
Roland Barthes: aventura y epifanía teórica

Violeta Percia

I. Producción de un espacio para el pensamiento y la práctica teórica

En la *Lección inaugural* (1977) –pronunciada dos años después de la publicación de *Roland Barthes por Roland Barthes*, donde reflexionaba respecto de su deriva y practica teórico-crítica partiendo del propio imaginario–, Barthes vuelve a hacer una lectura de esos márgenes, en el marco de la apertura de la Cátedra de Semiología Literaria del Collège de France, en los siguientes términos:

[L]a semiología partió de un movimiento propiamente pasional: creía yo (hacia 1954) que una ciencia de los signos podía activar la crítica social, y que Sartre, Brecht y Saussure podían reunirse en ese proyecto; se trataba [...] de comprender (o de describir) cómo una sociedad produce estereotipos, es decir, colmos de artificio que consume enseguida como unos sentidos innatos, o sea, colmos de naturaleza (2003a: 107).

El malestar crítico surgía de la intolerancia ante esa *mescolanza de mala fe y buena conciencia* que caracteriza a la moralidad general. “*La lengua trabajada por el poder*: tal ha sido el objeto de esta primera semiología” (Barthes, 2003a: 107).

En 1967, Gilles Deleuze escribe “¿En qué se reconoce el estructuralismo?”, donde expone a partir de seis caracteres “un sistema de ecos entre autores” cuya importancia consiste en una posición filosófica y teórica fundamental en la búsqueda de una salida del juego dialéctico entre lo real y lo imaginario. El estructuralismo abría las vías de un tercer registro de la experiencia, lo simbólico, para pensar relaciones y perturbaciones de las relaciones entre lo real y lo imaginario al nivel de la estructura. En la *Lógica del sentido* (1981), Deleuze precisará:

[L]a importancia del estructuralismo en filosofía, y para todo el pensamiento, se mide en esto: que desplaza las fronteras. Cuando la noción de sentido tomó el relevo de las desfallecidas Esencias, la frontera filosófica pareció instalarse entre los que ligaban el sentido

con una nueva trascendencia, nuevo avatar de Dios, cielo transformado, y los que encontraban el sentido en el hombre y su abismo, profundidad nuevamente abierta, subterránea. Nuevos teólogos de un cielo brumoso (el cielo de Königsberg), y nuevos humanistas de las cavernas, ocuparon la escena en nombre del Dios-hombre o del Hombre-dios como secreto del sentido (1994: 90).

Desde esta perspectiva, la impronta del estructuralismo radica en pensar el sentido no como apariencia ni como absoluto, sino como efecto de superficie y de posición producido por la casilla vacía en las series de la estructura. Se trata de la producción de un sentido incorporal (real sin ser actual, ideal sin ser arbitrario o abstracto). El sentido es producido por el sinsentido y su perpetuo desplazamiento, nace de la posición respectiva de elementos que en sí no son “significantes”, no es nunca principio ni origen. Por esta vía, se confronta tanto el idealismo, como el escepticismo –y el nihilismo. Se busca una salida de la dialéctica –el pantano– de la conciencia y la cosa en sí (que Sartre no había podido resolver). La idea de casilla vacía (que no es ni para el hombre ni para Dios) y la de singularidades pre-individuales y no personales significan un paso en los términos de una nueva epistemología.

En la *Lección inaugural*, a diez años del texto de Deleuze que confirmaba el peso teórico del estructuralismo, Barthes reconoce desplazamiento, nuevos matices en su preocupación teórica: aun así la semiología siempre tiene el mismo objeto, dice, y es político. Pero se impone un movimiento al interior de la propia formulación teórica, porque, en el campo intelectual, el poder como categoría discursiva se dividía y la mayoría de las liberaciones postuladas, bajo diversas formas de gregarismo, revertían en nuevos discursos de poder: “Si la semiología de la que hablo retornó entonces al Texto es porque, en ese concierto de pequeñas dominaciones, el Texto se le apareció como el índice mismo del *despoder*” (Barthes, 2003a: 108).

A partir de la lectura que Barthes hace del campo del saber –y en la dimensión de un término que él mismo emplea, el *malestar* respecto de ese campo– se propone la aventura (el deseo), o la ex-cursión, hacia un nuevo espacio posible para el pensamiento y la crítica:

El Texto contiene en sí la fuerza de huir infinitamente a la palabra gregaria (la que agrega), [...] rebrota siempre lejos –y es este movimiento de *espejismo* lo que traté de describir y de justificar hace un momento al hablar de la literatura–, rebrota más allá hacia un sitio inclasificable, atópico, si puede decirse, lejos de los *topoi* de la cultura politizada [...]; levanta débil, transitoriamente, esta armadura de generalidad, de moralidad, de in-diferencia [...] que pesa sobre nuestro discurso colectivo” (Barthes, 2003 [1978]:108).

El deseo es salir del problema del sentido tal como la conciencia dialéctica lo determina (los modelos predicativos, las formas del paradigma y los enunciados dogmáticos); problema que se juega en la lengua, en la escritura. La lengua de occidente no soporta contradicciones, lo abierto, el sinsentido de la casilla vacía –que pone en escena la producción del sentido. Se inclina hacia la síntesis, la generalidad, la conclusión, la subsumisión del Otro bajo la ley del Uno, de lo Mismo y lo Semejante.

Barthes opera un desplazamiento de lo topológico a lo atópico (hacia el lugar que soporta mal todo lugar, *lugar en el que nada tiene lugar más que el lugar*). Desplazamiento que configurará una tensión en el análisis estructural que se corresponderá con una atención hacia la instancia de nominación de la escritura y que buscará consistencias en la concepción de

series (sin método ni fines) de rasgos, figuras o funciones operatorias en las que pueda darse lugar una experiencia abierta y crítica del Texto. A través del Texto, la semiología y la literatura vienen a conjugarse para corregirse mutuamente, dice Barthes. El Texto como campo de pensamiento se concibe como un *dis-cursus*, un despiece, una excursión. Una intención de fuerzas (una duración, una persistencia, una consistencia tensa, sistemática) y un efecto de teatralización.¹

En su libro *El paso filosófico de Roland Barthes*, Jean-Claude Milner toma el segundo prólogo a *Mitologías* (“El Mito hoy” –de 1970–) como momento de inflexión, paso al “Barthes de la madurez”. Milner analiza este pasaje teórico a partir de la relación de Barthes con el Signo (siempre en vínculo con las problemáticas instauradas por Marx, Sartre y Saussure; y en contrapunto con Benjamin, ausente en la teoría barthesiana).

