
Por el camino de Barthes

Marcel Proust y *En busca del tiempo perdido* en los textos de R. Barthes

Ricardo Terriles

La organización del Índice general de las *Œuvres Complètes* de Roland Barthes registra,¹ en la sección de Autores y bajo la rúbrica “Proust”, cinco artículos. Sin embargo, la presencia de Proust y de su novela en los escritos de Barthes va más allá de esos trabajos. Como él mismo observa en *El placer del texto*:

Comprendo que para mí la obra de Proust es la obra de referencia, la *mathesis* general, el *mandala* de toda la cosmogonía literaria, como lo eran las cartas de Mme. de Sevigné para la abuela del narrador, las novelas de caballería para Don Quijote, etc.; esto no quiere decir que sea un “especialista” en Proust: Proust es lo que me llega, no lo que yo llamo; no es una “autoridad”, simplemente *un recuerdo circular*.
(Barthes, 2008: 50. *Cursivas en el original*)

Las sucesivas lecturas que Barthes produce en torno a *En busca del tiempo perdido* y a su autor configuran un escenario de interés para evaluar las renovaciones y persistencias de un discurso crítico-teórico. Entendemos, no obstante, que no agotan allí su interés, ya que el examen de esas intervenciones registra desplazamientos que atañen a la posición subjetiva desde donde Barthes se enfrenta, no solo al *corpus* proustiano, sino a la literatura y a la práctica de la escritura en general.

En ese horizonte, este trabajo propone un análisis de los artículos que Barthes dedicó a Proust y su producción literaria, contextualiza sus planteos en el marco más amplio del discurso crítico-teórico barthesiano, y propone una interpretación del desplazamiento subjetivo que se evidencia en diacronía.

Leer a Proust

En “Las vidas paralelas” (2003b [1966]), Barthes reseña la biografía de Proust escrita por George Painter y se interroga por el interés que suscita:² si bien “nada predispone la vida de Proust al prestigio de las

1. Nos referimos al índice de la nueva edición a cargo de Éric Marty, publicada por Seuil en 2002.

2. La biografía de Proust escrita por George Painter fue publicada en inglés

grandes biografías”, ocurre que “la vida de Proust es apasionante, como lo demuestra el éxito del libro de Painter y el placer tan intenso, incluso singular, que produce” (Barthes, 2003b: 161). La gran novela de Proust tiene una relación inmediata con el género biográfico, pero el paralelismo que puede trazarse entre las vidas del narrador y del autor plantea una paradoja. Barthes hace notar que esas vidas, tomadas en su extensión, se tocan en muy escasos puntos, y postula que la relación entre las dos vidas no puede pensarse como analogía, sino como homología, lo cual nos remite al posicionamiento crítico de Barthes frente a la tradición positivista. En “Las dos críticas”, artículo de 1963, Barthes señalaba la debilidad epistemológica del “postulado de analogía”:

Ya es sabido que el trabajo de esta crítica [la “crítica universitaria” de raíz positivista] está constituido primordialmente por la búsqueda de las “fuentes”: se trata siempre de relacionar la obra estudiada con algo distinto de la literatura; este algo distinto puede ser otra obra (precedente), una circunstancia biográfica o también una “pasión” realmente experimentada por el autor y que él “expresa” (siempre la expresión) en su obra [...]; el segundo término de la relación cuenta mucho menos que su naturaleza, que es constante en toda obra objetiva: esta relación siempre es analógica, implica la certidumbre que escribir es nada más que reproducir, copiar, inspirarse en, etc.; las diferencias que existen entre el modelo y la obra (y que sería difícil negar), siempre se atribuyen al “genio” [...]: los parecidos de la obra proceden así del positivismo más riguroso, pero, por una singular abdicación, sus diferencias proceden de la magia. (Barthes, 2003a: 340)

Para Barthes, “la similitud no es en modo alguno la relación privilegiada que la creación mantiene con lo real” (2003a: 341), planteo que, en “Las vidas paralelas”, se radicaliza:³

Habitualmente, consideramos que la vida de un escritor debe informarnos sobre su obra; queremos encontrar una especie de causalidad entre las aventuras vividas y los episodios narrados, como si las unas produjesen a los otros; creemos que el trabajo del biógrafo autentifica la obra, que nos parece más “verdadera” si se nos muestra que ha sido vivida, de tan tenaz que es nuestro prejuicio de que el arte es en el fondo ilusión, y de que es preciso lastrarlo, cada vez que sea posible, con un poco de realidad, con un poco de contingencia. Ahora bien, la vida de Proust nos obliga a invertir ese prejuicio; no es la vida de Proust lo que encontramos en su obra, *es la obra lo que encontramos en la vida de Proust*. (Barthes, 2003b: 162. Cursivas en el original)

A este planteo lo sostiene el hecho de que Barthes –siguiendo la lectura de Deleuze en *Proust y los signos*–⁴ ve en el mundo de Proust un mundo platónico, un mundo de *esencias*. Desde esa perspectiva, entonces: “La verdad de Proust no se debe a una copia genial de la ‘realidad’, sino a una reflexión filosófica sobre las esencias y sobre el arte” (Barthes, 2003b: 163).

en dos volúmenes, en 1959 y 1965, respectivamente. La traducción francesa –de la casa Mercure de France– también se publicó en dos volúmenes, entre 1966 y 1968. Suponemos por ello que Barthes estaba reseñando el primer volumen.

