



Roland Barthes: la crítica como respuesta activa y el “método de juego”

Alberto Giordano*

Comienzo con una cita destinada a cumplir las funciones aperitivas de un epígrafe: despertar curiosidad, señalar elípticamente recorridos posibles. Está tomada de una entrevista que Barthes dio en 1977, cuando se publicó *Fragmentos de un discurso amoroso*: “Si yo fuera filósofo y quisiera escribir un gran tratado, le daría el nombre de un estudio de análisis literario. Con el pretexto de un análisis literario, trataría de ofrecer una ética, en el sentido amplio de la palabra” (1983, p. 296). No avanzo por ahora en la explicación de esta ocurrencia magnífica para no debilitar la fuerza de sus proyecciones indirectas. Me conformo con subrayar la mezcla, o mejor, los deslizamientos entre registros y géneros culturales en principio heterogéneos: del tratado filosófico al análisis literario, y de éste, a la ética “en el sentido amplio de la palabra”. ¿Habrá querido sugerir Barthes, muy cerca de Borges, que los sistemas filosóficos no son otra cosa que ficciones literarias, y que toda estética debería aspirar a la condición de un arte del saber vivir?

Salto ahora a la caracterización que ya propuse en otras ocasiones del “último Barthes” como aquel que le imprimió a sus búsquedas ensayísticas un marcado giro autobiográfico. Ese giro tomó tres formas: la *especulación*, la *dramatización* y el *autorretrato*. Más allá de las diferencias retóricas, las tres respondieron, en tanto procesos formales, a los criterios de valoración propios de la ética del crítico-ensayista. El giro autobiográfico del “último Barthes” fue esencialmente ético porque respondió no solo a impulsos egotistas, a la voluntad de convertir al crítico en un personaje novelesco, sino también al deseo –acaso irrealizable– de responder *activamente* a la afirmación de “una ética del lenguaje literario”. Uso “activamente” en un sentido muy preciso, para nombrar un tipo de respuesta creativa y no reductora, que intenta hacerse eco del carácter intempestivo y desestabilizador de los valores que pone en juego la afirmación irreductible

* IECH - CONICET | Universidad Nacional de Rosario / albertogiordano59@gmail.com.

de lo literario. La idea de “respuesta activa” expresa la simpatía inmediata, exenta de apropiaciones moralizantes, entre las dos éticas, la de la literatura y la del crítico-ensayista.

En la estela del primer romanticismo alemán, Barthes le atribuye a la escritura crítica la posibilidad de hacer sensible, por sus propios medios verbales, lo anómalo y misterioso de la enunciación literaria. Como Friedrich Schlegel, o como Maurice Blanchot, a quien leyó apasionadamente en sus años de formación, Barthes cree que la crítica, si consigue desprenderse de la voluntad de dominio que la lleva a pensarse como metalenguaje, puede erigirse en testimonio del poder de sacudida e interrogación que ejerce, en cualquier contexto cultural, la aparición de una palabra intransitiva, privada de sanción moral, carente de causa y de fin. Hay un momento de la *Lección inaugural* en el que Barthes formula un reclamo dirigido a los discursos que se ocupan de la literatura, que la toman como objeto de comentario, enseñanza o investigación: deben afirmar la ética del acontecimiento literario porque continuamente está siendo recusada. Esa ética libertaria expresa el deseo de resistir, por medios estéticos, a la voluntad de sujeción o “querer-asir” que subyace a cualquier discurso, de sustraerse sin propósitos definidos a la captura de las valoraciones culturales. La crítica y la investigación se harían eco de ese reclamo experimentando, contra sus propios intereses culturales, formas de respuesta activa, formas de *actuar* a la manera literaria.