Desde la perspectiva de Milner, el joven Barthes confiaba en que el materialismo histórico sería la ciencia social de los *qualia* (en ese momento el Signo no aparece). El Barthes de la madurez, en cambio, se apoyaría en el Signo y su oposición apacible como principio de Ser y como principio de explicación. La Idea –retorno de lo Mismo, horizonte de lo Uno– fundaría, para Milner, el procedimiento barthesiano en pos de eludir la náusea.² Se trata (inversión de Sartre) de concebir –y sostener que hay– una Idea para cada faceta nombrable de lo sensible –de cada *quale*; afirmar a la vez la contingencia en el registro de las cualidades y lo cualificable en el registro de lo contingente. Si en 1970, tras el paso por Japón, la teoría de Barthes proponía que el Uno del Signo fuese sustituido por el plural (a la vez, éxito y fracaso completo del Signo); el retorno de la Idea reaparecería en un *quale* único (el *punctum* de la fotografía), lo incualificable absoluto por un lado y el *quale* absoluto por el otro; régimen de lo Único que permite el pasaje del uno al todos.

Según Milner, al elevar el adjetivo al rango de nombre (mediante tres marcas formales: la enálage, el artículo definido singular y la mayúscula) Barthes le confiere el rango y estatuto de la Idea. Este paso teórico se comprende como un intento (metafísico) de concebir los *qualia* en tanto vía regia del ser contingente único, y que una vez liberados de la oposición profundidad/superficie (efecto que lo distancia de Sartre), se concebirían como el modo de superar la *gratuidad perfecta de lo existente*.

No discutiremos directamente esta posición. Sin embargo, queremos pensar también desplazamientos, espaciamentos, en la producción teórica de Barthes, que pueden seguirse en las vías que abre (y tensa, con nuevos malestares) su vínculo con el estructuralismo y el registro de lo simbólico. Existe una variable posible a considerar en cuanto al lugar que Milner otorga al Signo en los pasos de Barthes. Y esto porque el Texto, y más plausiblemente la escritura, exceden el plano del signo y de la estructura o del sistema, son un tejido que pone en juego distintas intensidades y pliegues de lo real, que se abren en la dimensión de lo poético (sobre la instancia misma de la nominación). Posibilidad para la teoría de dar cuenta de una consistencia (una textura) entre lo intangible de lo real y la materialidad de una experiencia que pone de manifiesto o visibiliza una realidad intra-subjetiva o ex-céntrica.

En este sentido, cobra interés la *producción* de un espacio atópico que no es ya propiamente ni simbólico ni imaginario (que hace uso de lo imaginario y lo simbólico como un señuelo,

1. Véase Barthes, 2003c: 211 y ss.

2. Véase Milner, 2004: 60.

un tiempo –provisorio– que quiere ser desbaratado).³ Allí, las tres marcas formales que señala Milner y que efectivamente pueden leerse en la danza de figuras que darán espesor a la formulación teórica barthesiana –muy claramente a partir de *Fragmentos de un discurso amoroso* (1977), y que se evidencian en las notas para los *Seminarios* (1976-1980)– pueden entenderse, no como una instauración de rasgos esenciales, sino en el sentido de la concepción de funciones operatorias. Concepción de un muaré de figuras que permite dar fuerza cinética al lenguaje –y a la teoría– y percibir un campo de acción posible entre lo instituido del lenguaje y sus prácticas, de la cultura y sus dogmas o estereotipos. Lo Neutro, por ejemplo, no inventa la cosa ni la funda, sino que le da una consistencia posible en el campo de tensión de lo poético y lo ético. No se trata de una abstracción que funda un sentido trascendente. Lo Neutro no funda en sí la idea de una neutralidad, sino que implica la *producción* de lo Neutro (el deseo de lo Neutro como presente del texto, de la escritura). No se define una faceta nombrable de lo sensible sino la *invención* de un espacio –y espaciamiento– que dé lugar a las marcas de afecto por las que avanza un discurso y que constituyen márgenes para la elección o la no-elección. Un *lugar nulo* en la diferenciación y circulación de singularidades pre-individuales y no personales cuya circulación misma produce o desplaza sentidos. Pero, además, si Barthes contempla la exposición de un *suplemento inflexible de la identidad*, algo que no puede descomponerse, sin edad pero no al margen del tiempo, resulta difícil pensarlo en los términos de un *quale* absoluto, que habilite el pasaje del uno al todos, pues ese suplemento no se liga con un rasgo esencial sino existencial, un poder –provisorio– de constatación; lo incomparable, inclasificable, resto inflexible y contingente de lo existente. No hay que perder de vista la insistencia en *La cámara lúcida* respecto del carácter accidental (incidente) de ese *punctum*, rasgo de lo no objetivable donde es el afecto el que funciona como operador.⁴

Sin intentar sistematizar “momentos” en la obra de Barthes, se tomarán esas palabras de la *Lección inaugural* como bisagra para señalar algunos desplazamientos posteriores, tensores que abren la producción de un campo de pensamiento para pensar la literatura (y la escritura) en dos aspectos fundamentales, por un lado en cuanto a la propia fuerza nominante de la escritura, como deseo además de posibilidad de lo Neutro –margen para la posibilidad de sostener un discurso no dogmático, no estereotipado, no absoluto, no dialéctico. Y, por otro, en las vías de la necesidad de pensar lo existente, en el deseo y el rigor de desmontar tanto la indiferenciación –lo inefable o el mutismo– como el poder, la *doxa* y la ideología.