3. Un argumento similar, en donde se problematiza también la relación entre autor, narrador y personajes, se encuentra en el famoso artículo “La muerte del autor”: vid. Barthes (1987 [1968]: 67).

4. Deleuze considera que hay un cierto platonismo en Proust: “toda la *Recherche* es una experimentación de las reminiscencias y de las esencias” (Deleuze, 2002: 92).

Hacia el final del texto, Barthes dice que hay un lugar en el que las vidas de Marcel y del narrador ya no son paralelas, y que éste es el lugar de la *escritura*:

Quando Marcel se encierra en su habitación de corcho, lo hace para escribir; cuando el narrador dice adiós al mundo (durante la *matinée* de Guermantes), lo hace para empezar por fin su libro. En otras palabras, solamente en ese momento las dos vidas paralelas casan indisolublemente sus duraciones: la escritura del narrador es literalmente la escritura de Marcel: no hay autor ni personaje, ya sólo queda la escritura. (Barthes, 2003b: 164)

En cierto sentido, podría decirse que la reseña de la biografía de Painter es una excusa para sentar posiciones frente a la “vieja crítica”: se privilegia la instancia de la *escritura* como nivel específico e insoslayable del análisis y se cuestiona el modo de pensar las relaciones entre “vida” y “obra”, poniendo en suspenso no solo la intencionalidad del autor, sino hasta su propia figura.

Del examen de “Las vidas paralelas” habrá que retener dos elementos. En primer lugar, la caracterización barthesiana de la *Busca* como relato de una escritura; en segundo término, la constatación de que la vida de Proust puede ser objeto de apasionamiento y placer.

El análisis formal de *En busca del tiempo perdido*

Si “Las vidas paralelas” daba lugar al cuestionamiento de las explicaciones de la obra a partir de la vida del autor, el correlato de dicho cuestionamiento implica otro modo de acercarse a los textos, un tipo de análisis que busca en los textos mismos las claves de su inteligibilidad, porque supone que solo allí es posible encontrarlas. “Proust y los Nombres”, de 1967 (Barthes, 2006), y “Un tema de investigación”, de 1971 (Barthes, 1987), pueden ubicarse en una perspectiva de análisis formal, si bien suponen orientaciones diferentes en las cuestiones que abordan.⁵

“Proust y los Nombres” es un estudio de la poética proustiana. “Es sabido que *A la búsqueda del tiempo perdido* es la historia de una escritura”: desde este planteo inicial, Barthes intenta describir la estructura del relato que nos lleva al “nacimiento de un libro que no conocemos pero cuyo anuncio es el libro mismo de Proust” (Barthes, 2006: 171). La estructura de la novela se despliega como un drama, tiene “las características dramáticas de una iniciación” (173) que se articula en tres momentos: *deseo / fracaso / asunción*. Llegado a ese punto, Barthes retoma, desde otra perspectiva, el argumento de la homología presentado en “Las vidas paralelas”:

Proust mismo ha conocido en su vida este dibujo iniciático; al deseo muy precoz de escribir [...] le ha sucedido un largo período si no de fracaso por lo menos de tanteos [...]; y como la del narrador, esta iniciación negativa [...] se ha realizado a través de cierta experiencia de la literatura. (2006: 173-4)

5. A la hora de llevar adelante el análisis de estos artículos no hemos seguido las separaciones en “fases” con las que Barthes discrimina su propia producción: hablar de un análisis “formal” (que privilegia el texto y busca su lógica interna) abarcaría, en nuestros términos, a la “semiología” y a la “textualidad”. De todos modos, en el despliegue del análisis señalaremos los rasgos diferenciales.

Barthes aclara que no se trata de explicar la obra de Proust a partir de su vida: la relación de homología busca fundamentar el análisis de la poética proustiana, en la medida en que éste se centra en *el discurso*. Los discursos del narrador y de Marcel Proust “son homólogos pero no análogos”, vale decir, cumplen una función semejante pero difieren formalmente. La relación de homología se establece entre los recursos con que narrador y autor cuentan para acceder a la verdad. Barthes vuelve al trabajo de Deleuze para señalar que la obra de Proust describe un aprendizaje que articula dos momentos, el de la ilusión y el de la decepción, “de esos dos momentos nace la verdad” (Barthes, 2003: 177); verdad que, para Barthes, es la escritura. Entre esos dos momentos, se despliega una tarea ambigua, la de “interrogar vivamente los signos”.

En “Un tema de investigación”, Barthes, sin abandonar la perspectiva formal, pasa del examen de un mecanismo poético al estudio de una forma del discurso que se despliega repetidamente en la *Busca*. Dicha forma es la *inversión*, “figura que conjuga en un mismo objeto dos estados absolutamente antipáticos e invierte radicalmente una apariencia al convertirla en su contrario” (Barthes, 1987: 321).