Para el Barthes de la *Lección inaugural*, la crítica, en un sentido amplio (el que remite a las potencias disuasorias del ensayo, pero también a las de una investigación), debe adoptar un método paradójico si quiere convertirse en otro teatro de la anarquía discursiva en el que “la lengua intenta escapar a su propio poder, a su propio servilismo”, “un método de juego” (Barthes, 1982, p. 132). El recurso a la paradoja responde, en este como en otros casos, a una búsqueda de rigor. Detengámonos un momento en el segundo término de la ocurrencia: “juego”. Con resonancias nietzscheanas, es un concepto recurrente en los ensayos de Barthes, ya sea que se trate de explicar la verdad de los procesos significativos o de reconocer la libertad de espíritu que es conveniente asumir si se quiere saber algo de tales procesos. Aunque en algunas ocasiones aparece como sinónimo de “producción” y “práctica” (hay que atribuir esas imprecisiones a cierta euforia epistemológica que caracterizó a la fase “textualista”, con sus anhelos de mixturar marxismo y psicoanálisis), “juego” presupone una lógica y una

economía heterogéneas a las del trabajo. La economía del juego es la del gasto improductivo, dispendioso. Su lógica, la del acontecimiento aleatorio, imprevisible. Juega el que gasta sin reservas, no el que invierte para preservar o fortalecer las condiciones de producción, y el que se somete activamente a la afirmación del azar. (Otra vez recorro al mismo adverbio, “activamente”, para nombrar el encuentro de la disposición a dejarse afectar por fuerzas transformadoras –que pondrán fuera de sí a quien las padece– con los actos y los gestos que encausarán esas fuerzas en el sentido incierto de una posible reconfiguración). En cuanto al otro término de la ocurrencia, “método”, voy a servirme de dos citas de un ensayo de Derrida para condensar su significación (son citas que recuerdo casi de memoria, porque la lectura de ese y algunos otros ensayos de Derrida, a comienzos de los ochenta, fue decisiva en mis aprendizajes teóricos): “todo método implica reglas generales (técnicas de repetición, procedimientos recurrentes susceptibles de aplicación)” (1984, p. 149); “un método es cierta forma de regular el curso, el recorrido, el trayecto, el itinerario, es decir, el discurso” (p. 150). En el campo de la investigación y el análisis literario, un método es una estrategia retórica (que a veces pretende hacerse pasar por un dispositivo epistemológico) para reproducir, a propósito de casos particulares y concretos, las generalidades y las abstracciones de un marco teórico establecido. Tal reproducción convierte al caso en ejemplo, a costa de desatender o desoír los susurros de lo singular.

La expresión “un método de juego” recuerda otra ocurrencia perspicaz, la de Theodor Adorno sobre el proceder “metódicamente ametódico” del ensayo. ¿Qué sería un método de juego? Un conjunto de reglas y procedimientos operativos que propiciarían, ni obstruirían ni inhibirían, la emergencia de lo azaroso (la emergencia, por ejemplo, de un suplemento de significación que desprende a una obra de los proyectos de su autor o de las condiciones de su época, o el despunte de una asociación imprevista entre conceptos de diferentes disciplinas, una asociación impertinente, que traza diagonales desestabilizadoras). La eficacia de este método depende, fundamentalmente, del *talento* de quien lo practica, de que la inteligencia se deje seducir por las promesas de lo aleatorio, a riesgo de extraviarse o quedar mal parada.¹ El valor de las reglas y los procedimientos también tiene que ponerse en juego, antes de que la voluntad de pro-

1 Como es algo de lo que carezco, le atribuyo al *talento* un papel fundamental en la composición de ensayos críticos. Barthes definió esa facultad en unos términos

gramación y control se restablezca, y lo que comenzó siendo un hallazgo decline en principio de reproducción.

