

Roland Barthes, las fuerzas excéntricas de la modernidad

Valentín Díaz

UBA / UNTreF

valentin.dz@gmail.com

Resumen

¿Cuál es la forma que adopta la hipotética dimensión latinoamericana de la experiencia de Roland Barthes? ¿Cuáles son los trazos que permiten definir esa dimensión? La amistad de Roland Barthes con Severo Sarduy (y a través de este, su inscripción barroca) es, probablemente, la vía más directa de acceso a esa experiencia (un auténtico deseo de ser descolocado) y permite comprender que si bien América Latina no figura, en principio, entre las preocupaciones centrales de Barthes, se vuelve una de las claves que permite leer de otro modo la mayor definición de principios con respecto a lo moderno (la inclinación a apoyarse en las “fuerzas excéntricas de la modernidad” que Barthes pronuncia en el comienzo de la *Lección inaugural*) y, sobre esa base, redefinir la concepción barthesiana de la modernidad.

Palabras clave

Barthes; América Latina; Barroco; Modernidad; Sarduy

Abstract

What is the form of the hypothetical Latin American dimension of the experience of Roland Barthes? What are the strokes that let us define that dimension? Roland Barthes's friendship with Severo Sarduy (and through him, its baroque registration) is probably the most direct path to that experience (a true desire to be moved). This friendship allows us to understand that although Latin America is not listed, in principle, between the central concerns of Barthes, it becomes one of the keys that make possible to read otherwise his most important confession about the modern (the inclination to “draw upon the eccentric forces of modernity” that Barthes pronounced in the start of the *Leçon*) and, on that basis, to redefine his conception of modernity.

Keywords

Barthes; Latin America; Baroque; Modernity; Sarduy

1. América Latina, Roland Barthes

¿Qué clase de encuentro hubo entre América Latina y Roland Barthes? En torno a esa pregunta giró, en esta parte del mundo, la celebración del Centenario de su nacimiento, que tuvo lugar este año. De las inflexiones de esa pregunta, me interesa indagar no tanto la historia de su recepción latinoamericana cuanto el uso que Barthes hizo de América Latina. Es decir: ¿cuál es el rostro latinoamericano de Roland Barthes, si es que ese rostro existe?

En principio, América Latina no figura entre las preocupaciones de Barthes, ni como unidad cultural o literaria, ni como serie de nombres propios –Barthes, que pocas veces abandonó las fronteras de la literatura francesa, al hacerlo prescindió casi siempre de lo latinoamericano–.

Beatriz Sarlo, en un artículo incluido en un libro que acaba de aparecer, se detiene en un caso (Borges) y postula que, simplemente, “Barthes no quiso”. Sarlo revisa diferentes razones de esa incompatibilidad –considera, incluso, una variable que aquí será puesta en primer plano– y concluye con un argumento que vale la pena desplegar y poner en duda: la resistencia de Barthes a ser descolocado. Escribe Sarlo, al imaginar un hipotético encuentro entre Borges y Barthes: “A Borges le gustaba descolocarse y eventualmente defraudar las expectativas de su interlocutor. Cuesta pensar que Barthes aceptaría ser descolocado” (2015: 184).

Si es necesario poner en cuestión esa hipótesis es porque en última instancia conduce a abandonar la pregunta por lo latinoamericano en Barthes, a hacer de él, simplemente, un autor incapaz de dejarse conmover por esas otras lenguas, por esas otras tradiciones –lo cual no tendría nada de malo si no fuese porque impide ver todo un rostro de Barthes y, con él, el de toda una época del pensamiento francés–.

Es cierto: en un sentido, la pregunta por lo latinoamericano en Barthes es accesoria, casi ornamental. Pero pese a ello, o justamente por ello, por el ornamento, es imprescindible para poder definir el modelo de modernidad que Barthes concibe, y sobre esa base, definir todo lo demás. Y es precisamente esa experiencia latinoamericana una de las claves para asistir a la escena de descolocación barthesiana. Barthes es, sin lugar a dudas, descolocado por la inflexión latinoamericana de su experiencia, la haya buscado o no. E incluso, no solo es descolocado, sino también des-orbitado y aún ex-centricado. Perder de vista esa descolocación supone perder de vista nada menos que el comienzo de la “diversión” barthesiana, ocurrido hacia 1971, según Milner (2003).¹

