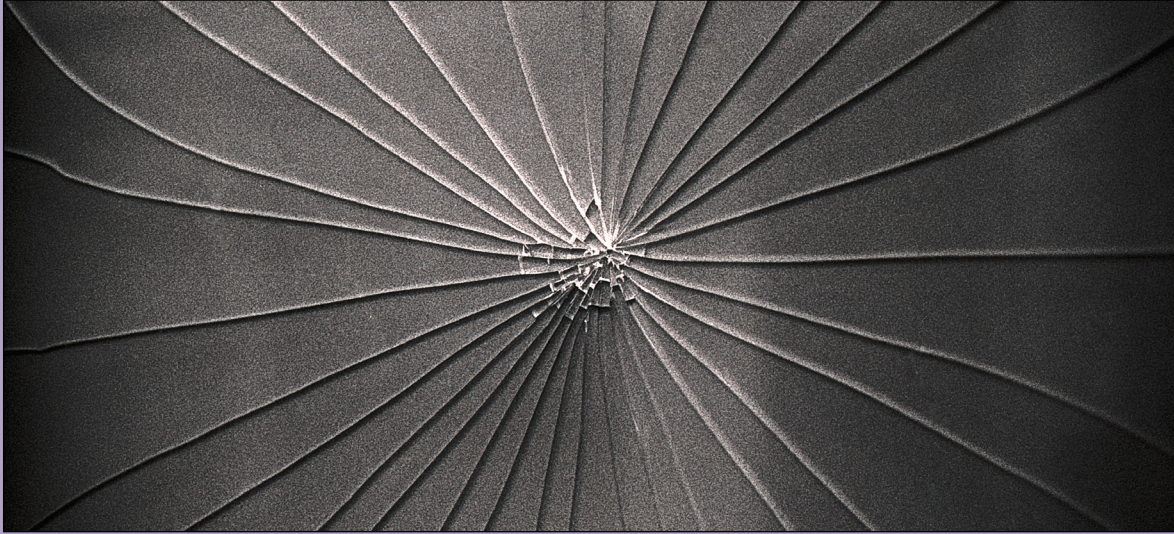


#19

BARTHES Y LA
ESCRITURA
ENSAYÍSTICA:
TEORÍA DEL ENSAYO
EN *ROLAND BARTHES*
POR *ROLAND*
BARTHES

Rafael Andugar Sousa
Universitat de Barcelona



Resumen || Este artículo se interroga por la especificidad genérica de la obra *Roland Barthes por Roland Barthes* ya que se encuentra entre los límites de la ficción, la autobiografía y el ensayo. A partir de los presupuestos teóricos de la tradición filosófica alemana que concibe el ensayo como una forma fragmentaria de estudio opuesta a la ciencia, aparece una proximidad teórica entre Adorno y (el autoproclamado ensayista francés) Barthes, que, a la manera de Montaigne, trata de explicarse sin llegar a encontrarse del todo nunca a causa de la dispersión fragmentaria y el vacío detrás del lenguaje.

Palabras clave || Ensayo literario | Adorno | Teoría del fragmento | Posestructuralismo | Barthes

Abstract || This article interrogates itself the generic specificity of the work *Roland Barthes by Roland Barthes* because it is between the limits of fiction, autobiography and essay. Starting from the theoretical specifications of the German philosophical tradition, which understands the essay as a fragmentary form of study, shows a theoretical proximity between Adorno and (the self-proclaimed French essayist) Barthes, who in the same way as Montaigne, treat to explain himself without results because he never finds the totality of himself due to the fragmentary dispersion and the emptiness behind the language.

Keywords || Literary essay | Adorno | Fragmentary theory | Post-structuralism | Barthes

Resum || Aquest article s'interroga per l'especificitat genèrica de l'obra *Roland Barthes per Roland Barthes* ja que es troba entre els límits de la ficció, l'autobiografia i l'assaig. A partir dels pressupostos teòrics de la tradició filosòfica alemanya que concep l'assaig com una forma fragmentaria d'estudi oposada a la ciència, apareix una proximitat teòrica entre Adorno i (l'autoproclamat assagista francès) Barthes, que, a la manera de Montaigne, tracta d'explicar-se sense arribar a trobar-se mai del tot a causa de la dispersió fragmentaria i del buit rere el llenguatge.