A diferencia de los artículos anteriores, aquí Barthes se distancia de la lectura de Deleuze, específicamente en lo que hace a la relación entre verdad y esencia. Barthes señala que ya se ha reconocido en la *Búsqueda* un “proyecto alético”, “una búsqueda de esencia, cuya primera tarea sería desembarazar la verdad humana de las apariencias contrarias que sobreimpresionan en ella la vanidad, la mundanidad, el esnobismo”. Ahora bien, pensar que la inversión proustiana reduce la apariencia a la verdad hace que se pierdan “las eflorescencias de la forma”, con lo cual se corre “el riesgo de perder el texto” (Barthes, 1987: 323).

Barthes sugiere que Proust sustituye “la sintaxis clásica” (la del *moralista*, como La Rochefoucauld, lectura reductora, que hoy calificaríamos de “esencialista”) por una “sintaxis concomitante” también llamada por Barthes “metafórica”, entendiendo lo metafórico como reenvío circular e infinito. La concomitancia o metaforicidad permite entender por qué el *ethos* de la inversión proustiana es la *sorpres*a: sorpresa de la conjunción, que Barthes vincula con la escritura: “enunciar los contrarios es, finalmente, reunirlos en la unidad misma del texto, del viaje de la escritura” (Barthes, 1987: 325).

A partir de lo expuesto, podemos advertir en qué sentido este análisis formal se inscribe en la “textualidad”: a diferencia de (1967), la lectura deleuziana⁶ –según la cual ha de entenderse la novela de Proust como una empresa de develamiento de la verdad– es puesta en suspenso, para privilegiar la vacilación del sentido en la andadura del texto, para evidenciar, en su indeterminación, su riqueza.

Esta caracterización productiva del texto repercute también en el nivel de la crítica, y Barthes lo había señalado al principio del artículo:

En busca del tiempo perdido es una de las grandes cosmogonías que el siglo XIX ha producido (Balzac, Wagner, Dickens, Zola), cuyo carácter, a la vez estatutario e histórico, consiste precisamente en que son espacios (galaxias) infinitamente explorables; lo cual traslada el trabajo crítico, que pierde toda ilusión de “resultado” hacia la simple producción de una escritura suplementaria, cuyo texto tutor (la novela proustiana), si llegáramos a escribir nuestra investigación, no sería más que un pre-texto. (Barthes, 1987: 322)

6. Que también, en este aspecto, era asumida en (1966).

La resonancia deconstructiva del planteo de Barthes nos sugiere que toda obra permanece “abierta”, en diseminación, en tanto que es objeto de la crítica, en la medida en que está, a la vez, librada y ligada a lo que Eliseo Verón (1988) llama “los avatares del reconocimiento”. Pero conviene advertir que entre las condiciones de reconocimiento importa mucho el emplazamiento del sujeto que se deja interpelar por la obra: retomaremos esta cuestión más adelante.

El autor recobrado: Proust como héroe del “Querer-Escribir”

Si volvemos por un momento al artículo de 1966, notamos que Barthes señalaba allí el carácter *apasionante* de la biografía de Proust. Ahora bien, hemos visto en el apartado anterior que, de manera gradual, las referencias a la vida del novelista fueron perdiendo peso en el discurso crítico barthesiano: así, si en el artículo de 1967 persiste el argumento que contrapone analogía a homología –enmarcado ahora en un ensayo de poética–, en el de 1971 “Proust” es, a todos los efectos prácticos, solo un “nombre de autor”.

Llama la atención que, no obstante lo señalado, Barthes pareciera no haberse despegado del todo de cierto interés por la figura autoral. Esto se advierte en el Prefacio a *Sade, Fourier, Loyola* –trabajo contemporáneo de “Un tema de investigación”– en el cual se habla de “un retorno amistoso del autor”. Pero ese retorno no implica la vuelta de esa presencia maciza a la que se le pedía que diera sentido a su obra:

El placer del Texto supone también una vuelta amistosa del autor. El autor que vuelve no es evidentemente el que han identificado nuestras instituciones [...]; tampoco es el protagonista de una biografía. El autor que viene de su texto y va a nuestra vida no tiene unidad; es un simple plural de “encanto”, el soporte de algunos detalles tenues, fuente de una fuerte luz novelesca, un canto discontinuo de amenidades en el que leemos la muerte con más seguridad que en la epopeya de un destino; no es una persona (civil, moral), es un cuerpo. (Barthes, 2002 [1971]: 11-12)

Autor muerto o diseminado, parecería que Proust es el síntoma que reaparece toda vez que Barthes reflexiona sobre la figura autoral. Por ello, no nos sorprende reencontrarlo cuando Barthes vuelva sobre el “retorno del autor” para reinterpretarlo o redefinirlo. Esto sucede en *La preparación de la novela* (Barthes, 2005b), libro que recoge los cursos y seminarios que constituyen el horizonte de reflexión del cual se desprenden los dos artículos que nos resta examinar.⁷

En la sesión del seminario del 19 de enero de 1980, Barthes habla de tres retornos del autor en la historia de la literatura francesa. Hay retornos “aislados”, suerte de “monumentos erráticos” en el curso de una literatura que, oficialmente, desconfía del “yo”. Luego hay un retorno positivista, que es un retorno del “autor externo”: “no era el Yo el que volvía, sino solamente el *Él*” (Barthes, 2005b: 275-6). Finalmente se ubica el retorno que aparece tras la ola estructuralista (en la que él mismo estaba involucrado): del privilegio del Texto, de la estructura se pasa a un interés, a una curiosidad por el autor: “La neocrítica reprimió al autor, o, al menos, lo ‘desconcientizó’” (276).