1 Todas las referencias remiten a la fecha de la edición original, colocada entre corchetes en el listado bibliográfico.

2. Roland Barthes, Severo Sarduy

Hay una idea de Haroldo de Campos que si bien contiene algunas simplificaciones, no deja de señalar una dirección atendible para pensar esta hipotética dimensión latinoamericana de la experiencia de Barthes:

Si uno de los vértices del espíritu barthesiano era la voluntad de sistema, y eso implicaba una contención aticista, “clásica” [...]; el otro [...] era seducido por la fiesta ságnica, por la orgía del signifiante, por la proliferación galáctica [...]. Este otro vértice –o vórtice–, que podría llamarse “barroco”, es el que contiene, en ignición, el mejor Barthes, el Barthes del cuerpo [...]. Este es el Barthes que, a mi modo de ver, más solicita la posteridad, más se dirige al futuro. Sin olvidar que el Barroco, en cuanto tradición anti-normativa, es también una profunda vocación latinoamericana... (1980: 125-126).

Haroldo de Campos señala el camino. Ya no habría, como en Sarlo, un Barthes “clásico”,² sino dos: uno clásico, otro barroco.

Por ello, si se le pone nombre a esa indicación de Haroldo de Campos, quizás pueda pensarse que una vía de acceso a la articulación entre Barthes y América Latina es la relación de Barthes con *un* latinoamericano, uno al que Barthes *sí quisiera*, a quien aceptó en un vínculo no nupcial (tampoco sexual),³ sino más bien de comunión: el cubano Severo Sarduy, a través del cual se puso en contacto con una América Latina muy específica, acotada, incluso secuestrada.

Lo cierto es que Sarduy es, indudablemente, la vía más rápida y evidente de acceso a una hipotética dimensión latinoamericana de Barthes. Se trata de una amistad decisiva para ambos, hasta el punto de que una y otra obras pueden leerse siguiendo las marcas y las torsiones que la voz del otro produce; una amistad que en Barthes supuso una singular participación en un universo que hasta ese momento le era extraño (el universo de lo mixto) y que condujo a una apertura a otras formas de modernidad.

La pregunta que debería responderse es, entonces, cuál es, a través de Sarduy, el lugar del Barroco en Barthes –un elemento que, en principio, queda para él aún más lejos que América Latina.

2 “La poética borgeana del relato es barroca. La barthesiana es clásica. [...] Hay suficientes razones para que Barthes no leyera a Borges” (Sarlo, 2015: 181).

3 *Incidentes*: “con F.W. y con Severo no me acuesto nunca” (Barthes, 1987: 111).

3. De grado cero a Neutro

En efecto, la obra de Barthes puede leerse, sin mayores esfuerzos, como búsqueda de un principio anti-barroco, pues Barthes escribió, podría decirse, un único texto: el camino que lleva a lo Neutro. Se trata de una constante más allá de las “fases”. Lo Neutro es un caso ejemplar de aquello que denomina “retornos, afinidades, sobrevivencias” (Barthes, 1975: 62). A lo largo de los años cambia, evidentemente, el campo de indagación (en términos muy generales, de la literatura a la ética), pero nunca el interés por la definición de ese espacio incierto, atópico, que comienza con el “grado cero” o la “escritura blanca” (1953); que luego, en *Mitologías* (1957), lleva a la idea de que “sólo el grado cero podría resistir al mito” (1957: 226); que luego, en *El imperio de los signos* (1970a), hace de Japón un Neutro; que en *S/Z* (1970b) lleva al interés por el castrado; que en *Sade, Fourier, Loyola* (1971) se vuelve indiferencia ignaciana, equilibrio, silencio de Dios; que en *El placer del texto* (1973) es uno de los rasgos del goce como abolición de todo imaginario; que en *Roland Barthes por Roland Barthes* (1975) es abandono del binarismo, de la dialéctica y de la destrucción (reemplazada por la descomposición); que en *Lección inaugural* (1977) es objeto de prohibición por parte del fascismo; que en *Fragmentos de un discurso amoroso* (1977) es el rasgo genérico del sujeto que habla pero sobre todo una figura, el No-Querer-Asir. Hasta llegar, por fin, al curso, a *Lo Neutro*, que no es sino una “remake” (2002: 238) de *El grado cero* en la que Barthes se propone definir un “estilo de presencia en las luchas de mi tiempo” (2002: 53) a partir de un gesto: desbaratar el paradigma, la conminación a optar.