Podríamos pensar un agotamiento del modelo estructural que implicaría la búsqueda de una afirmación de lo existente eximido de la Nausea –no por la Idea, sino por lo Neutro como ficción y deseo, en la extenuación del propio Imaginario– y que significaría un pasaje del modelo del signo –de la lingüística– hacia la escritura –lo poético. Por las vías del deseo de lo Neutro y en los confines de una *contrarretórica*, se plantearía un retorno a cierta inmanencia de la práctica de escritura (deseo de escribir –posibilidad de una escritura de los afectos, producción de lo decible).

Ese pasaje del análisis estructural del relato al Texto, del Texto a la Escritura (del código a la serie, de la serie a lo poético –el afecto, el movimiento e intensidad de lo escritural–) puede leerse en ciertas insistencias barthesianas que se entrelazan a partir de figuras o funciones

3. Véase Barthes, 2004: 112.

4. Volveremos sobre este punto más adelante.

operatorias, que Barthes no inventa pero que lleva hacia un campo abierto y posible de acción y discurso, dando lugar a espacios críticos para la teoría, entre los que trabajaremos: la atopía; la teatralidad o dramaticidad; la contrarretórica; y la epifanía.

II. Atopía

El espacio del Texto convoca la concepción de un *lugar nulo*, de un sujeto anacrónico, a la deriva. Se trata de la producción de un espacio *dis-cursivo* donde eso que es a la vez actual y real puede –paradójicamente, inauditamente– darse lugar en el discurso. Sitio donde lo intangible de lo real y su cola fantasmática (lastre por los imaginarios de la cultura) exclaman un espesor –como resto. Ese resto es soberano, está fuera de juego, no pertenece a ningún sistema. Tiene una fuerza de constatación, es “una palabra que insiste con respecto a lo que excluye” (Barthes, 2004: 83). Un resto que Barthes llama el “¡Es eso!”, que buscaría la posibilidad de desplegarse –más allá de la forma breve de la nota, el fragmento o el haiku– en lo novelesco y que produciría una fisura epistemológica en las vías del análisis topológico de la estructura.⁵

Este *resto* aparece en *La cámara lúcida* y –a contraluz de los *Seminarios*– se podría pensar en el sentido de una salida, en términos fenomenológicos, de la cárcel del lenguaje.⁶ Es eso que en la fotografía del invernadero resume la exclamación que Barthes asiente al *encontrar* en esa foto y no en cualquiera a su madre, que ha muerto. Una circunstancia soberana que no se debate en la imagen, no se supone ni se reconoce sino que se reencuentra. Algo del orden de lo accidental y el afecto. Testimonio de aquello que no es objetivable pero que insiste en la señal por la que se reencuentra, que se actualiza por quien reencuentra –constata– esa señal como inequívoca. Extremo y particular como una herida que al mismo tiempo que insiste en su presencia, señala su desaparición futura, su historicidad (a la vez es lo que se constata en mí, para mí, pero cuya realidad me excede a mí en tanto subjetividad, aun cuando su actualidad me solicita en la medida en que soy también su testimonio). Por allí lo que se pone de relieve es la experiencia de un nosotros. Ese resto sería, en la práctica nominante de la escritura, no una abstracción ni un acto noético, sino algo inmanente a la energía propia de la escritura –ligado a su cinética y al acto de enunciación.

En este sentido, la atopía significa un espacio para la nominación en relación con cierta insistencia (herida) de eso que no pertenece al código, que frente al *malestar* de los códigos puja pidiendo la distancia (un sentido no coagulado por las formas que le son concluyentes, contrarias, serviles o dominantes). Lo Neutro produciría una atopía en cuanto que es la producción de un espacio que pone a circular emplazamientos paradigmáticos para desbaratarlos o dejarlos suspendidos (*entre* las prácticas posibles de lectura, de acción): espacio en el que finalmente lo que aparecería es lo que llevamos a casa.⁷

5. El “¡Es eso!” o el “¡Eso ha sido!” es para Barthes una figura ligada al satori (una exclamación y tiempo súbito que disipa la duda pero no en beneficio de una certeza). Es la inmersión en lo desconocido con el grito, es lo que rompe con la visión corriente, de la ciencia o los proverbios, aclimatada, que domestica el acontecimiento haciéndolo entrar en una causalidad o generalidad. Es la figura que se opondría rabiosamente al “¡Es así!”. Véase Barthes, 2004: 236-237.

6. En la medida en que “el poder de autenticación prima sobre el poder de representación” (Barthes, 2003b: 137).

7. En las notas para el seminario *Cómo vivir juntos*, Barthes apunta la frase de Nietzsche. En *La genealogía de la moral*, Nietzsche escribe: “nos preocupamos de corazón propiamente de una sola cosa

De este modo, también la escritura, lo novelesco, constituiría un dique para la náusea.⁸ Pero no por la elevación de los *qualia* al rango de Idea, sino en tanto espaciamiento (producción incesante de espacio, de sitio y situación). Frente al lugar asignado (intelectual), la residencia de casta (o de clase), la atopía es la doctrina del habitáculo a la deriva; el lugar nulo de un sujeto anacrónico –o deseo de producir un *afecto*, como *aventura*. Práctica del desplazar, desplazarse.

La atopía se propone como una forma de ruptura de la identidad, la suspensión del código de la competencia, del *mache*. Eso que no está donde se lo espera. La creación de un *lugar nulo* dentro del lenguaje, inclasificable, incomparable, como salida de la significancia.⁹ Este lugar nulo se relaciona con la figura de ‘mi verdad’ (provisoria, dilatada), exenta de los estereotipos (que son la verdad de los otros). La figura de ‘mi verdad’ es un señuelo, recorre un movimiento que se da entre el deseo y el duelo –por la exposición y extenuación del propio imaginario recuerda el malestar de la imagen. La imagen es pesada, inmóvil y obstinada, en ella el sujeto vive la microexperiencia de la muerte, se siente devenir objeto (un espectro). Se busca un cuerpo neutro, anatómico, que no signifique nada, para reencontrar un espacio de visibilidad, ese resto del “*¡Eso ha sido!*” o el “*¡Es eso!*”, en la escritura. El señuelo consiste en una operación que finalmente se deshaga en la escritura para volverse hacia lo pre-individual (una individuación que no se atenga ni a lo individual ni a lo general) y no personal (no identitario). Señal de una individuación que resonaba entre el placer y el goce: entre lo cultural y no-cultural, el yo y su desaparición. Y a la vez, señal de ese gusto *soso*, que es antes un afecto que una conciencia (una inteligencia). Algo que, si se quiere, es simbolizante pero no simbolizable, no puede ser interpretado por una hermenéutica (no hay semiología de los afectos).