7. Los cursos y seminarios recogidos en (Barthes, 2005b) se dictaron entre 1978 y 1980.

Barthes dice encontrarse, entonces, “en las antípodas de esa actitud”: el nuevo retorno del autor está asociado al retorno de una curiosidad que para su caso particular comienza a manifestarse “en el momento de *El placer del texto*: conmoción del superyó teórico, retorno de los textos amados, ‘liberación’, o ‘des-represión’ del autor”.

En la perspectiva de nuestro objeto de análisis, el desplazamiento de la posición de Barthes nos lleva a reconsiderar su trabajo crítico anterior: ¿en qué medida lo afecta este desplazamiento? ¿Supone este “retorno del autor” el abandono de las hipótesis de lectura que Barthes sostenía acerca de Proust y su novela? Pero también, ¿no son quizás Proust y su novela una suerte de “caso-límite” que, de algún modo, reclamaba otra consideración?

Adelantemos una cuestión que desarrollaremos más adelante: el renovado interés que Barthes muestra por la vida y obra de Proust tiene que ver con circunstancias que atañen a su propia biografía: la muerte de su madre despierta en él el deseo de una “vida nueva”, en la cual también el deseo de escribir se manifiesta bajo una nueva forma, que permitirá, a su vez, dar testimonio de amor por quien ya no está.

Aunque este factor no pueda deslindarse limpiamente en nuestro análisis –por lo demás, interesa considerarlo–, observamos que el reencuentro con Proust –en tanto que “posición de la vida como obra”– le permite a Barthes reinscribir algunas de sus apreciaciones pasadas sobre la novela –y sobre el mismo Proust– en un nuevo escenario crítico. Se trata, esta vez, de tomarlo como caso ejemplar del “querer-escribir”:⁸

Proust escribió la gesta –y también el gesto– del Querer-Escribir. [...] se trata de un verdadero Relato –el único gran Relato que sigue *En busca del tiempo perdido*, de uno a otro extremo–, o incluso un Mito, con búsqueda, fracasos sucesivos, pruebas (el mundo, el amor) y victoria final. No olvidemos: la prueba de que *En busca del tiempo perdido* es el relato del Querer-Escribir reside en esta paradoja: se supone que el libro comienza al final, cuando ya está escrito (demostración deslumbrante de la *autonomía* que define el Querer-Escribir y el Escribir). (Barthes, 2005b: 43)

Los dos artículos que nos resta examinar –“Mucho tiempo he estado acostándome temprano”, de 1978 (Barthes, 1987), y “Las cosas cuajan”, de 1979 (Barthes, 2003b)– se inscriben en el horizonte desplegado por *La preparación de la novela*. Es por ello que el foco de interés está puesto sobre el proceso de producción de *En busca del tiempo perdido*, entendiendo este proceso en sus aspectos genéticos y estructurales.

Así, en el artículo de 1978 Barthes intenta situar el inicio del trabajo de producción de la novela, aludiendo al proyecto abandonado de *Contra Sainte-Beuve* y a la encrucijada que, en dicho trabajo, se presenta entre las dos vías de la Novela y el Ensayo.⁹ Barthes plantea que la indecisión entre ambas vías genéricas no solo es profunda, sino que quizás sea voluntaria.

8. Cabe señalar, por lo demás, que la preocupación por el “querer-escribir” se vincula con el señalamiento, reiterado por Barthes, de que *En busca del tiempo perdido* es la novela de una escritura.

9. En *La preparación de la novela*, Barthes se apoya en el trabajo de Henri Bonnet (1959), quien ya plantea que en *Contra Sainte-Beuve* se presenta una oscilación entre novela y ensayo. Genette, en un trabajo de 1963, asume posiciones semejantes, pero yerra en las fechas: “En 1906, que es el año de la muerte de la madre (y este acontecimiento no puede no tener relación con ese retorno) retoma su trabajo bajo la forma de esbozos que han sido publicados con posterioridad” (Genette, 1980: 7-8). La madre de Proust muere en 1905, y Bonnet fecha el inicio de *Contra Sainte-Beuve* hacia mayo-junio de 1909 (1959: 65).