Ahora bien, si ese recorrido puede funcionar, en un sentido, como caso emblemático de *sequestro* del Barroco (en el sentido en que Haroldo de Campos, 1989, habla de *sequestro* del Barroco en la conformación de la literatura brasileña), no es tanto por la intervención que supone en relación con la historia de la literatura (después de todo, hasta la década de 1950 el Barroco literario francés no existe), sino por la lógica en la que se inscribe, que no es otra que la de la depuración⁴ –lógica que coincide, más tarde o más temprano, con una

4 “Depuración” en términos de Badiou (2005). Si bien allí el concepto es planteado inicialmente en relación con la *passion du réel* en lo político, el autor lo utiliza también en relación con el arte del siglo XX: “la depuración fue asimismo una consigna esencial en la actividad artística. Se buscó con ansia el arte puro, en el cual el papel del semblante no consiste sino en indicar la crudeza de lo real. Mediante la axiomática y el formalismo se pretendió depurar lo real matemático de todo lo imaginario, espacial o numérico, de las intuiciones. Y así sucesivamente. La idea de que la fuerza se adquiere en virtud de la depuración de la forma [...]. Lo común a todas estas tentativas es, una vez más, la pasión de lo real” (Badiou, 2005: 76).

sanción de lo imaginario y, en no menor medida, del ornamento. Una lógica, por eso, tan “fascista” (en el sentido barthesiano) como la “lengua”, como la “doxa”, como el “paradigma”.

4. Modernidad

Ese recorrido, esa insistencia neutra se inscribe a su vez, a escala máxima, en una discusión relevante sobre los modelos de modernidad que a lo largo del siglo se vuelven concebibles. En este sentido, hay un punto de quiebre en la historia de las lecturas de Barthes: el curso sobre *Fragments de un discurso amoroso*, dictado por Éric Marty hace exactamente 10 años en la Universidad de Paris VII y publicado en libro un año después (2006) junto a otros textos.⁵ Pero ese punto de quiebre, el gran relanzamiento de la obra de Barthes que la lectura de Marty supuso, no da una respuesta satisfactoria sobre el problema de lo moderno. En efecto, el rodeo de Marty sobre la posmodernidad y la anti-modernidad distrae y hace perder de vista la variable decisiva de la experiencia de lo moderno que hace Barthes.

Todo está contenido en los presupuestos y posibles despliegues de la gran definición de principios que aparece en la *Lección inaugural*, en la que Barthes postula, simplemente, la necesaria multiplicación de lo moderno, la introducción de una serie de bifurcaciones que hace de la modernidad una experiencia atravesada por fuerzas de muy diverso tipo. La *Lección*:

Y si es igualmente cierto que he ligado muy tempranamente mi investigación al nacimiento y al desarrollo de la semiótica, es también cierto que tengo pocos derechos de representarla, dado que he estado inclinado a desplazar su definición, apenas me parecía constituida, y a apoyarme en las fuerzas excéntricas de la modernidad, más cerca de la revista *Tel Quel* que de las muchas revistas que, en el mundo, atestiguan el vigor de la investigación semiológica (1977a: 113).⁶

5 En Argentina, el libro de Marty produjo una nueva ola de lecturas barthesianas, tal como puede verse, por ejemplo, en el dossier preparado por Daniel Link para el primer número de esta revista, en trabajos como el de Donato (2012).

6 “Et s’il est vrai encore que j’ai lié très tôt ma recherche à la naissance et au développement de la sémiotique, il est vrai aussi que j’ai peu de droits à la représenter, tant j’ai été enclin à en déplacer la définition, à peine me paraissait-elle constituée, et à m’appuyer sur les forces excentriques de la modernité, plus proche de la revue *Tel Quel* que des nombreuses revues qui, dans le monde, attestent la vigueur de la recherche sémiologique”.

¿Cuáles son esas fuerzas? Las del Barroco, “origen” siempre múltiple de nuestro tiempo. ¿De dónde vienen? De Severo Sarduy, que primero en *Tel Quel* (1966) y luego en sus trabajos de los años 70 (ejemplarmente: 1972, 1974), que había hecho de Kepler, la elipse y la ruina del centro del Universo la clave de la experiencia (científica, estética, vital) del Barroco, cuyos poetas y pintores no producen, según Sarduy, otra cosa que encarnaciones de un universo definitivamente descentrado, excéntrico.