La figura de ‘mi verdad’ es el intervalo de una contingencia que pide ser resguardada de toda clausura –de todo ideal del Yo (*je* y *Moi*), de toda identidad, persona civil, adjetivo. Se trata de la producción de un lugar nulo que permita el movimiento, la ligereza, la dispersión de la escritura (posibilidad de un nosotros en la distancia, que exige para sí el ritmo de las singularidades). Afirmación (y exposición) de la posibilidad de una ética, la felicidad de la elección o la no-elección.

Por eso –dirá Barthes– no se soportará reprimir el sujeto, cualquiera sean los riesgos de la subjetividad. Vale más el imaginario del sujeto que su censura. Y por eso, nos sugiere que en “[e]l imaginario, la asunción global de la imagen [...] ¿No tendremos [...] *epistemológicamente*, una categoría de futuro?” (Barthes, 1978: 115). La asunción del imaginario como señuelo significa a la vez el reconocimiento de un límite –el lenguaje– y la invención de un modo de poblar –posibilidad de situar diferencias– en la cultura. La responsabilidad del saber respecto de su límite y sus elecciones o no-elecciones.

–de ‘llevar a casa’ algo” (Nietzsche, 1997: 21). Ese llevar implica además “¿qué es lo que en realidad hemos vivido ahí?, más aún, ‘quiénes somos nosotros en realidad?’” (Nietzsche, 1997: 22). Se da consistencia a cómo concebimos –producimos– lo existente y nuestras vivencias cotidianas, lo que atañe a las jerarquías, a los edificios de saber, la moral, que construye mundo; y al mismo tiempo se abandona la pregunta griega *qué es*, por la pregunta por *quién*, quiénes somos.

8. Nótese que lo novelesco no está propiamente en la novela sino en los posibles por los que ésta alcanza su propia posibilidad. Lo novelesco es para Barthes de alguna manera la preparación de la novela: las cartas, conversaciones, paseos, ideas, fragmentos, notas, detalles, la dietética, ritualística y gimnástica que acompañan su preparación, su deseo y su prolepsis. Todo aquello que constituye un dique para el silencio.

9. Sobre la figura de la atopía, véase Barthes, 1978: 53-54; Barthes, 1990: 42 y ss.; y Barthes, 2004: 175, 200.

Se trata de fantasmear una forma en la medida en que allí: “Luchando con lo real (la *práctica* poética, novelesca) el fantasma se pierde como fantasma, y alcanza lo Sutil, lo Inaudito” (Barthes, 2005: 47). La figura del fantasma pone en escena tanto el deseo de escritura, como la práctica de escritura.¹⁰ Es en la práctica misma donde el señuelo (extenuado) puede ser desbaratado por otros gestos increados (lo inaudito, lo sutil). En la tensión del imaginario –la figura de ‘mi verdad’– con lo real –la práctica de escritura– aparece un resto o suplemento que ya no implica argumentos, sino la afirmación de un afecto que excede a la subjetividad; afirmación (entre los discursos, figuras, contradicciones, paradigmas) de un momento soberano, una vida. Encontrar ese resto que, como el Deseo, no se puede explicar, pero sí explicitar, desplegar, poner en acto:

[H]e “analizado” un “principio” que apunta en realidad a desbaratar el análisis (no como metáfora sino como “generalidad”). Lo he hecho porque hay un resto = nada más que decir que el hecho en sí: lo que se puede plantear, constatar, decir, contar: sin describir ni explicar (Barthes, 2004: 86).

El suplemento –acto de suplir– abre un campo infinito, de matices, muaré, ficciones, funciones que pueden traducir el deseo de eso que, como lo Neutro, falta en la lengua y vive en otra parte. También en los posibles de las prácticas.

Lo Neutro (indialéctico y distinto de lo simbólico) propone otro tipo de relación entre lo real y lo imaginario que Barthes imagina como un “enmarañamiento amoroso” de los matices, los contrarios, las oscilaciones, que se dan “a la vez”, “al mismo tiempo”, como el *eso* “que entra en alternancia”; complejo inextricable, insimplificable que es insoportable para la *doxa*, debilitante para el sujeto. Supone, como el mito del andrógino, la producción de un campo para el pensamiento que conciba seres entrelazados, en la fecundación mutua de los principios, y que desbarate el paradigma genital por el éxtasis, el enigma –irradiación suave, del soberano bien (y no por indiferencia, insensibilidad u opacación). Afirmación de lo incomparable por una subversión sutil.¹¹ El espaciamiento que implica el deseo de lo Neutro desbarata el paradigma (del Bien y del Mal; de la retórica y la dialéctica, de la Fe y la Ley), pues es *el lugar donde nada tiene lugar más que el lugar* (lugar de lo abierto: de las comillas y los paréntesis suspendidos). Acrecentamiento de lo real por los posibles.

III. Teatralidad

En los últimos seminarios dictados en el Collège de France leemos la insistencia de una palabra: *ex-posición*. Exponerse (en) el propio imaginario. Hacer hablar al fantasma: que es el fulgor narrativo del deseo. Y hablarse en él.¹²

10. El fantasma es pensado por Barthes como un “proyector incierto que barre de manera entrecortada fragmentos de mundo, de ciencia, de historia –de experiencias” (2003 [2002a]: 63). Es decir que tiene una función de mostración del movimiento de esos fragmentos y por otro lado de barrido –de rastrillaje– que despeja, limpia, a través de ese lastre y arrastre.

11. “Inversamente, entiendo por subversión sutil aquella que no se interesa directamente en la destrucción, esquivo el paradigma y busca otro término: un tercer término que sin embargo no sea un término de síntesis sino un término excéntrico, inaudito. ¿Un ejemplo? Tal vez Bataille... no opone al pudor la libertad sexual, sino... la risa” (Barthes, 2003a: 73).