Y agrega:

Hay que restituirle su patetismo a esta lucha. Proust busca una forma que recoja el sufrimiento (que acaba de conocer, de manera absoluta, con la muerte de su madre) y lo trascienda: ahora bien, la “inteligencia” (palabra “proustiana”)... es una capacidad que daña o reseca el afecto... también la Novela puede hacerlo, pero no una novela cualquiera: una novela que no esté hecha de acuerdo con las ideas de Sainte-Beuve. (Barthes, 1987: 329)

Se entiende que, si la novela de Proust ha de estar hecha “contra Sainte-Beuve”, la relación que pueda establecerse entre la vida y la obra habrá de verse, de algún modo, desbaratada, ya que el planteo de Sainte-Beuve era, precisamente, el de la continuidad entre ambas esferas. Barthes va a sostener que la *Busca* no es ni novela ni ensayo, o es las dos cosas a la vez, una “tercera forma” (330), que “dedica todo su esfuerzo, suntuoso, a sustraer el tiempo rememorado de la falsa permanencia de la biografía” (1987: 332). Más adelante dirá: “Esta desorganización de la biografía no es su destrucción. Son numerosos los elementos de la vida personal que se conservan, de forma localizable, en la obra, pero esos elementos están, en cierto modo, *deportados*” (1987: 332).

Vemos que la recuperación de lo biográfico no implica dejar de lado lo que los abordajes de tenor estructuralista habían aportado para pensar la relación entre discurso y sujeto. “Como vemos, lo que sucede en la obra sí que es la vida del autor, pero una vida *desorientada*” (1987: 333). En su discurso, el “sí-mismo” se enfrenta a su desconocimiento.

El artículo de 1979 retoma algunos de los interrogantes lanzados en 1978, atinentes a la génesis de *En busca del tiempo perdido*, y elabora una respuesta que, al dar cuenta de los recursos que permiten a Proust desarrollar su novela, incorpora elementos de los trabajos más tempranos de Barthes.

Frente al planteo de sentido común –según el cual Proust escribió una sola obra, y las anteriores son prefiguraciones de ella– Barthes dice que, no obstante, “la vía creativa de Proust presenta dos partes muy marcadas” (2003: 273): la primera abarca su producción hasta 1909, y la segunda todo lo que sigue hasta su muerte. Esta etapa es signo de una mutación:

todos los escritos de Proust que preceden al *Tiempo perdido* tienen un aspecto fragmentado, breve. Novelas cortas, artículos, trozos de textos. Tenemos la impresión de que los ingredientes están ahí (como se dice en cocina), pero que la operación que a va a transformarlos en plato todavía no ha tenido lugar: “no acaba de ser eso”. Pero luego, de repente (en septiembre de 1909), “las cosas cuajan”: la mayonesa se liga y, a partir de este momento, ya sólo ha de aumentar poco a poco. En efecto, Proust practica cada vez más la técnica de los “añadidos”: inyecta sin cesar alimento a ese organismo que se abre, porque en lo sucesivo ya está bien formado. [...] En suma, durante ese mes de septiembre, se produce en Proust una especie de operación alquímica que transmuta el ensayo en novela, y la forma breve, discontinua, en forma larga, hilada, extendida. (Barthes, 2003: 274)

Barthes se pregunta qué puede haber sucedido para que se diera ese proceso de “cuajado”, en el que se sostiene el trabajo de Proust hasta el fin de su vida:

No creo en una determinación proveniente de la biografía; sin duda, los acontecimientos privados pueden influir decisivamente en una obra, pero esta influencia es compleja, se ejerce con retraso: nadie duda que la muerte de la Madre “fundó” en cierto modo el *Tiempo perdido*; pero el *Tiempo perdido* no se puso en marcha hasta cuatro años después de esa muerte. Creo más bien en un descubrimiento de orden creador: Proust encontró un medio, tal vez francamente técnico, de “sostener” la obra, de “facilitar” su escritura (en el sentido operatorio en que se habla de “facilitantes”). (Barthes, 2003: 274-5)

Barthes plantea entonces que Proust se encontró con varias técnicas que a continuación enumera: (1) un modo de decir “yo” que se maneja de modo indecible entre las posiciones de autor, narrador y héroe, argumento que, con variantes, Barthes había presentado en el artículo de 1978; (2) el sistema de los Nombres, que Barthes había trabajado en profundidad en el artículo de 1967; (3) una cambio de proporciones, en lo que hace a la extensión de la novela; (4) una estructura novelesca –inspirada por Balzac– que consiste en conservar los mismos personajes a lo largo de la obra. Barthes dice:

cuando se conoce la importancia de los retornos, coincidencias e inversiones a lo largo del *Tiempo perdido*, y hasta qué punto Proust estaba orgulloso de esa composición por encabalgamientos, que hace que un detalle insignificante, dado al principio de la novela, se vuelva a encontrar al final, de alguna manera crecido, germinado, abierto, se puede pensar que lo que Proust descubrió es la eficacia novelesca de lo que podríamos llamar la “acodadura” de las figuras: una figura plantada aquí, a menudo discretamente (por ejemplo: la dama de rosa), funda mucho más tarde, por encabalgamiento en otras infinitas relaciones, un nuevo tronco (Odette). (Barthes, 2003: 275)