Por ello desde el punto de vista del Barroco, los repartos en torno a lo moderno que se abren son otros y vuelven vanos los esfuerzos teóricos por determinar qué prefijo es el que mejor se corresponde con el gesto moderno de Barthes. Lo que el Barroco hace posible es, sencillamente, descentrar el concepto de modernidad, establecer una sospecha con respecto a la dimensión moderna de lo moderno (poblado ahora de fantasmas, ecos y sobrevivencias) e inscribirse en una regresión perpetua al Origen que hace de cada experiencia moderna la primera. Sin Barroco no hay auténtica arqueología de lo moderno.

Ahora bien: ¿qué imágenes hay en la obra de Roland Barthes de una modernidad como esa?

5. Barthes y el Barroco

Podría decirse que cuando Barthes acepta haberse apoyado en las fuerzas excéntricas de la modernidad no hace más que asumir plenamente la presencia de esa otra cara suya que, con la llegada de Sarduy a Francia en 1960 (y sobre todo con la primera publicación significativa de Sarduy en *Tel Quel* en 1966, que llevaba a Góngora al corazón de la nueva crítica), adquirió nombre. En efecto, la querrela que inicia *Sur Racine* puede seguirse sin dificultades como una querrela por el Barroco (la reacción de Piccard es una reacción contra el inicio de la desestabilización de lo clásico por la vía del Barroco). Si en *Sobre Racine* esa inscripción barroca era todavía tímida (aparece solo una vez),⁷ en la respuesta a Piccard, *Crítica y verdad* (1966), es ya definitiva. Escribe Barthes:

Frente a la pobre ironía volteriana, producto narcisista de una lengua demasiado confiada en sí misma, puede imaginarse otra ironía que, a falta de un nombre

⁷ *Sobre Racine*: “sabemos que la tragedia de Racine es un sistema barroco; una herencia muy antigua, procedente a la vez del fondo de los tiempos y del fondo de Racine, lucha en ese sistema contra las primeras fuerzas del espíritu burgués; la tragedia raciniana es impura, hay en ella siempre algún punto de podredumbre” (Barthes, 1963: 103).

mejor, llamaríamos barroca, porque juega con las formas y no con los seres, porque amplía el lenguaje en vez de reducirlo (1966: 78).

En nota, Barthes remite naturalmente a Sarduy y llama a esa nueva versión del Barroco “gongorismo transhistórico”.

Se había iniciado así toda otra serie que, paralela a la de lo Neutro, llevó a Barthes, mientras Sarduy elaboraba el Neobarroco, por las vías de la inscripción barroca. Luego de *Crítica y verdad*, en 1967 (“La cara barroca”), Barthes había ya elevado la presencia de Sarduy en Francia a experiencia de gran alcance, en la medida en que “nos revela también la cara barroca que hay en el idioma francés, sugiriéndonos de ese modo que la escritura puede conseguirlo todo de una lengua, y lo primero de todo, devolverle su libertad” (1967a: 282). El Barroco coincidía ya con una exploración del “Eros del lenguaje” (1967b: 20). Comenzaba la “diversión” (Milner, 2003).

Un año después del lanzamiento del Neobarroco por parte de Sarduy, Barthes publica en 1973 lo que será un texto de quiebre, *El placer del texto*, donde las referencias al Barroco y a Sarduy son algunos de los fundamentos de la nueva ética de la literatura planteada en torno a las variables placer/goce; ética que, Barthes lo sabía, era ya incompatible con la lógica de la depuración y que, al pronunciar la *Lección inaugural*, lo lleva a confesar su inclinación.

6. Mixto

Nada de todo esto, sin embargo, hace desaparecer una diferencia radical de sensibilidad entre Barthes y Sarduy, entre Barthes y el Barroco. En *El cristo de la rue Jacob*, uno de los mejores momentos de su obra, suerte de continuación de *Incidentes*, Sarduy define una imagen que es para él la cifra de casi todo:

“A las ocho en el Flora”: así terminaban nuestros breves diálogos telefónicos, entre otras cosas porque –aún si había soñado con tener tres distintos–, Roland Barthes detestaba la brusca intromisión del teléfono en la vida privada.

Comenzaba entonces, a las ocho en punto y siempre en la misma mesa, un ritual meticuloso, regulado como una partida de ajedrez y, hoy lo supongo, significante. Roland gustaba casi con exceso del café; detestaba el alcohol.