12. Véase Barthes, 2003c: 63.

Desde el primer momento el interés de Barthes por la literatura está signado –y en cierta tensión entre Ciencia/Literatura– por el problema de lo real.¹³ El desplazamiento hacia el Texto, en los intersticios de la ciencia, permite designar saberes posibles –insospechados, incumplidos; movilizar un saber que no es nunca ni completo ni final. El Texto conoce la *argamasa* del lenguaje (sus metáforas, el modo de nombrar, el ex-ponerse). La teoría del Texto busca un esbozo de inteligible histórico y empecinamiento de la cosa por *estar allí*, su fuerza y constatación. Intenta pensar en la práctica misma de la escritura esos restos –suplementos y márgenes– que produce como potencia la literatura (y lo poético). Un movimiento que se da al mismo tiempo: el acto de pensar engendrando el pensamiento y el pensamiento engendrando la vida.

El Texto “pone en escena [...], engrana el saber en la rueda de la reflexividad infinita: a través de la escritura, el saber reflexiona sin cesar sobre el saber según un discurso que ya no es epistemológico sino dramático” (Barthes, 2003a: 99). El aspecto *dramático* expone (despliega) lo que hay de inactual en la voz pero también lo que es actual, lo intratable, que insiste por estar ahí. Emanaciones, afectos y contingencias (operadores del movimiento del texto y de la escritura) que sitúan el Texto en relación con el presente y el obrar. Este aspecto dramático significa sustituir la descripción de un discurso (ejemplos, categorías, estructuras) por su simulación (puesta en acto). Poner en marcha una máquina *dis-cursiva* donde el texto y la acción, la vida y la representación, sean indiscernibles. Donde importa más la *ostentación* –un cuerpo convencido– que su verdad. Si Barthes insiste en restituir al discurso su persona primordial, el *yo*, es porque se trata de poner en escena una enunciación, no un análisis.¹⁴ Pero ese *yo* no coincide con un esquema identitario o con una conciencia fundamental, sino que cumple la función de “una ficción de la que saco partida, un gran velo pintado: la *maya*, cubierta de nombres, de formas, de tipos” (Barthes, 2003c: 228). Un *yo* “señuelo” que plantea la tensión entre la imagen y la mirada –entre las instancias mismas, como tales, del yo y el otro. Barthes piensa en una dramaticidad que provoca la convicción misma del otro y lo que fascina, entendida como la relación del cuerpo no con la pasión o con el alma, sino con el goce.¹⁵ Poner en escena es el esfuerzo vital de la escritura. Posibilidad de poner en acto y en la apertura de su propio drama un sistema de pensamiento (de discurso).

Se pide, por un lado, llevar el imaginario del escritor al espacio real de la *práctica de escritura* (una experiencia en el lenguaje; o también, la producción del sentido). Por el otro, llevar el imaginario de la escritura a su aplazamiento, espacio atópico del *deseo de la escritura* (realización parcial, indirecta, dilatoria, denegación de lo irrealizable en una persistencia que es la de lo que está por venir). Al límite parsimonioso de la escritura se superpone el deseo de una escritura futura (*total*), que me diga *enteramente*, lance a la escena del lenguaje *todo* mi Imaginario. Una escritura que implica una deriva existencial (de la obra): “se trata de agotar un espacio, en realidad, inagotable” (Barthes, 2005: 226).

Ante la imposibilidad de metalenguaje, se exige la puesta en escena del *lenguaje que se refleja en el lenguaje* (puesta en escena de la institución del lenguaje y sus prácticas), ejercicio de la cultura como escucha de sus fuerzas (de las diferencias).

La impronta de esta teatralidad quiere pensar “un escalonamiento de significantes que no

13. “La ciencia es basta, la vida es sutil, y para corregir esta distancia es que nos interesa la literatura” (Barthes, 2003a: 99).

14. Véase Barthes, 1990: 13.

15. Sobre este punto remitimos al apartado “El teatro”, en Barthes, 1978: 193-194.

implica un fondo más allá del lenguaje” (postulado contra la naturalización de las metáforas, los conceptos, especies, fines, leyes). Pero a su vez pide un procedimiento que no postule el carácter despótico del significante. Dicha operación será articulada por una escritura del fragmento, la nota, la digresión (el paréntesis abierto). La puesta en juego de: rasgos, figuras, casos; abrir dossier; el texto-apoyo. Todas improntas del deseo de lo Neutro.

Junto a la idea de un teatro infinito del lenguaje, donde se descorre una cortina tras la que aparece a su vez otra cortina, como una pantalla que oculta algo que en realidad está adelante, Barthes introduce como quiebre la figura del *hypar*: visión que se tiene estando despierto, el “gran sueño claro”, que significa la abolición de la oposición oculto/aparente y un tiempo quieto donde veo (bebo) la vida, el vivir (por fuera del querer-vivir).

IV. Contrarretórica

El paradigma del buen uso, la dialéctica, la confrontación, busca esquivarse por las vías de un tercer término que Barthes llama Lo Neutro (y en otra parte, movimiento de deportación).¹⁶ Allí, las operaciones escriturales que evitan la forma de la síntesis –la conclusión, el sentido unívoco– serían las figuras de una *contrarretórica*.

Se abre una dimensión en el campo del saber (y el poder) donde la novela (o lo novelesco) pedirían su legitimidad: espacio del significante, de lo poético, del acto de escritura –que es un espacio del campo del Deseo (lo doméstico) y no de la Necesidad (lo político). Un espacio posible para la ética. Lo que se quiere es un pensamiento de las distancias, de lo singular (contra lo general); irénico y no erístico.

La idea de una contrarretórica nos permite abarcar las operaciones que ponen en crisis el sistema lógico y conclusivo de la lengua. Aquellos procedimientos que ponen al signo lingüístico en relaciones seriales, asociativas, poéticas (y no sustitutivas, paradigmáticas, ideológicas o históricas); que no subliman, anulan el conflicto o lo superan, sino que lo ponen en escena: convirtiendo el conflicto en un texto. Estos procedimientos son considerados en función de dos pivotes: lo sistemático –de la práctica de escritura–, que no es exterior al lenguaje, sino un *acto de lenguaje* (el funcionamiento del sistema); y lo poético: algo así como lo maravilloso real –el gesto y el aire, el timbre y el grano de la voz. Se busca dar lugar a eso que “ilumina el sentido (función monológica) pero al mismo tiempo y contradictoriamente, lo ilumina hacia el infinito (función poética) [...] como un placer sonoro y un deslumbramiento lógico” (Barthes, 1997: 110-111).