Con este aporte relativamente novedoso (en cierto sentido, retoma elaboraciones del artículo de 1971), podemos ver, tal como indicamos más arriba, que el cambio de perspectiva sobre la relación “vida/obra” entrañado en el “retorno del autor” no impidió a Barthes recuperar muchas de sus intuiciones anteriores. Como de algún modo lo sintetiza el final del artículo: “Todo esto debería ser objeto de una investigación, *a la vez biográfica y estructural*. Y, por una vez, la erudición tal vez estaría justificada, ya que alumbraría a ‘los que quieren escribir.’” (Barthes, 2003: 275. Cursivas nuestras)

La identificación

En el apartado anterior adelantamos una cuestión –la incidencia de la muerte de la madre de Barthes en la transformación de su mirada– que invita a considerar, en paralelo, la significación de la muerte de la madre de Proust para su obra. Para entender esta referencia, debemos recordar que, en general, biógrafos y críticos –incluido Barthes– han tendido a sostener que, si bien la muerte de la madre de Proust le produce una conmoción de importancia, no es posible establecer nexos directos entre este suceso y la creación de *En busca del tiempo perdido*.

Barthes había considerado la cuestión y se pronunciaba en esa línea en los trabajos previos. Así, en “Las vidas paralelas” señalaba que tanto Proust como el narrador habían pasado por la experiencia de “un duelo violento (madre o abuela)”. Pero en ese artículo hacía notar que “en la vida de Proust la muerte de la madre produce una partición decisiva; la muerte de la

abuela, en cambio, no cambia nada de la existencia del narrador, que delega toda su pena en su madre (sustitución por lo demás enigmática sobre la que habría que interrogarse)” (Barthes, 2003b:162).

En breve, si bien Barthes ponderaba la significación de la pérdida para Proust, su interés apuntaba a marcar la diferencia y el desplazamiento que registraba el episodio homólogo en la novela. Pero en *La preparación de la novela*, la lectura de Barthes muestra cambios notorios:

Para Proust, escribir sirve para salvar, para vencer a la Muerte: no la propia, sino la de los que se ama, dando testimonio por ellos, perpetuándolos, erigiéndolos fuera de la no-Memoria. Es por ello que hay muchos personajes en *En busca del tiempo perdido* (orden del Relato), pero hay una sola Figura (que no es personaje): la Madre Abuela, la que justifica la escritura, porque la escritura la justifica. (Barthes, 2005b: 43)

Entendemos, por lo expuesto en el apartado anterior, que en la nueva plataforma de lectura –en la cual el autor recupera importancia– el objeto de estudio es reconstruido. Aun así, no podemos sino mirar con cierta extrañeza esta interpretación, que se resiste a cualquier argumento de continuidad que pretendamos pergeñar: el carácter por así decir “esencialista” de la misma casa mal con la variedad de recursos enunciativos y retóricos que el mismo Barthes nos ha hecho descubrir en la *Busca*.

Se hace preciso entonces volver al artículo de 1978. Allí Barthes explicita su *identificación*, tanto con Proust (que se sostiene en el “querer-escribir”) como con el narrador (que se sostiene cuando, desde el lugar del lector, reconoce en la literatura un “momento de verdad”). Pero hay otra dimensión de la identificación que, en vez de enunciarse, se deja ver al trasluz del texto. Al comienzo de la primera parte de la conferencia, Barthes señalaba que en ella hablaría de Proust y de él, aventando toda marca de inmodestia en la propuesta. Y en el cierre de esa primera parte, Barthes, tras haber analizado las páginas introductorias de *En busca del tiempo perdido*, reflexiona:

Si de la obra-vida de Proust he entresacado el tema de una novela lógica que permite [...] abolir la contradicción entre la Novela y el Ensayo, es porque es un tema que me concierne personalmente. [...] Así que voy a hablar de “mí”. [...] Es el íntimo que quiere hablar en mí, hacer oír su grito, frente a la generalidad, a la ciencia. (Barthes, 1987: 333-334)

El segundo apartado de la conferencia despliega esta problemática: Barthes habla de sí mismo, y comienza con una referencia a Dante, abriendo el tópico de la *Vita Nova* que, se sabe, ocupa a Barthes en sus últimos años. Pero este tópico no se cierra en “la llamada de un sentido nuevo” (lo que se entendería por la alusión a una “nueva vida”), sino que muestra, si se quiere, “el otro lado”, el de la muerte: “*Sabíamos* que éramos mortales [...] de repente, *nos sentimos* mortales”. Por la cercanía de la muerte, el trabajo adquiere “una especie de solemnidad” (1987: 335).