La ética del crítico-ensayista lo estimula a jugar y jugarse (a gastar su “capital simbólico” sin garantías) en la enunciación de teorías e interpretaciones conjeturales que podrían valer como respuestas activas a lo que la aparición literaria pone en juego. Como la crítica es fundamentalmente una práctica intelectual que se realiza en contextos institucionales establecidos (la universidad y la prensa), una práctica discursiva al servicio de la homogenización y la totalización cultural, la idea de “respuesta activa” sugiere menos la de “acto creativo pleno”, que la de “con el menor grado de reducción posible”. Si a la literatura, según nuestra profesión de fe tardo-romántica, la identificamos como un experimento verbal capaz de crear valores y formas de vida inauditos, la crítica no puede evitar estabilizar y reducir los alcances de ese experimento intempestivo al convertirlo en ocasión de especulaciones o, peor, en objeto de juicio, en cualquier caso, en algo valioso en sí mismo. Incluso si se quiere ensayística, atenta a su propia composición estética, la crítica siempre ejerce –aunque no siempre en el mismo grado– fuerza reductora. (Para evitar recaer en simplificaciones o relativismos, subrayo el matiz que acabo de introducir: si todos los ejercicios críticos responden, en última instancia, a impulsos reductores, están los que se fortalecen acentuándolos –las interpretaciones sociológicas, ideológicas, culturalistas–, y los que tratan de debilitarlos o extenuarlos). La crítica literaria es fundamentalmente reductora por tres razones: primero, porque se compromete con los criterios de valoración que rigen la vida de las instituciones culturales, y ninguna institución toma en serio la exigencia crítica de poner en juego sus fundamentos y sus protocolos; segundo, por el hecho de plantearse como búsqueda de saber y buscar por medio de conceptos y proposiciones argumentativas, de acuerdo con los verosímiles teóricos de la época; finalmente, porque la mueve la voluntad de intervención, y solo se puede intervenir críticamente en conflictos morales con apariencia de debates culturales o ideológicos, según la lógica del conflicto, que es la de la complementariedad entre posiciones contrapuestas, la del desconocimiento de cualquier diferencia que no pueda ser identificada con una de las alternativas del conflicto. Barthes es muy preciso acerca de la función reductora que cumple el recurso al conflicto

muy precisos: “la feliz sumisión del sabio, del artista, al efecto que quiere producir, al encuentro que quiere suscitar” (1987, p. 221).



cuando se intenta valorar las potencias de lo emergente, por ejemplo en *El placer del texto*: “El conflicto no sería otra cosa que el estado moral de la diferencia”, “el conflicto siempre está codificado” (1982, p. 27). Por eso la diferencia, el poder gozoso de diferir que Barthes atribuye a la intransitividad del lenguaje literario, se afirma y se acoge más allá y al lado de los conflictos, en el intervalo extramoral que abre su aparición. A la pregunta que no dejó de inquietar el devenir de su obra a través de las distintas épocas, ¿qué puede la literatura en sí misma? (no olviden que aquí se trata de un sí mismo paradójico, inesencial, el de lo que carece de causa y de fin), el “último Barthes” responde: neutralizar la lógica del conflicto, subvertirla sutilmente, a través del ejercicio de una indiferencia soberana. A riesgo de resultar redundante, subrayo algo que tal vez, dada mi insistencia, ya sea obvio: esa respuesta tiene, simultáneamente, alcances éticos y estéticos, porque la neutralización del conflicto intensifica los placeres y los goces de la escritura y la lectura, y, al mismo tiempo, favorece la experimentación con formas de vida convenientes, en las que no se renuncia a la propia rareza.

Tenemos entonces que lo que la literatura puede es sustraerse o desviarse, circunstancial y acaso efímeramente, de los conflictos que mantienen vivas a las instituciones culturales. La crítica-ensayística busca dar una respuesta activa a ese poder de neutralización, pero fatalmente toma partido, se posiciona, porque, nada más por manifestarse como discurso crítico, interviene en alguno de los debates que tensionan el presente. (Insisto, perdón por abrumar con tantas insistencias, pero soy consciente de que todas las afirmaciones que estoy proponiendo envuelven equívocos; decía entonces que insisto en el reclamo de no ceder al espíritu de simplificación: toda crítica es intervención en las discusiones literarias y culturales del presente, pero los modos de intervenir pueden ser cualitativamente distintos, ya sea, por ejemplo, que se adopte el punto de vista dominante de los valores “actuales”, o el marginal de ciertos valores anacrónicos. Hay modos de intervención imaginativos que reclaman una reformulación radical de los conflictos, y otros conservadores, o incluso dogmáticos, que nada quieren saber de un más allá, o un más acá, de las alternativas convencionales).