La intención de una contrarretórica significa la posibilidad de eludir la concepción clásica de la retórica entendida como el arte de convencer –persuadir– por el discurso. El problema es sin más el del nombrar: significar, el mundo en su enigma.

La función del discurso no es, efectivamente, “dar miedo, vergüenza, deseos, impresión, etc.”, sino concebir lo inconcebible, es decir, no dejar nada al margen de la palabra, ni conceder al mundo nada inefable. (Barthes, 1997: 49)

Esta contrarretórica abre para sí un espacio sin “contextos”, condición de posibilidad para esa idea de espaciamento (*lugar nulo* por el que se reencuentra esa especie de aparición que

16. Véase Barthes, 1978: 75-76.

es excéntrica, que está desplazada).¹⁷ Condición de un espacio que admita el desvarío, la contradicción, lo abierto, el fragmento, la paradoja (no como medida de lo ilógico, sino de lo impensado, inaudito, el resto). No se trabaja un marco de reglas del buen sentido como en la retórica clásica, sino una manera de dar consistencia a la fuerza de nominación del lenguaje. Posibilidad de abrir una suma de rasgos –tal como en *Fragmentos de un discurso amoroso*– que son sin más “retazos de discurso”; andanzas, intrigas; un correr de aquí y allá: “arrebatos de lenguaje, que le sobrevienen al capricho de circunstancias ínfimas, aleatorias” (Barthes, 1990: 13). Las figuras no son esquemas, sino “de una manera mucho más viva, el gesto del cuerpo sorprendido” (Barthes, 1990: 13). No se quiere reducir el Texto o la escritura a una *historia* en tanto narración (su tentación de sentido): se trata de un resplandor imaginario que atraviesa –sin orden y sin fin– la urdimbre del deseo, de las declaraciones.

Las figuras no son preconfiguraciones, modelos dados al uso, sino que vienen luego, como una textura (y no una mímica). Aquello que da por un instante el goce de comprender (de ser comprendido). Son también señal (mapa) de los lugares donde tal o cual cosa ha sido leída, dicha, escuchada: aparición de la inocencia del imaginario, indiferente a los buenos usos del saber.

No hay una voluntad, una decisión o premeditación –implicancias en el juego de ataque y protección– sino una trasmutación de la *voluntad de poder* en *sentimiento de poder*, donde la interpretación (el sentido) no se vuelve una ley (ni su trasgresión como sentido), ni una conciencia ni una inconsciencia, sino un intervalo.

Las figuras se imaginan como *psiquismos del viaje, excursión y mutación extrema* (mariposeo, libación): “no se persigue un camino, se expone a medida que se va descubriendo” (Barthes, 2003c: 190). Donde se evita lo que va derecho, se contempla el movimiento (de lo contingente y las materias). “Esta nueva retórica (del no-método) tiene derecho ilimitado a la digresión” (Barthes, 2003c: 191).

Los códigos –que englobaban el análisis en S/Z– son repensados en otra lógica que Barthes esboza a la manera de un protocolo de exposición (del no-método) que consiste en: *la abstención de corregir; la contaminación* (indiferencia a ser contaminado); *el no-cuadro de honor* (recusar el principio de clasificación jerárquica por una inflación que señala lo incomparable, y, allí, lo Neutro –matiz o muaré–, denegación de lo único y sin embargo reconocimiento de lo incomparable –lo único conlleva la lógica de la comparación, aplastamiento bajo la cantidad, singularidad pero en tanto originalidad que implica valores competitivos, agonísticos, en cambio lo incomparable es la diferencia, diafarología); *la relación con el presente* (en el matiz que separa el presente de lo moderno); *la Banalidad* (superficies); *la Debilidad* (atenuar el propio estado para poder sumergirse en la oscuridad de los otros –audacia y no arrogancia–); *la Fuerza* (arte de la flexividad –atraer y aspirar la fuerza del adversario mediante la no-resistencia, es decir, el vacío–); *la Moderación; la Estupidez*.¹⁸

Estas operaciones apuntarían a esos rasgos que serían algo así como la verdad enfática del gesto. Espacios posibles para la escritura ante el problema de cómo franquear la imposibilidad topológica de representar lo real, de hacer coincidir un orden pluridimensional (lo

17. Así, “el contexto, rompecabezas de los semánticos, cuenta con toda la ingratitud de la Ley: es el que reduce la polisemia, recorta las alas del significante” (Barthes, 1997:110).

18. Véase Barthes, 2004: 133-135.

real) con un orden unidimensional (el lenguaje). Imposibilidad a la que la literatura no quiere someterse. Señal de un delirio: “la literatura es categóricamente realista en la medida en que sólo tiene a lo real como objeto de deseo” y a la vez obstinadamente irrealista: “cree sensato el deseo de lo imposible” (Barthes, 2003a: 101). Función utópica –o mejor, atópica– que nos encuentra con la Historia, en esa imbricación entre la práctica de escribir y el acto de significar.

Si la retórica, como sostiene Derrida (1989), arma a la crítica de toda una filosofía oculta y se interesa solamente por el sentido de un texto y las relaciones esencialmente semánticas, depreciando las formas significantes o los efectos de sintaxis (en la media en que define substituciones “siempre de sentido pleno a sentido pleno” conduciendo hacia la ley o “las buenas reglas del sentido, de la filosofía, de la dialéctica filosófica, de la verdad”), resulta fundamental comprender las vías de una contrarretórica que, en lugar de confirmar la ley de lo Mismo y lo Semejante, ponga en escena el movimiento mismo nominante del lenguaje: su relación intrínseca con la “producción y el aniquilamiento de la cosa por el nombre” (Derrida, 1989); o, en términos de Giorgio Agamben, “no ya la *presuposición* del ser y la potencia, sino su *exposición*” (2007: 97). El punto de exceso de la literatura con respecto a la ciencia, donde el sentido es lo abierto y la multiplicidad y la singularidad pueden ser pensadas a partir de la función poética del lenguaje.