Todo este discurso mantiene una tonalidad reflexiva, pero, a la hora de tratar esos acontecimientos terribles que marcan una vida –la de Barthes–, el recurso al paralelismo permite a la vez elidir y mostrar la propia pérdida:

Para Proust el “camino de su vida” fue ciertamente la muerte de su madre (1905), incluso aunque la mutación de existencia, la inauguración de la nueva obra, no tuviera lugar hasta

unos años más tarde. Un luto cruel, un luto único y como irreductible, podría constituir para mí esa “cima de lo particular” de la que hablaba Proust; aunque tardío, el luto será para mí la mitad de mi vida, pues “la mitad de la vida” nunca puede ser otra cosa que ese momento en que se descubre que la muerte es real, y no sólo temible. (Barthes, 1987: 335-336)

Barthes entiende que los caminos por explorar se limitan:

Andando este camino, de repente se produce esta evidencia: por una parte, no tengo tiempo para intentar varias vidas: tengo que elegir mi última vida, mi vida nueva. [...] Ahora bien, para el que escribe, para el que ha elegido escribir, me parece que no puede haber otra “vida nueva” que el descubrimiento de una nueva práctica de la escritura. (Barthes, 1987: 336)

La nueva práctica de la escritura apunta a dimensiones no abordadas en el discurso teórico-crítico del autor de *Mitologías*. A modo de ejemplo, Barthes remite a dos lecturas, en donde encuentra algo de esa novedad buscada: una de ellas es la escena de la muerte de la abuela en la *Busca*, frente a la cual Barthes asume otra posición: “ahora estoy identificándome con el Narrador, no con el escritor” (1987: 336).

Estas lecturas reavivan emociones,¹⁰ y le dejan dos lecciones: (1) estos episodios se reciben como “*momentos de verdad*”:

de repente la literatura [...] coincidía absolutamente con un desgarramiento emotivo, un “grito”; en el propio cuerpo del lector que vive, como recuerdo o como previsión, la separación del ser amado, se instala una trascendencia: ¿qué Lucifer ha creado al mismo tiempo el amor y la muerte? (Barthes, 1987: 337).

Hay que entender que el momento de verdad es diferente del realismo; es un “reconocimiento del *pathos*” (1987: 337), es, diríamos, una *vivencia en reconocimiento* (como vivencia, es imaginaria, del “yo”).

La segunda lección hace entender que la obra por hacer “representa activamente [...] un sentimiento”, y este “pertenece al lado del amor [...] lo llamaré la piedad (o la compasión)” (1987: 337).

La Novela, esa “forma nueva”, debe cumplir tres misiones: (a) “permitirme expresar a los que amo [...] y sin decirles que los amo”, lo que supone una “trascendencia del egotismo” para testimoniar que los amados no han vivido y sufrido “en balde” (1987: 338); (b) permitirle “la representación de un orden afectivo, plena pero indirectamente”. Ahí Barthes hace una cierta defensa de la *representación* (no de la *expresión*) del afecto en la “forma nueva”: “lo patético en ella es enunciable” (1987: 338); (c) sobre todo, esta “forma incierta” que Barthes llama Novela –y que quizás haya sido, en parte al menos, *La cámara lúcida*– no ha de ejercer “presión sobre el otro (el lector); su instancia es la verdad de los afectos, no la de las ideas” (1987: 338-9).

10. Cfr. la anotación del 1 de agosto de 1978 en el *Diario de duelo*: “La literatura es eso: que yo no pueda leer sin dolor, sin sofocarme de verdad, lo que Proust escribe en sus cartas sobre la enfermedad, el valor, la muerte de su madre, su aflicción, etc.” (Barthes, 2009: 189).

Para concluir

En su ensayo “De la dificultad de decir yo: Roland Barthes” (en Bürger y Bürger, 2001: 297-310), Peter Bürger examina la producción teórica de Barthes desde una perspectiva atenta a las transformaciones que, en la concepción del sujeto, se detectan en su decurso. Contrastando *Roland Barthes por Roland Barthes* con el texto que acabamos de examinar, Bürger dice que

parece producirse un giro con el ensayo sobre Proust. Barthes confiesa ahora su deseo de decir yo, esto es, de hablar de eso que en la autobiografía de 1975 aún tenía por lo imaginario. [...] Roland Barthes sale de repente fuera del espacio situado entre las grandes teorías en el que se ha movido desde *Degré zéro de l'écriture*. También la teoría negativa del sujeto parece como olvidada. Ni un discurso más sobre el yo como un imaginario, sobre el sujeto como un lugar en el que se intersectan los códigos. El yo como persona se impone, quiere hablar. Lo que había aún que dejar libre era, al menos en tanto que imaginario, el miedo propio, pero también la propia ternura parece encontrarse ahora bajo un tabú que es preciso suprimir. (Bürger, 2001: 302-303)

Bürger ve en ese “ensayo” similitudes con textos anteriores, pero también una diferencia radical, que se manifiesta en la voluntad de Barthes de enunciar desde el yo, “y no designar con ello un lector general de Proust, sino a sí mismo en su inconfundible singularidad”:

¿De dónde procede este deseo ineludible? ¿Ha olvidado Barthes que hay una retórica de la franqueza? Bien poco, y sin embargo tiene que decir yo. Algo se ha desplazado en él. Se mira de manera diferente que antes. Desde luego que el ensayo sobre Proust calla aún el suceso, pero permite intuir, mediante la referencia repetida, el significado que la muerte de su madre tuvo para Proust. La muerte de la madre querida pone delante de la mirada la propia y convierte el tiempo de vida restante en plazo que es menester aprovechar. Así surge la decisión de una nueva vida, que abre la perspectiva sobre una nueva escritura y transforma a la vez la producida hasta el momento en una cadena interminable de repeticiones. (Bürger, 2001: 303-304)