La respuesta crítica que manifiesta la afinidad entre la ética del ensayo y la del lenguaje literario es “activa” en tanto ejerce, a través de la experimentación formal, el menor grado de reducción posible de lo que ese len-

guaje tiene de anómalo a las alternativas de un conflicto. La crítica entra en conversación con la literatura cuando también asume que sus compromisos formales son los que deciden su eficacia, que tiene que volverse experimental, y renunciar a las ilusiones y las arrogancias del metalenguaje, para poder ser imaginativa y exploratoria. La recusación del metalenguaje como estatuto discursivo de la crítica es una verdadera obsesión barthesiana, cuyo correlato feliz es la búsqueda, siempre renovada, de estrategias compositivas para actuar retóricamente lo más cerca posible de los vaivenes y las inestabilidades del lenguaje literario. (La obsesión sería el síntoma desplazado del reconocimiento de otra limitación insuperable: así como no podemos pensar a la crítica absolutamente desprendida de la voluntad de intervenir en discusiones y debates, tampoco podemos pensar sus formas sin que se cuele algo de la idea de metalenguaje explicativo).

Las experimentaciones críticas con nuevos procedimientos argumentativos y nuevas constelaciones conceptuales tienen en su base, además del deseo de respuesta estética, la afirmación de cierto egotismo. Si hay ensayo, no puede faltar la afirmación de una subjetividad que se expone, se observa y se examina, con múltiples propósitos. En el acto de intentar dar una respuesta crítica, el ensayista pone en juego su inteligencia y su sensibilidad, movido por la curiosidad y la estupidez. La inteligencia es la facultad de razonar y argumentar con perspicacia y precisión. En el ensayo estético, tal como en la rememoración poética, según Proust, cumple un papel secundario respecto de la sensibilidad, que sería el auténtico sujeto de la experimentación y la búsqueda.² El concepto de “sensibilidad” tiene para mí una significación semejante a la de “cuerpo”, tal como Barthes lo define en su autorretrato: “El cuerpo es la diferencia irreductible, y al mismo tiempo es el principio de toda estructuración” (1978, 191), o tal como lo usa estratégicamente en *El placer del texto*: “El placer del texto es ese momento en que mi cuerpo comienza a seguir sus propias ideas -pues mi cuerpo no tiene las mismas ideas que yo” (1982, 29). “Cuerpo” y “sensi-

2 Tal vez recuerden el “Prólogo” de *Contra Sainte-Beuve*, una especie de manifiesto de la crítica estética, la que busca la verdad de una forma artística en sus configuraciones sensibles, a la altura del célebre “La escuela del Giorgione”, de Walter Pater. Cito las dos primeras frases: “Cada día valoro menos la inteligencia. Cada día me doy cuenta mejor de que solo es al margen de ella que un escritor puede recuperar algo de sus impresiones, es decir, alcanzar algo de sí mismo y la única materia de su arte” (2011, p. 17).

bilidad” nombran una realidad conjetural, remiten a un polo de atracciones y rechazos originarios cuya existencia presentimos, indirectamente, en tanto se definieron tales o cuales gustos, tales o cuales preferencias, más acá de las decisiones conscientes. Como el de los usos de “cuerpo” es un caso de progresiva banalización, en el que lo que comenzó siendo una ocurrencia termina declinando en estereotipo (“leo desde el cuerpo”, “escribo con el cuerpo”, qué espanto todas estas efusiones sentimentales, secreciones de algo que podríamos llamar “*kitsch* teórico”), eventualmente prefiero hablar de “sensibilidad”, al referirme a esa instancia pre-subjetiva que habría incidido para que una búsqueda ensayística se desencadene.