V. Epifanía

Suprimir el *mundo de las apariencias*, las nociones de *adentro/afuera*, de *conciencia e inconciencia*. Dar(se) una soberanía. Desbaratar el paradigma del buen uso y esquivar la lógica de la persuasión, poner en escena el hecho de que *se habla* y reconocer en la escritura los gestos enfáticos de lo existente. Tomar el lenguaje en su deriva, su subversión sutil (lo poético); perseguir –si esto es posible– el deseo de lo Neutro. Posibilidad simultánea de pensar el lenguaje y ser pensado en el lenguaje, por y en la escritura.

En la clase que lleva por nombre “El Discurso-Charlus. Esbozo de análisis de un discurso”, Barthes anota tres momentos de la deriva del pensamiento sobre la literatura, deseo de una teoría del texto: el análisis estructural de tipo clásico (la descripción y anatomía de la Cosa-Discurso según un procedimiento cartográfico, detención de unidades, de morfemas del discurso); el análisis topológico o perspectivista (una semiología de los lugares del discurso); y un tercer movimiento crítico (¿deportación de los otros dos?) cuyo modelo ya no es la lingüística tradicional sino la música, que Barthes coloca “bajo el signo de la Nueva Filología o la Filología Activa que quería Nietzsche: filología del *quién* y no del *qué*”, y que pone de relieve la noción de fuerza en el campo de análisis. Lo musical significa aquí un pensamiento con relación a ese suplemento o resto (del código, del signo, de los lugares), que implica una vibración y expansión anterior al sentido. La lengua como música; una atención a la voz; las voces en su movilidad: “un diferencial melódico de las intensidades” (Barthes, 2003c: 228). Se le agrega al análisis estructural el aspecto cinético del discurso cuyo avance va marcado por el afecto.

Se trata de la escritura en su posibilidad de variación; el sonido de la palabra (de muy cerca), una visibilidad donde se pudiese escuchar el tono de la garganta, la oxidación, voluptuosidad de vocales y consonantes, estereofonía de la carne –el movimiento del cuerpo, de la lengua, y no del sentido, del lenguaje.¹⁹

19. Una visibilidad que se desprende de la materialidad y la sensualidad: “escuchar en su material-

El problema que motoriza este paso hacia lo poético era notado por Barthes como “un problema epistemológico ¿cómo estructurar lo Único? Lo Único en la medida en que no se eyecta hacia afuera de la estructuración, es decir, en lo inefable; lo Único = el Texto” (Barthes, 2003c: 214). Barthes da un matiz a lo Único al llamarlo lo incomparable en el seminario sobre *Lo Neutro*. El modelo (imaginario) del Haiku despliega el sentido que tiene este rasgo incomparable: la impronta de “una especie de acuerdo instantáneo, fugaz, deslumbrante del *decir* y lo *dicho*” (Barthes, 2005: 131). Una potencia de claridad y legibilidad provocada por una sutileza que rebasa el aspecto formal (métrico) que le es propio. Algo que no está codificado, excede el código, es de otra naturaleza. El Haiku permite pensar el signo en una lógica no puramente lingüística (fuera del paradigma signifiante/significado y del paradigma estructural), abriendo paso al aspecto poético. Anotaba Barthes que el signo es reconocido y sin embargo, “sorprendente”. Allí, la Escritura tendría algo de divino (ese “Signo”), una epifanía. Esta mayúscula, empleada por Barthes, remite a ese resto incomparable, el signo sin presupuestos. Le devuelve al signo su circunstancia extrema y particular (una consistencia de la cual el texto es testimonio). Algo divino o sutil que sería a su vez posibilidad de desbaratar su carácter puramente funcional –en la lógica del sistema– y, en última instancia, fascista.

Si en *El placer del texto* se busca la fisura entre el placer y el goce (eso que no reconcilia sino que mantiene en una tensión impacificada la cultura y lo no cultural), en *La cámara lúcida* (y en algunos apuntes para los *Seminarios*) podríamos leer que el cuerpo del goce (que Barthes define como *el sujeto histórico*) opera un espaciamiento para retomar la crítica de lo imaginario en otro lugar –pensado en lo Neutro– donde el sujeto histórico se vuelve, en la deriva, un sujeto anacrónico. Deportación de los imaginarios por la provocación o la aparición de un resto, que es también una epifanía, algo incomparable que atraviesa el *decir* y lo *dicho* por un encuentro sutil, inaudito. Ante el problema de *quién manda* o quién tiene la palabra, surge la consistencia de algo que excede (suplemento inconfundible) y se reencuentra ahí, donde lo existente es reconducido al problema de lo real en tanto afecto irreductible en las lindes de la muerte: el paso de Barthes estaría signado por la necesidad de una afirmación (aun cuando no pudiera dejar de ser provisoria, en la deriva, contingente; aun cuando depende de alguien que dé testimonio de ella). Devolverle al signo por la escritura (lo poético, lo novelesco) su sensación viva, irrecusable, de que esto se refiere a *determinada* vez. Lo Semelfactivo: “lo que tuvo lugar una vez” (Barthes, 2005: 120).

En este punto, cobra fuerza la noción de epifanía. La epifanía es la manifestación de un dios (su aparecer), Barthes no se detiene aquí. Toma su sentido *joyceano*: “repentina revelación de la quiddidad (*Whatness*) de una cosa”, el es eso. *Quiddidad*: “conjunto de condiciones que determinan a un ser en particular”, o “momento en que el alma del objeto más común parece brillar”, o también: “repentina manifestación espiritual” (*satori*) (Barthes, 2005: 154-159). Acaso también la ausencia de lo nombrado en el nombre: la rosa que falta a todos los ramos, y que se reencuentra por el gesto de lo poético. Los momentos epifánicos son momentos fortuitos, discretos. O son esa vulgaridad de un gesto, o de una palabra; también cosas que hay que rechazar: estupidez, insensibilidad. O Barthes los llama “Momento de Verdad” –entendiendo allí lo que determina una conversión, un pasaje al acto. Todo lo que implica *la preparación de la novela*: esa deriva del escritor hacia el

dad, en su sensualidad, la respiración, la aspereza, la pulpa de los labios, toda una presencia del rostro humano [...] para que logre desplazar el significado muy lejos y meter, por decirlo así, el cuerpo anónimo del actor en mi oreja: allí rechina, chirría, acaricia, raspa, corta: goza” (Barthes, 2003a: 88).

texto, que es también un pensamiento o un afecto a la deriva que se pone a prueba en su formulación; que pone a prueba el lenguaje, discursos, fantasmas, estereotipos, la cultura y las prácticas.