El análisis de Bürger registra un cambio y da cuenta del suceso que lo desencadena, y allí reside su pertinencia. No obstante, entendemos que esa transformación no implica una recusación del suelo teórico sobre el cual Barthes levantó su edificio teórico-crítico: lo que cambia es la posición del sujeto, no la teoría que da cuenta de su estructura.¹¹

Se trata entonces, más bien, de darle lugar a ese yo que establece una relación *vivida* con el mundo, y de asumir lo que esa relación tiene de irreductible. Se trata, también, de pensar desde allí otra tarea, que aún abriga una esperanza de saber: “Quizás es finalmente en el corazón de esta ‘cima de mi particularidad’ donde soy científico sin saberlo” (Barthes, 1987: 339). Esperanza de saber que se manifiesta como antítesis de la que Occidente entiende por ciencia desde Aristóteles –ya que toma lo singular como objeto, ya que opera “en desconocimiento”–; entendemos que, por esa vía, Barthes sugería cómo leer los últimos tramos de su recorrido productivo.

11. Hablar de *una* teoría del sujeto resulta, sin duda, simplificador. En la conjunción entre aquello que Milner (2003: 9) llama el “programa estructuralista” con el “movimiento de *doxa*” que lo acompaña se entrecruzan y conviven desarrollos teóricos –los de Althusser, Foucault, Lacan, entre otros– que coinciden, más que nada, en aquello que rechazan: el sujeto centrado de la conciencia.

Hacia el final de “Mucho tiempo...”, Barthes reconocía que, en sus anteriores escritos “son muchos los elementos novelescos que alteran su origen” (1987: 339). Pero lo había dicho más claramente en *Roland Barthes por Roland Barthes* (en el fragmento “El libro de Yo”):

no hay imaginario más puro que la crítica (de sí mismo). La sustancia de este libro es pues, a fin de cuentas, enteramente novelesca. La intrusión, en el discurso del ensayo, de una tercera persona que no remite, sin embargo, a ninguna criatura de ficción, marca la necesidad de remodelar los géneros: que el ensayo confiese ser casi una novela: una novela sin nombres propios. (Barthes, 1978: 131)

Jacques-Alain Miller decía, con referencia a la fenomenología de Merleau-Ponty, que se trataba de “un discurso riguroso, en lo imaginario, de lo imaginario” (Miller, 2006: 23). Entendemos que ese fue, al final, el camino de Barthes. •

Bibliografía

- BARTHES, Roland. 1978 [1975]. *Roland Barthes por Roland Barthes*. Barcelona: Kairós.
- _____. 1987. *El susurro del lenguaje*. Barcelona: Paidós.
- _____. 2002 [1971]. *Sade, Fourier, Loyola*. Madrid: Editora Nacional.
- _____. 2003a. *Ensayos críticos*. Buenos Aires: Planeta/Seix Barral.
- _____. 2003b. *Variaciones sobre la literatura*. Buenos Aires: Paidós.
- _____. 2005a [1966]. *Crítica y verdad*. Madrid: Siglo XXI.
- _____. 2005b. *La preparación de la novela*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- _____. 2006 [1973]. *El grado cero de la escritura seguido de Nuevos ensayos críticos*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- _____. 2008 [1978]. *El placer del texto y Lección inaugural*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- _____. 2009. *Diario de duelo*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- BONNET, Henri. 1959. *Marcel Proust de 1907 a 1914 (essai de biographie critique)*. París: Nizet.
- BÜRGER, Christa y Peter Bürger. 2001. *La desaparición del sujeto. Una historia de la subjetividad de Montaigne a Blanchot*. Madrid: Akal.
- DELEUZE, Gilles. 2002. *Proust y los signos*. Madrid: Editora Nacional.
- GENETTE, Gérard. 1980. "La question de l'écriture". En Barthes, R. et al. *Recherche de Proust*. París: Seuil.
- MILLER, Jacques-Alain. 2006 [1986]. *Matemas I*. Buenos Aires: Manantial.
- _____. 2003. *El periplo estructural. Figuras y paradigma*. Buenos Aires: Amorrortu.
- VERÓN, Eliseo. 1988. *La semiosis social. Fragmento de una teoría de la discursividad*. Barcelona: Gedisa.

Ricardo Terriles

Licenciado en Ciencias de la Comunicación (FCS, UBA), maestrando en Análisis del Discurso (FFyL, UBA) y docente en la carrera de Ciencias de la Comunicación (FCS, UBA). Participa del Proyecto UBACyT "Discurso, política, sujeto. Encuentros entre el marxismo, el psicoanálisis y las teorías de la significación". Publicó artículos en las compilaciones *Sujeto, política, psicoanálisis* (2011, Prometeo) y *Lecturas de Althusser* (2011, Imago Mundi). •