Desde el punto de vista ético que adoptamos leyendo a Barthes, la crítica siempre aparece en tensión consigo misma, incomodada por lo mismo que le da existencia: la voluntad de querer intervenir, en la que se transparenta su voluntad de dominio. Persigue, lo mismo que la literatura, el desprendimiento y la neutralización, pero tiende a la aserción y el posicionamiento estratégico, lo mismo que cualquier empresa cultural. Por eso, cuando juega a responder activamente a la afirmación literaria, se obliga a practicar cierto ascetismo retórico y doctrinario (renunciar a parte de lo que ya sabe y puede), para depurarse o aligerarse de impulsos metodológicos (la voluntad de generalización y totalización). La vía que toma ese ascetismo aventurero es, ya lo dije, la de la experimentación formal. Es en el hallazgo de un concepto paradójico, en la invención de una intertextualidad audaz que mezcla géneros y registros, o en el ejercicio de formas fragmentarias y sincopadas de exposición, que el ensayista-crítico descubre cómo desprenderse de lo que obstaculiza o inhibe la posibilidad de dar una respuesta activa. No antes. Por eso no hay método ensayístico en sentido estricto, y Barthes habla, con rigor, de “un método de juego”. Hay sí reglas operativas que indican lo conveniente –actuar con irreverencia y escepticismo cuando una interpretación se impone como autorizada, observar con ligero extrañamiento las propias estupideces y rarezas–, pero solo para quienes ya se comprometieron afectivamente con lo que tales reglas presuponen.

Barthes es un pensador fragmentario, discontinuo, de iluminaciones circunstanciales que resisten el desarrollo y propician la variación. Por eso no encontramos en sus textos, ni siquiera en las notas de sus cursos, largas explicaciones sobre la ética del crítico y el investigador literario como las que estoy ensayando aquí. Barthes piensa discontinuamente lo singular de

esa ética (el diría, lo “intratable”), a través de *figuras*. Cuando Barthes identifica figuras (las imagina nombrándolas, no es que las reconozca), busca señalar aspectos de un cuerpo tensionado, por tales o cuales deseos, bajo tales o cuales circunstancias. Ese cuerpo en estado de elocuencia siempre es el de un enamorado, aunque se trate de un crítico o un melómano. En la superficie de los discursos, Barthes lee las figuraciones de cuerpos afectados por la coexistencia problemática del gregarismo y la supervivencia de lo íntimo.

Las figuras que esbozan la ética del crítico-ensayista manifiestan las inquietudes de un subjetividad tensionada entre el deseo de saber e intervenir y el de experimentar y responder estéticamente. Esa multiplicidad de deseos en tensión hacen del crítico una “criatura abigarrada”, como alguna vez le escuché ironizar a César Aira, en la que se superponen los papeles del sabio, el polemista, el artista y el conversador. No estoy hablando del crítico en general, desde luego, los hay que no asumen o ni siquiera presienten lo irónico de su condición, sino del crítico tal y como lo imagina el “ultimo Barthes”.