O más bien, y empleando una legendaria clasificación de Michelet, siempre útil para justificar todas las adhesiones culinarias y todas las antipatías, se identificaba con lo *no-mixto* –el café del Flora, fuerte y resueltamente “italiano”, sin duda lo es–, y detestaba lo *mixto*.

Ahora bien, el alcohol, al menos como lo concibe mi asiduidad, es el *mixto* por excelencia. Y hasta un exceso, un alarde casi fanfarrón de *mixto*: el *bloody-Mary* logra su brasa obedeciendo a los preceptos retóricos de la edad barroca: la brusca yuxtaposición de contrarios.

Bebida caravagesca, el *bloody-Mary* edulcora la violencia tártara del vodka con el afectuoso aterciopelado del tomate, y la pimienta vesánica con la sorpresa del hielo *frappé*. Atenúa el tabasco mejicano, sacrificial y cortante con el curare, el toque amanerado –algo así como un rubí en la oreja derecha de Bronzino– de una cereza. Esa blasfemia, el torpe añadido de la fruta, se extiende cada día por el mundo entero. Los hay que llegan, en esa barbarie, hasta nevar con azúcar el borde de la copa.

Pero volvamos al Flora. El rechazo barthesiano del *mixto*, que a diario y consumía, y con creces, se veía agravado –algo así como una figura retórica desacertada por el exceso de un adverbio– por las dos conductas que acompañaban mi trago, objeto, ambas, de su mayor desaprobación.

Primero, siempre se me ocurría probar su café, capricho irritante si se tienen en cuenta las minúsculas proporciones –debidas sin duda a la concentración propia de los *no-mixtos*– del café que se sirve en el Flora; segundo, y peor, el modo indirecto, imitación paternal y cubana, que utilizaba para pedir el consabido trago, con perífrasis vulgares como “deme lo que me receta el médico”, o con un simple signo, usado a fuerza de evidencia y de repetición.

Esa oposición no era más que la primera. La sucedía invariablemente el momento más teatral, o el más tenso: decidirse por un restaurant, dicotomía esta vez, común a los dos.

Como el *iron-wood* de que habla Wittgenstein, y que significa un “conjunto” vacío, nuestro restaurant era un imposible si nos ateníamos a los términos mismos de su definición (1987: 88-89).

Es difícil conservar alguna duda. Si algo quería Roland Barthes, que repitió este ritual con Sarduy a lo largo de un cuarto de siglo, era ser descolocado. Y esa descolocación debe considerarse, incluso, un rasgo imprescindible, en la medida en que señala la lógica con la que Barthes y Sarduy elaboran en conjunto un proyecto ético,⁸ fundamento de cada una de sus obras. Se trata de la

8 Un régimen de vida. Al morir Barthes y publicarse *Incidentes*, Sarduy liquida la cuestión de los lados: “Para los que sólo tuvieron acceso a la obra escrita de Roland Barthes, *Incidentes* puede parecer un libro extraño, halógeno, incluso indiscreto; para los que formamos parte del libro y somos, por así decirlo, sus personajes pasajeros, o sus testigos constantes, estas notas rápidas, incisivas, tan próximas en su factura a los cuadros de Delacroix, no son no siquiera el reverso predecible del Barthes semiólogo, sino al contrario, su fundamento, su textura interna: esa capacidad de observación y de análisis inmediato, fulgurante, que se manifestaba en la mesa cotidiana del Flora y que no era más que la incitación, o la levadura de la meditación estructural” (1988: 39).

conversación (que adquiere estatuto teórico en *Fragmentos de un discurso amoroso*, uno de cuyos protagonistas es Sarduy), pero también de una retórica doble que pese a hacer convivir principios antagónicos alberga figuras equivalentes (Sarduy también se deja seducir por lo Neutro, por el vacío).

Y esa descolocación tiene un impacto decisivo en Barthes: es la ventana por la que se cuelga el adjetivo. En efecto, el disgusto ante lo mixto es correlativo, en el plano de la lengua, de la aversión por el adjetivo, una aversión que, para hacer posible el divertimento, Barthes debe abandonar.

