescas de algunos espacios cotidianos. Notas de cursos y seminarios en el Collège de France, 1976-1977*. Trad.: Patricia Willson. Buenos Aires: Siglo XXI.
- \_\_\_\_\_. 2004 [1978a; 2002]. *Lo Neutro. Notas de cursos y seminarios en el Collège de France, 1977-1978*. Trad.: Patricia Willson. Buenos Aires: Siglo XXI.
- \_\_\_\_\_. 1987 [1978b; 1982]. “Mucho tiempo he estado acostándome temprano”. En *El susurro del lenguaje*. Trad.: C. Fernández Medrano. Barcelona: Paidós, pp. 327-339.
- \_\_\_\_\_. 1986 [1979a]. “Deliberación”. En *Lo obvio y lo obtuso*. Barcelona: Paidós, pp. 365-380.
- \_\_\_\_\_. 2005 [1979b; 2004]. *La preparación de la novela. Notas de cursos y seminarios en el Collège de France, 1978-1979 y 1979-1980*. Trad.: Patricia Willson. Buenos Aires: Siglo XXI.
- \_\_\_\_\_. 2005 [1980a]. *La cámara lúcida*. Nota sobre la fotografía. Trad.: Joaquim Sala-Sanahuja. Buenos Aires: Paidós.
- \_\_\_\_\_. 1987 [1980b]. “No se consigue nunca hablar de lo que se ama”. En *El susurro del lenguaje*. Trad.: C. Fernández Medrano. Barcelona: Paidós, pp. 347-357.
- \_\_\_\_\_. 1987a. *Incidents*. París: Éditions du Seuil.
- \_\_\_\_\_. 1987b. *Incidentes*. Trad.: Jordi Llovet. Barcelona: Anagrama.
- \_\_\_\_\_. 2002a. *Œuvres Complètes, t. 1, Livres, textes, entretiens 1942-1961*. París: Éditions du Seuil.
- \_\_\_\_\_. 2002b. *Œuvres Complètes, t. 3, Livres, textes, entretiens 1968-1971*. París: Éditions du Seuil.
- \_\_\_\_\_. 2002c. *Œuvres Complètes, t. 4, Livres, textes, entretiens 1972-1976*. París: Éditions du Seuil.
- \_\_\_\_\_. 2002d. *Œuvres Complètes, t. 5, Livres, textes, entretiens 1977-1980*. París: Éditions du Seuil.

#### BIBLIOGRAFÍA CRÍTICA

- AGAMBEN, Giorgio. 2001 [1977]. *Estancias: la palabra y el fantasma en la cultura occidental*. Valencia: Pre-Textos.
- BLANCHOT, Maurice. 1996. “El diario íntimo y el relato”. *Revista de Occidente*, n.º 182-183., pp. 47-54.
- CAILLOIS, Roger. 1989 [1974]. *Acercamientos a lo imaginario*. Trad.: José Andrés Pérez Carballo. México: Fondo de Cultura Económica.
- CALVET, Louis-Jean. 1992 [1990]. *Roland Barthes, 1915-1980*. Trad.: Alberto Luis Bixio. Barcelona: Gedisa.

- LINK, Daniel. 2005. *Clases. Literatura y disidencia*. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma.
- \_\_\_\_\_. 2009. *Fantasmas. Imaginación y sociedad*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- MARTY, Éric. 2006. *Roland Barthes, le métier d'écrire*. París: Éditions du Seuil.
- MILNER, Jean-Claude. 2004 [2003]. *El paso filosófico de Roland Barthes*. Trad. Irene Agoff. Buenos Aires: Amorrortu.
- PAULS, Alan. 1987. "Escribir la fragilidad". *El porteño*, n.º 66, pp. 76-77.
- \_\_\_\_\_. 1996. (Selección, prólogo e introducciones). *Cómo se escribe el diario íntimo*. Buenos Aires: El Ateneo.
- \_\_\_\_\_. 2003a. "El seductor y su miedo". *Radar Libros*. 13 de abril. (<http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-529-2003-04-13.html>)
- \_\_\_\_\_. 2003b. "Prefacio a la edición en español". En Barthes, Roland, 2003 [1977; 2002]. *Cómo vivir juntos: simulaciones novelescas de algunos espacios cotidianos. Notas de cursos y seminarios en el Collège de France, 1976-1977*. Trad.: Patricia Willson. Buenos Aires: Siglo XXI, pp. 11-21.
- SARTRE, Jean-Paul. 1997 [1940]. *Lo imaginario*. Trad.: Manuel Lamana. Buenos Aires: Losada.
- \_\_\_\_\_. 1950 [1948]. *¿Qué es la literatura?* Trad.: Aurora Bernárdez. Buenos Aires: Losada.

---

Elena Donato

Licenciada en Letras (UBA). Docente en la cátedra Literatura Argentina II (FFyL, UBA). Desarrolla su investigación de doctorado, con una beca otorgada por el Conicet, bajo la dirección de Sylvia Saïtta y Daniel Link. Obtuvo el 2º Premio en el concurso "Ensayos sobre Operación Masacre. En el 50º aniversario de su primera edición" de la Biblioteca Nacional. Fue docente de Literatura Francesa Contemporánea en el Traductorado de Francés del I.E.S. Lenguas Vivas "J. R. Fernández". •