En la *Lección inaugural*, a propósito del cuidado con el que hay que tratar al lenguaje literario para que su ética no resulte impugnada, Barthes propone dos figuras: “obcecar” y “desplazarse”. Estas figuras condensan el sentido de los gestos y los actos que deberá realizar el crítico-ensayista para que su escritura tome la forma y la entonación de una respuesta activa. “Obcecar” significa afirmar lo Irreductible de la literatura: lo que en ella resiste y sobrevive a los discursos tipificados que la rodean –las filosofías, las ciencias, las psicologías–; actuar como si ella fuere incomparable e inmortal” (1982, p. 131). Lo que en la literatura resiste y sobrevive a cualquier reducción, a cualquier apropiación con fines morales, ideológicos o pedagógicos, no es otra cosa que lo que Blanchot llama “su esencial inescencialidad”, el escándalo de que nada explique ni justifique su existencia de acto intransitivo. La referencia a Blanchot sirve otra vez de puente entre Barthes y sus precursores largamente velados: los románticos de Jena. Según estos, el ser de la literatura (lo que la vuelve irreductible) es su condición de proceso incesante de interrogación y cuestionamiento de sí misma, la pasión por impugnar cualquier identificación que la establezca en términos de especificidad discursiva o institucional. Obcecar significa afirmar que la literatura solo es ella misma –poder de sacudida e interroga-

ción- si todavía no es lo que le reclaman, en cada coyuntura, la sociedad y la cultura (un corpus establecido, una institución espiritualmente valiosa).

La obcecación no es un atributo de ciertos críticos, más sensibles o perspicaces que otros, sino una forma de dialogar con fuerzas que desprenden a los textos de sus inscripciones institucionales, incluida la pertenencia a la institución literatura. Se obceca el que responde a la aparición de una forma que lo conmueve y lo deja pensativo suspendiendo la voluntad de comprensión. Afirma el valor de lo irreductible porque lo muestra actuando, como ausencia de causa o intención, en tanto la escritura del ensayo responde a la manera de una cámara de resonancias. Para no recaer en substancialismos, o al menos para diferir la inevitable recaída, subrayo que la expresión “afirmar lo irreductible”, cuando refiere a la obcecación del crítico-ensayista, envuelve una paradoja: no se trata de la afirmación (presentación o re-presentación) de algo cierto, por ejemplo de un valor o un poder reconocibles, sino de la afirmación de nada, de la aparición sin presencia de lo incierto, bajo la apariencia de una significación aplazada o sustraída. En la práctica crítica de Barthes, la afirmación conmocionante de lo irreductible suele ocurrir en la lectura de un detalle suplementario, un fragmento, a veces una sola palabra, que toca la sensibilidad del ensayista en tanto aparece desprendido de cualquier intención compositiva, como una especie de lapsus encantador. Un buen ejemplo de esto lo pueden encontrar en “Chateaubriand: *Vida de Rance*”; en particular, en el párrafo titulado “El gato amarillo del Abate Séguin”. Es ahí en donde Barthes se refiere al “escándalo de la palabra literaria” y lo explica con claridad: “Esta palabra está dotada de alguna manera de un doble largo de ondas: el más largo es el del sentido [lo que un texto tematiza o simboliza]; el más corto no transmite más información que la literatura misma: es el más misterioso, pues, por su causa, no podemos reducir la literatura a un sistema enteramente descifrable: la lectura, la crítica no pueden ser puras hermenéuticas” (1983, p. 165).

Obcecar y *desplazarse* son figuras complementarias, la una presupone a la otra. Para que ocurra un desplazamiento, aparición de algo donde no se lo esperaba, tubo que haber obcecación. Es la insistencia de la sensibilidad lectora en afirmar la presencia de lo indescifrable lo que provoca el desplazamiento de la posición del crítico y del lugar de la literatura. El crítico pasa de actuar como un hermeneuta o un agente cultural a hacerlo como un ensayista, es decir, como un escritor. La literatura deja de

ser un lenguaje instituido, prestigioso, para recuperar incidentalmente su carácter de experimento intransitivo. Uno y otra se desplazan más acá y al lado de los conflictos que deciden sus valores y funciones culturales. El poder rector de los conflictos no desaparece pero se suspende. *Suspensión* es otra figura fuerte de la ética barthesiana, además de una expresión recurrente y de gran plasticidad (presupuesta en la definición de “*punctum*”, de “incidente” y de “lo novelesco”, entre varios otros conceptos que vamos a comentar). La suspensión –de la voluntad de dominio, de la arrogancia, del gregarismo, del valor causa, de las totalizaciones morales– es al mismo tiempo condición y efecto de la lectura obcecada.