Paraules clau || Assaig literari | Adorno | Teoria del fragment | Postestructuralisme | Barthes

0. Introducción

La obra *Roland Barthes por Roland Barthes* plantea una serie de problemas en el momento en que el lector intenta encasillarla en un género. Si bien el primer contacto que se puede tener con ella, es decir, al vislumbrarse el título, da indicaciones de que se trata de una autobiografía, en la primera página aparece una frase que dice «Tout ceci doit être considéré comme dit par un personnage de roman»¹ (Barthes, 1975). Se trata de una frase irónica que advierte al lector de que no se encuentra ante una autobiografía común y que los límites entre la ficción (la novela) y la autobiografía son difusos. Nuestra propuesta de lectura es abordar el texto de *Roland Barthes por Roland Barthes* desde la tradición y la teoría del ensayo. Es de interés el contexto en el que interviene, qué modificaciones realiza en el género ensayístico y con qué propósitos. De la práctica que realiza Barthes se sustrae también cierto propósito teórico sobre el ensayismo.

Antes de comentar la recepción que ha hecho la crítica de la obra de Barthes en cuanto al aspecto del ensayismo que nos interesa tratar, tomaremos como referencia el texto «El género literario ensayo» de Pozuelo Yvancos (2005: 179-191) ya que marca dos horizontes del ensayo que separa y que Barthes uniría de forma muy interesante, como se analizará más adelante. Por un lado, Yvancos marca una línea del ensayismo que se iniciaría con Montaigne y Bacon a la que relaciona con el género «escrituras del yo». Montaigne trataría de «unir su libro al YO, en toda su dimensión de testimonio personal» (185). Para Yvancos el «Yo del Ensayo [...] no es una forma ficcional» (188) y lo argumenta a partir de Starobinski y su distinción «entre Historia y Discurso» (187). La Historia es lo que ha ocurrido ya y el Discurso un Yo que intenta convencer a un interlocutor. Yvancos explica cómo Starobinski entiende la autobiografía como la mezcla de Historia y Discurso. Yvancos propone que el ensayo hace «que prevalezca el tiempo del discurrir mismo, de la enunciación como punto dominante de la nueva forma». Es lo que ocurriría en Montaigne y también es la propuesta que encuentra Yvancos en la otra línea del ensayismo que significa la propia teorización del ensayo por parte de Lukács, Bense y Adorno. La propuesta que hacen sobre el ensayo es que su distanciamiento de la ciencia objetiva es debido a la cercanía por su trabajo sobre la forma, de cómo la escritura muestra un «pensamiento ejecutándose» (190).

1. El ensayo: «forma» y «Yo»

Barthes se acerca a la línea de Adorno que denominaremos la de la «ética de la forma» pero también a las del género «escrituras del yo»

NOTAS

1 | «Todo esto ha de considerarse como dicho por un personaje de novela» (Barthes, 2004: 7).

porque existe un afán autobiográfico en *Roland Barthes por Roland Barthes* (al estilo de Montaigne) pero a la vez una problematización de categorías como «autor», «sujeto» o «Yo».

Ha existido ya una recepción de la crítica de la obra de Barthes desde la teoría del ensayo. Por poner ejemplos, Liliana Weinberg caracteriza a Barthes como un «defensor de una ética de la forma» en que la escritura cobra mucha importancia (2006: 162). Sontag también resalta la importancia que tiene «La moralidad de la forma» (100) para Barthes y explica que es una respuesta y visión muy diferente del *¿Qué es la literatura?* que Sartre había expuesto en el año 1948. Para poder comprender más a fondo la propuesta de Barthes sobre el ensayo, la literatura y la autobiografía es imprescindible conocer el contexto francés y la situación en la que interviene Barthes.

La respuesta que da Barthes a Sartre es una de las consecuencias que acercará su propuesta teórica al filósofo alemán Adorno que, a pesar de no conocerse, confluyen desde contextos distintos en el tiempo. En este artículo se tratará de acercar las propuestas teóricas de «El ensayo como forma» (1958) de Adorno y las que se pueden sustraer de *Roland Barthes por Roland Barthes* (1975). Existe un artículo de Lucy O'Meara, «“Not a Question but a Wound”: Adorno, Barthes and Aesthetic Reflection», que ya buscó las relaciones entre ambos autores poniendo el foco de atención en el ensayo de Adorno y la *Lección inaugural* de Barthes (1978). O'Meara comparte que ambos autores llevan a cabo una respuesta a Sartre (y Adorno a Lukács):

This shared preoccupation with a form that is resistant is evident in the execution of both thinkers' work. Both have a life-long adherence to the essay, and their work is dominated by a logic of juxtaposition rather than teleological progress: «constellation» or parataxis in Adorno, and «fragmentation» in Barthes (O'Meara, 2013:185).