Tal como señala Marty, desde *Fragmentos de un discurso amoroso*, Barthes realiza una inversión con respecto al registro de lo imaginario (clave de su traición al pacto moderno de la *theoria*) y pasa de la voluntad de neutralización de todo imaginario a una búsqueda afirmativa en la que cede al deseo de formular imágenes (el repertorio de figuras de *Fragmentos*, de *Lo Neutro*, etc.), despliegue de un “imaginario personal” que opone a las malas imágenes, las buenas. Se trata, tal es la síntesis de Marty, de la “posibilidad de sostener un discurso riguroso del imaginario en lo Imaginario” (2006: 203), en la medida en que no se apunta a la supresión de lo Imaginario sino a su suspensión, siempre efímera, pero solo posible a través de la producción de imágenes ante las cuales el sujeto, el amoroso por ejemplo, se abisma. En esa inversión de lo imaginario se encuentra una de las claves de la elaboración conjunta con Sarduy, en la medida en que desde sus primeros textos Sarduy había explorado la fuerza de lo imaginario como posibilidad de sostener una ética cuya síntesis, en torno al concepto de simulación, se da en el travesti, que, a diferencia del transexual (que realiza su imaginario), satura la realidad de su imaginario, tal como puede verse, por ejemplo, en *La simulación* (1982).

Al ceder a lo imaginario, Barthes debe ceder al adjetivo. Y es precisamente en el adjetivo donde satura su inclinación barroca. Solo haber participado del Barroco (que es una discusión teórica) pudo alertar a Barthes sobre los riesgos estéticos y éticos de la depuración. En el mismo sentido, solo haber participado del Barroco pudo llevar a Barthes a hacer de lo moderno una experiencia plural sobre la que es necesario, también, superponer buenas imágenes (en lugar de depurarla o superarla, lo cual supone colocarse en una posición tan insostenible como la del metalenguaje).

El curso sobre lo Neutro, que desde un punto de vista podía ser concebido como culminación del *sequestro* del Barroco, como triunfo de la depuración, se vuelve, por ello, su inversión. Suprimir el adjetivo es ahora un riesgo (sostener una ética de la “pureza”), pues “sin el señuelo, sin el adjetivo, nada pasaría [...]. Podemos preferir reconocer que hay un tiempo del señuelo, un tiempo del adjetivo. Quizás lo Neutro sea eso: aceptar el predicado como un simple momento: un tiempo”

(2002: 112). Esa torsión es, de algún modo, efecto de muchas de las elaboraciones conjuntas de Barthes y Sarduy. Por ello lo Neutro es también una cristalización del deseo enunciado en la *Lección* de dejarse llevar por las fuerzas excéntricas de la modernidad. Dice en *Lo Neutro*:

al hacer de lo Neutro el tema de un curso, hago de él un centro explícito: lo que es escuchado. Pero por eso mismo, implíco un fuera-del-centro, un lateral, un indirecto: lo que es oído: no escuchen, oigan, u oigan a fuerza de escuchar → central, lo Neutro ya no es lo esencial del curso → lo esencial está en lo indirecto. Lo indirecto del deseo, de lo Neutro (2002b: 118).

Luego del pasaje sobre el *bloody Mary* y el *ristretto* antes citado, Sarduy se pregunta por “el significado último y central, el nudo ausente de esas redes de opuestos que proliferan anexando similitudes, situaciones y cosas afines” y concluye: “no es otro que el placer”. Luego señala que lo que allí se define es “un *objeto marcado*, el objeto del deseo absoluto o de la repulsión total”. Y llega, por fin, a la respuesta con respecto al significado de esa diferencia de gusto entre ellos: “El objeto marcado es lo que nos espera en el vacío, entre las dos ramas, y no el que se encuentra al final de una de ellas. Una espera sin crispación y sin énfasis. La espera de las ocho en el Flora” (1987: 90).

Lo barroco es, por lo tanto, el universo en el que se inscribe la amistad de Barthes y Sarduy, un universo que necesita incluir, para tener movimiento, para albergar vida, otro centro. La espera de la que habla Sarduy es la de la ocasión de ser, cada uno, descolocado.

7. La singularidad de Barthes

Por eso no hay dos Roland Barthes. Hay, simplemente, fuerzas históricas que hacen posible la inscripción local, pequeña. Barthes participa, en relación con las fuerzas del Barroco, de otro tipo de ruptura del pacto moderno.