Hacer el elogio de la suspensión y el desplazamiento en términos generales, como hace Barthes en la *Lección inaugural* y como estoy haciendo yo ahora, en mi papel de comentarista, no es difícil, porque la generalización domestica las inestabilidades y los descentramientos que encarece. Otra cosa es comprometerse como lector en el trazado un recorrido indeterminado, que no se sabe a dónde conduce, por el placer de aventurarse en lo desconocido reflexivamente. El ejercicio del ensayo obcecado requiere aprender a desorientarse, a desprenderse de referencias y marcos justificatorios, a olvidarse momentáneamente de sí mismo en tanto lector competente. Cualquier crítico, por el hecho de serlo, porque supone que sabe leer en general y sabe escribir sus lecturas, y cuenta con algo valioso –juicios u opiniones– para comunicar, se resiste a esos aprendizajes deceptivos. Por eso el devenir del crítico en lector desplazado suele tomar la vía de un ascetismo metódico, el de un des-aprendizaje de competencias y funciones.

La obcecación, el desplazamiento y la suspensión son acontecimientos sutiles, de cuya existencia tenemos noticias solo después de que ocurrieron. No tiene demasiado sentido proponerse realizarlos, convertirlos en objetivos, porque dependen menos de la intervención de la inteligencia que, como ya dije, de la puesta en juego de la sensibilidad, que siempre es aleatoria. No hay método del que se pueda echar mano y, como señalé antes, no hay que dar por sentado que uno está dispuesto a dejarse llevar por las fuerzas de lo irreductible, aunque se diga barthesiano.

En las notas del curso sobre lo Neutro y en un ensayo sobre Phillippe Sollers, con las mismas palabras en las dos ocasiones, Barthes propuso otra figura ética que podemos asociar con el cuerpo tensionado del crítico-ensayista cuando intenta sustraerse de las identificaciones morales: la

oscilación. La caracteriza como una táctica “carnavalesca”, por su diferencia con la “vacilación”. La oscilación es un movimiento descentrado, una multiplicación incesante del compromiso, que impide que se fije una imagen de la subjetividad que va y viene. Por eso es mal recibida, cuando no desconocida, en los medios intelectuales, que reclaman posicionamientos estables e identificación inequívoca con alguna causa justa. A la vacilación, en cambio, se la acepta (Barthes menciona el caso de André Gide) porque “produce la imagen estable del que se mueve”, o de “lo movedizo” (2003, 271). En un intelectual se toleran las indecisiones en tanto sean razonables, es decir, en tanto no impugnen el valor trascendental de la causa-política, ideológica, moral- como fundamento de las prácticas retóricas. Frente al intelectual que oscila, que pasa sin vacilaciones de una posición a otra, la cultura no sabe a qué atenerse, no sabe si tomarlo en serio, tiende a rechazarlo, porque el movimiento de vaivén neutraliza el poder de agarre que ejercen las causas. (Notarán que estoy dando por sentada la asimilación del crítico con el intelectual. Lo hago porque los dos serían, en principio, “escribientes”, hombres transitivos que en el lenguaje solo buscan un medio para la transmisión de ideas y valores. Cuando la búsqueda problematiza la condición mediadora del lenguaje, al experimentar sus limitaciones e insuficiencias, y se vuelve sensible a la extraña materialidad de las palabras, el crítico deviene ensayista).