La preocupación por la forma que comparten está causada por el contexto histórico, así como por las conclusiones a las que había llegado el marxismo ortodoxo. Por un lado, Lukács defendiendo el realismo socialista y Sartre a favor de una literatura comprometida temáticamente, no se terminaba de entender las propuestas formales de las vanguardias artísticas y su poder. Por otro lado, los años en los que viven el francés y el alemán son similares: Adorno (1903-1969) y Barthes (1915-1980). Ambos viven el siglo XX de los totalitarismos, de las grandes guerras y el holocausto. La premisa de Adorno es que la literatura comprometida o las revoluciones políticas radicales pueden hacer que todo vaya incluso a peor (Bowie, 2010: 113).

El pensamiento de Adorno, profundamente preocupado por el desastre histórico, se enmarca en la Escuela de Frankfurt y la teoría crítica. Adorno y Horkheimer en 1947 publican *Dialéctica de la Ilustración* en la que se preguntan por qué la sociedad, cuanto más sofisticada gracias al avance del progreso tecnológico y la cultura, es capaz de engendrar la barbarie y plantean que se produce una dialéctica: la ilustración se convierte en mitología, su opuesto². A diferencia de Adorno, Barthes parece muy alejado de la historia convulsa de Europa pero también actúa dentro del campo intelectual francés:

This is perhaps the crucial difference between the two thinkers: for Barthes, the subject that must be valorized in critical writing is always himself. Adorno's concept of the subject is larger, more altruistic: the subject, for Adorno, is the victim of history, of the dialectic of Enlightenment, of identity thinking. Adorno's canvas is always bigger than Barthes's: marked by catastrophe and exile, he wants to outline the aesthetic moments in which the voice, or the scream, of the victims of history's «progress» can be heard (O'Meara, 2013: 194).

Como bien ha apuntado O'Meara, la diferencia que existe entre ambos es que Adorno está pensando en la historia reciente y Barthes en sí mismo. La preocupación por el sujeto en *Roland Barthes por Roland Barthes* viene marcada por un contexto francés de derrumbe de esta categoría tradicional. En *Los años salvajes de la teoría*, Asensi explica la importancia fundamental del espacio Tel Quel en las décadas de los 60 y 70. El entorno de Tel Quel y desde distintas disciplinas alejadas y con intenciones diversas parece encaminarse a un punto en común. Por poner unos cuantos ejemplos significativos, Blanchot asocia la literatura y el lenguaje a la muerte, ya que el autor desaparece en el momento de crear la obra. Para Blanchot, la poesía nos muestra la separación que existe entre las cosas y las palabras (Asensi: 2006: 423). Asensi también relaciona a Lévi-Strauss (la necesidad epistemológica de disolver el sujeto), Derrida (el sujeto como un concepto metafísico), Lacan (el sujeto es un significante) y Benveniste (quien en 1966 desata, con *Problèmes de linguistique générale*, una crisis del sujeto cuando demuestra lingüísticamente que «el lenguaje tiene el poder de «poner» el sujeto» [Asensi, 2006: 425] ya que «yo» es una partícula del lenguaje vacía que solo funciona cuando el hablante la utiliza). Si se piensa en este contexto se empieza a entender mejor que Barthes durante su trayectoria guardase una relación singular con las nociones de «autor», «sujeto» y «Yo», que al final de sus años se intensificaría.

Al principio, Barthes, en sus primeros trabajos, trata de evitar la crítica biográfica clásica asentada en la academia francesa buscando una historia literaria que fuera de la «escritura» y su función social (Díaz, 1996: 58). En la etapa estructuralista, Barthes sustituye la función