Barthes subraya los siguientes rasgos de la epifanía: espasmos, incidente (aparecer, caer, *sobre*), “*donde el alma nace*”. El incidente como un momento en que se introduce un sentido (un “acontecimiento inmediatamente significativo”). Barthes cita a Nietzsche: “No hay un estado de hecho ‘en sí’; al contrario, hay que *introducir un sentido antes de que pueda haber un estado de hecho*” (Barthes, 2005: 156).

Evitar la Náusea, pero “al mismo tiempo, ninguna pretensión de un sentido general, sistemático, doctrinal”; y aquí, interesante posición: “por ello, sin duda, rechazo del *discurso*, repliegue sobre el ‘pliegue’ (*incidente*), el fragmento discontinuo” (Barthes, 2005: 156). Soportar la suspensión, el no-comentario, para no dar un *sentido moral*: abstenerse de la coartada de la interpretación. “Pretender la importancia y al mismo tiempo no pretender nada” (Barthes, 2005: 156). Introducir una *epoché* en el sentido y un momento de epifanía, que desbarate todo “estado de hecho”, todo paradigma, y abra la posibilidad de un espacio habitable. Espaciamiento de los discursos, de los fantasmas: producción de un espacio para el deseo, para lo Neutro, para la Escritura, para el Cómo-Vivir-Juntos.

[E]n la escritura hay un acuerdo entre lo indirecto de la expresión y la verdad del sujeto –acuerdo imposible en el plano del habla (por ende, del curso), que es siempre, se quiera o no, a la vez directa y teatral (Barthes, 2003c: 188).

El efecto de teatralización alumbraba el sentido que implica, en la demanda de occidente, sostener un discurso (sostener un papel, una máscara de lenguaje). Frente a eso, la escritura propicia un espacio soberano posible para pensar (y nombrar) la contingencia y su momento de claridad. Dar testimonio de eso que persiste, frente a toda gratuidad de lo existente, en la necesidad o el deseo de la escritura. Volverse hacia lo poético como epistemología futura.

No puede haber una técnica (retórica) que dé cuenta de esa libertad de la escritura, pero sí una crítica, una teoría, que pueda pensar sus confines, potencias, emplazamientos, desplazamientos y pliegues: su epifanía. Que desmonte codificaciones y sobre-codificaciones y abra ese espacio de lo Neutro. Una contrarretórica como danza: no un marco de *ejercicios*, sino el cuerpo de la voz en un enmarañamiento androginal propiciando un ámbito de movimiento y de prácticas, en la distancia, como afecto. •

Bibliografía

- BARTHES, Roland, 1997 [1971]. *Sade, Fourier, Loyola*. Madrid: Cátedra. Trad. A. Martorell.
- _____, 1990 [1977]. *Fragmentos de un discurso amoroso*. Buenos Aires: Siglo XXI. Trad.: E. Molina.
- _____, 1978 [1975]. *Roland Barthes por Roland Barthes*. Barcelona: Kairós. Trad. J. Sucre.
- _____, 2003a [1978]. *El placer del texto* seguido de *Lección inaugural* de la cátedra de Semiología Literaria del Collège de France. Buenos Aires: Siglo XXI. Trad.: N. Rosa y O. Terán.
- _____, 2003b [1980]. *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía*. Buenos Aires: Paidós.
- _____, 2003c [2002]. *Cómo vivir juntos. Simulaciones novelescas de algunos espacios cotidianos. Notas de cursos y seminarios en el Collège de France, 1976-1977*. Ed. al cuidado de B. Sarlo. Buenos Aires: Siglo XXI. Trad.: P. Willson.
- _____, 2004 [2002]. *Lo Neutro. Notas de cursos y seminarios en el Collège de France, 1978-1979 y 1979-1980*. Ed. al cuidado de B. Sarlo. Buenos Aires: Siglo XXI. Trad.: P. Willson.
- _____, 2005 [2004]. *La preparación de la Novela. Notas de cursos y seminarios en el Collège de France, 1977-1978*. Ed. al cuidado de B. Sarlo. Buenos Aires: Siglo XXI. Trad.: P. Willson.
- DELEUZE, Gilles, 2002. “¿En qué se reconoce el estructuralismo?”. En Deleuze, G. *L'île déserte et autres textes. Textes et entretiens 1953-1974*, edición preparada por David Lapoujade. París: Minuit. Cap. XXIII, pp. 238-269. Trad.: Juan Bauzá y María José Muñoz.
- _____, 1994. *La lógica del sentido*. Buenos Aires: Paidós. Trad.: M. Morey.
- DERRIDA, Jacques, 1989. “Mallarmé”. En “Antología”, *Anthropos*, Revista de documentación Científica de la Cultura (Barcelona), *Suplementos*, pp. 59-69. Edición digital de *Derrida en castellano*. Trad. Francisco Torres Monreal.
- MILNER, Jean-Claude, 2004 [2003]. *El paso filosófico de Roland Barthes*. Buenos Aires: Amorrortu. Trad.: I. Agoff.
- NIETZSCHE, Friedrich, 1997 [1887]. *La genealogía de la moral*. Madrid: Alianza. Trad.: Sánchez Pascual.
-

Violeta Percia

Licenciada en Letras en la Universidad de Buenos Aires, es becaria de Conicet y docente de Literatura del Siglo XIX, carrera de Letras, Facultad de Filosofía y Letras (UBA). Autora de “Robo y don. El sentido invernando en un devenir plural” en el tomo conjunto *Traducir poesía: la tarea de repetir en otra lengua*. Buenos Aires: Bajo la luna, 2012 (en prensa). •