Ahora bien, se trata de un tipo de ruptura del que ninguno de sus contemporáneos franceses estuvo exento. Si se tiene en cuenta que Foucault, Lacan, Debord, Genette, Schérer, Hocquenghem y Deleuze tienen todos su momento barroco, todo el argumento pierde especificidad. Es decir, pese a no ser una variable atendida en muchas de las versiones de este período, lo cierto es que entre mediados de la década del 60 y fines de la del 80, el pensamiento francés tiene su tardío momento barroco. En muchos de esos nombres no es un problema central, pero en todos cumple un rol decisivo en la redefinición de

valores estéticos que resulta de la puesta en crisis del lugar histórico y filosófico de *l'âge classique* y en la exploración de experiencias límite en el trabajo con los materiales del arte.

Ahora bien, no todos llegan al Barroco del mismo modo y en conexión con los mismos conceptos y nombres propios. Es aquí donde la experiencia de Barthes adquiere otro alcance. Si en Foucault (1966) es Velázquez y Cervantes, si en Debord (1967) es Eugenio d'Ors (1935), si en Lacan⁹ (1973) es Roma (Bernini), el caso de Roland Barthes es singular, pues es el primero de los franceses que llega al Barroco a través de América Latina y, específicamente, en conexión directa con las nuevas versiones que venían preparando ya el Neobarroco.¹⁰

Llegar al Barroco a través de América Latina supone, en primer lugar, inscribirse en un mapa de lo moderno que incluye muchos de los puntos reprimidos de la modernidad; es decir, supone dar a la excentricidad un alcance político que en los otros casos está ausente. Pero sobre todo, supone heredar una memoria histórica de los conceptos que nos obliga a establecer conexiones nuevas gracias a las cuales se vuelve concebible un mundo en el que, por ejemplo, Roland Barthes habla por un instante la lengua de Lezama Lima.

9 Para un análisis de la relación entre Lacan y el Neobarroco, cfr. Díaz (2015).

10 Más tarde, Schérer y Hocquenghem (1986) llegan a través de la tardía recepción de Benjamin. Deleuze (1988) llega a través de Leibniz (Barroco) y Borges, vía de acceso al nuevo Barroco o Neobarroco o Neoleibnizianismo, en la medida en que supone la crisis de la "incomposibilidad" leibniziana (la divergencia de las series), es decir, la multiplicación de imposibles en un mismo mundo.

Bibliografía

- BADIOU, Alain. 2005. *Le siècle*. París: Seuil.
- BARTHES, Roland. 1972 [1953]. *Le degré zéro de l'écriture suivi de Nouveaux essais critiques*. París: Seuil.
- , 2003 [1957]. *Mitologías*. Trad. de Héctor Schmucler. Buenos Aires: Siglo XXI.
- , 1992 [1963]. *Sobre Racine*. Trad. de Jaime Moreno Villarreal. México: Siglo XXI.
- , 2006 [1966] *Crítica y verdad*. Trad. de José Bianco. México: Siglo XXI.
- , 2002 [1967a]. "La cara barroca". En *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*. Trad. de C. Fernández Medrano. Barcelona: Paidós.
- , 2002 [1967b]. "De la ciencia a la literatura". En *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*. Trad. de C. Fernández Medrano. Barcelona: Paidós.
- , 2002 [1970a]. *L'empire des signes*. En: *Œuvres complètes. Tome 3, 1968-1971*. París: Seuil.
- , 1997 [1970b]. *S/Z*. Trad. de Nicolás Rosa. Madrid: Siglo XXI.
- , 1980 [1971]. *Sade, Fourier, Loyola*. París: Seuil.
- , 2004 (1973) "El placer del texto" En *El placer del texto seguido por Lección inaugural*. Trad. de Nicolás Rosa. Buenos Aires: Siglo XXI.
- , 1978 [1975]. *Roland Barthes por Roland Barthes*. Trad. de Julieta Sucre. Barcelona: Kairós.
- , 1978 [1977a]. *Leçon*. París: Seuil.
- , 1998 [1977b]. *Fragmentos de un discurso amoroso*. Trad. de Eduardo Molina. Buenos Aires, Siglo XXI.
- , 1987. *Incidentes*. Trad. de Jordi Llovet. Barcelona: Anagrama.
- , 2004 [2002]. *Lo Neutro. Notas de cursos y seminarios en el Collège de France, 1977-1978*. Trad. de Patricia Willson. Buenos Aires: Siglo XXI.
- D'ORS, Eugenio. 1964 [1935]. *Lo barroco*. Madrid: Aguilar.
- DE CAMPOS, Haroldo. 2006 [1980] "Sobre Roland Barthes". En *Metalinguagem & Outras Metas*. San Pablo: Perspectiva.
- , 1989. *O sequestro do Barroco na Formação da Literatura Brasileira. O caso Gregório de Matos*. Salvador: Fund. Casa de Jorge Amado.
- DEBORD, Guy. 1992 [1967]. *La société du spectacle*. París: Gallimard.
- DELEUZE, Gilles. 2005 [1988] *El pliegue. Leibniz y el Barroco*. Trad. de José Vázquez y Umbertina Larraceleta. Buenos Aires: Paidós.