Un caso de vacilación, de movimiento de duda que conserva la identidad y preserva la imagen, es el de la “Deliberación” barthesiana sobre la conveniencia o no de llevar un diario que pudiera valer como una obra literaria. La contraposición de puntos de vista, si bien se resuelve a favor de la negativa (no debería llevarlo, si lo que quiere es trascender el egotismo), produce un efecto de inmovilidad muy fuerte, aunque se trate de la fijeza de un vínculo ambivalente. Barthes se siente atraído por el egotismo, pero como esa atracción lo inquieta (en ocasiones habla de los “peligros” que entraña), también se siente incomodado. Habría que apreciar de cerca los dobleces de esta ambivalencia, en la que coexisten preocupaciones estéticas y reparos morales, para mostrar cómo la forma dilemática de la “Deliberación” sirvió, más a la puesta en escena de una subjetividad cavilosa, a la dramatización de la duda, que a una efectiva toma decisión. (Después de haberle puesto el punto final a “Deliberación”, Barthes continuó llevando diarios personales que eventualmente podrían incorporarse a un proyecto literario. Me refiero al que se publicó póstumamente dentro del

libro *Incidentes*, titulado “Noches de París”. Este diario, que registra fundamentalmente vivencias eróticas y sentimentales de una sensibilidad gay, reaparece en uno de los folios de *Vita Nova*, como parte de la novela por venir, bajo el título “Noches vanas”).

La oscilación, el vaivén descentrado entre afirmaciones contrapuestas, es una figura tardía en la obra de Barthes. Aparece conceptualizada recién en 1978, después de la muerte de la madre, en pleno proceso de duelo. Como las otras figuras éticas, tiene un alcance táctico: sería un recurso “desesperado” para alcanzar una relación justa o auténtica consigo mismo, con los otros y con la muerte. El correlato afectivo de la oscilación es lo que Pasolini llamaba “una vitalidad desesperada” (Barthes cita varias veces esta fórmula, que es el título de un poema, en *Lo neutro*). La vitalidad desesperada es una posibilidad de vida extrema que nace de la atención a la inminencia de la muerte. Es la vitalidad propia del *sobreviviente*, a quien la conciencia de que el próximo turno podría ser el suyo confiere más fuerza que desgano. Sin pasar por los vaivenes del duelo, Barthes tal vez no hubiera imaginado las virtudes éticas de la oscilación.

La figura de la oscilación, en tanto figuración estética de lo indecible, se corresponde con lo que los románticos de Jena conceptualizaron como *ironía*, para nombrar el proceso de interrupción y suspensión del sentido que desorienta y neutraliza la voluntad de desciframiento. Lo mismo que la oscilación, la ironía romántica no solicita que se la descifre, reclama un lector dispuesto a jugar con lo incomprensible, a palpar el fondo de indeterminación, el “caos” originario, sobre el que se establecen nuestras creencias. Los juegos literarios con lo indecible recuerdan la “bufonería trascendental” de la que hablaba Friedrich Schlegel (2009, p. 25), en la que lo cómico y lo serio coexisten sin resolución ni equilibrio, afectándose recíprocamente.

Referencias

Barthes, R. (1978). *Roland Barthes por Roland Barthes*. Buenos Aires: Kairós.

(1982). *El placer del texto y Lección inaugural*. Buenos Aires: Siglo XXI.



(1983a). "Chateaubriand: Vida de Rancé". En *El grado cero de la escritura seguido de Nuevos ensayos críticos*. Buenos Aires: Siglo XXI.

(1983b). "Fragmentos de un discurso amoroso". En *El grano de la voz. Entrevistas 1962-1980*. Buenos Aires: Siglo XXI.

(1987). Aprender y enseñar. *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*. Buenos Aires: Paidós.

(2003). La oscilación. En *Variaciones sobre la literatura*. Buenos Aires: Paidós.

(2004). *Lo neutro. Notas de cursos y seminarios en el Collège de France, 1977-1978*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Derrida, J. (1984). Descartes: Lengua e institución filosófica. En *La filosofía como institución*. Barcelona: Granica.

Schlegel, F. (2009). Fragmentos críticos (1797). En *Fragmentos. Seguido de Sobre la incomprensibilidad*. Barcelona: Marbot.

Proust, M. (2011). *Contra Sainte-Beuve*. Buenos Aires: Losada.