- DÍAZ, Valentín. 2015. "Jacques Lacan y Severo Sarduy: *du côté du Baroque*". *ALEA: Estudios neolatinos*. Vol. 18, N° 2. En prensa.
- DONATO, Elena. 2012. "Sólo se logra escribir sobre lo que se ama. El escritor y lo imaginario en Roland Barthes". *exlibris. Revista del Departamento de Letras*. N°1, 122-143.
- FOUCAULT, Michel. 1999 [1966]. *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. Trad. de Elsa Cecilia Frost. México: Siglo XXI.
- LACAN, Jacques. 2008 [1973]. "Del barroco". En [1975]. *El seminario. Libro XX. Aún*. Trad. de Diana Rabinovich, Juan Luis Delmont-Mauri y Julieta Sucre. Buenos Aires: Paidós.
- MARTY, Éric. 2007 [2006]. *Roland Barthes, el oficio de escribir*. Trad. de Horacio Pons. Buenos Aires: Manantial.
- MILNER, Jean-Claude. 2004 [2003]. *El paso filosófico de Roland Barthes*. Trad. de Irene Agoff. Buenos Aires: Amorrortu.
- SARDUY, Severo. 1966. "Sur Góngora. La métaphore au carré". *Tel Quel*. N° 25.
----- . 2011 [1972]. *El barroco y el neobarroco*. Seguido de *Apostillas* por Valentín Díaz. Buenos Aires: El cuenco de Plata.
----- . 1999 [1974]. *Barroco*. En *Obra completa*. Edición crítica de Gustavo Guerrero y François Wahl. Madrid/ Barcelona/ Lisboa/ París/ México/ Buenos Aires/ São Paulo/ Lima/ Guatemala/ San José: ALLCA Archivos/ Sudamericana.
----- . (1982) *La simulación*. En *Obra completa*. Edición crítica de Gustavo Guerrero y François Wahl. Madrid/ Barcelona/ Lisboa/ París/ México/ Buenos Aires/ São Paulo/ Lima/ Guatemala/ San José: ALLCA Archivos/ Sudamericana.
----- . 1999 [1987]. *El cristo de la rue Jacob*. En *Obra completa*. Edición crítica de Gustavo Guerrero y François Wahl. Madrid/ Barcelona/ Lisboa/ París/ México/ Buenos Aires/ São Paulo/ Lima/ Guatemala/ San José: ALLCA Archivos/ Sudamericana.
----- . 1999 [1988]. "Cómo vivíamos antes...". En *Obra completa*. Edición crítica de Gustavo Guerrero y François Wahl. Madrid/ Barcelona/ Lisboa/ París/ México/ Buenos Aires/ São Paulo/ Lima/ Guatemala/ San José: ALLCA Archivos/ Sudamericana.
- SARLO, Beatriz. 2015. "Barthes no quiso". En Giordano, Alberto (comp.), *Roland Barthes. Los fantasmas del crítico*. Rosario: Nube negra.
- SCHÉRER, René y Guy Hocquenghem. 1990 [1986]. *El alma atómica*. Trad. de Daniel Zadunaisky. Barcelona: Gedisa.

Valentín Díaz

Docente e investigador en la UBA (cátedra de Literatura del Siglo XX, Facultad de Filosofía y Letras) y en la UNTREF. Es miembro del consejo editor de la revista *Chuy*. Entre sus publicaciones se cuentan, además de artículos en revistas nacionales y extranjeras, una edición comentada de *El barroco y el neobarroco* de Severo Sarduy (2011) y capítulos en libros colectivos como *Deslindes* (Rosario, 2006), *Teoría, Poesía, Crítica* (Rio de Janeiro, 2012) y *Lecturas de siglo XX* (Buenos Aires, 2013).