NOTAS

2 | Es interesante que Manuel Asensi en su libro *Los años salvajes de la teoría* cuando comienza a explicar el proyecto Tel Quel (espacio afín a Barthes) y a qué respondía que establezca un paralelismo con el libro de Adorno y Horkheimer: «Momento clave de la evolución de la teoría literaria: el que marca la culminación del estructuralismo en Europa en general y en Francia en particular (*Tel quel* inicia su andadura en 1960, una fecha emblemática para el estructuralismo) y el surgimiento del periodo que iba a conocerse como posestructuralismo. Durante ese tránsito se produce un hecho, vivido por el medio telquelista de una manera muy intensa, como es la pérdida de confianza en el poder liberador del marxismo y de las grandes ideologías. No debemos olvidar que en los años cuarenta Horkheimer y Adorno habían anunciado en su *Dialéctica de la Ilustración* una aporía difícil de superar: la historia de la racionalidad occidental es también un proceso de derrumbe de la razón y de regreso al mito». (Asensi, 2006: 16)

autor en favor del «discurso» (Díaz, 1996: 59). Pero en ningún momento a partir del texto de gran relevancia «La muerte del autor» (1968) parece que realmente hay una muerte definitiva sino «son *absence*, de son *éloignement*, de sa *neutralisation*, de sa *fuite*» (Díaz, 1996: 60). Aunque proclama la muerte del autor en favor del lector, posteriormente retoma en *S/Z* y en *El placer del texto* el autor como un deseo del lector. José-Luis Díaz sostiene que ello sucede probablemente por la aparición del artículo de Foucault «Qué es un autor?» (1969). Barthes en *Sade, Fourier, Loyola* (1971) vuelve a la biografía de los autores, pero el sujeto de esos autores ya no es un «sujet-maître» (Díaz, 1996: 61), una autoridad o amo, sino un «scripteur» que produciría el texto. En *Sade, Fourier, Loyola* aparece la noción «biografema» que será importante en *Roland Barthes por Roland Barthes* ya que se la terminará aplicando a sí mismo:

Et, un léger amas de «biographèmes», c'est-à-dire de détails biographiques aléatoires, choisis par un lecteur distrait. Dans un beau passage à l'allure testamentaire, Barthes évoque le désir qui serait le sien qu'un jour «un biographe amical et désinvolte» recueillît de lui quelques «biographèmes» disparates, réduisant sa vie passée à un élégant clinamen d'atomes (Díaz, 1996: 61).

El «biografema» es el detalle que capta la atención del biógrafo amigo y lector. A grandes rasgos, esta es la trayectoria de la noción de «autor» que José-Luis Díaz esboza y que se podría investigar en la obra de Barthes. Teniendo en cuenta esta trayectoria, el contexto francés de crisis de noción de sujeto y la tradición alemana que piensa el ensayo como forma, se pasará a continuación a abordar *Roland Barthes por Roland Barthes*.

2. Lo subjetivo del ensayo literario

Ante las preguntas, ¿a qué género pertenece *Roland Barthes por Roland Barthes*?, ¿es un ensayo?, ¿es una autobiografía?, tenemos la confirmación por parte de la crítica de que la obra acepta múltiples lecturas ya que tiene marcas de diversos géneros literarios. Sontag menciona acerca de Barthes: «Era un inspirado e ingenioso autor de ensayos y antiensayos; se resistía a los géneros largos [...] su prosa busca de modo constante la formulación que recapitula; es irrimiblemente aforística» (2010: 88).

Yvancos dice que *Roland Barthes por Roland Barthes* «puede ser leído [...] como una «antiautobiografía», [...] «ocupa lugar central [...] la cuestión del yo, sus metamorfosis, sus máscaras» (2006: 235-236). En efecto, que la crítica añade el prefijo «anti» indica que Barthes se apoya en los géneros tradicionales para modularlos e invertirlos, incluso. El matiz antiautobiográfico que sería la crisis del sujeto en *Roland Barthes por Roland Barthes*, la reflexión sobre

la ficción continuada que tensaría las marcas autobiográficas, terminaría acercando la obra al ensayo. Yvancos tiene interés por la «deconstrucción del yo autobiográfico» que desarrolla Barthes y cómo esta produce una «crisis del personaje narrativo» mediante «la fragmentación del sujeto» evitando una narración teleológica (2012: 154). En el libro de Barthes se está apuntando continuamente a esta cuestión, de manera auto-reflexiva incluso: «le sujet n'est qu'un effet de langage» [El sujeto no es más que un efecto de lenguaje] e incluso proclama una futura «science des effets de langage» [ciencia de los efectos del lenguaje] (Barthes, 1975: 82). Es la consciencia del escritor de que mediante lo que escribe está creando una imagen siempre distorsionada de sí mismo. El recurso a la ficción autobiográfica permite que el objeto de análisis se vaya desplazando y por ello *Roland Barthes por Roland Barthes* se acerca a la escritura ensayística. La persona es textual y fragmentaria (Yvancos, 2006: 214-215) a causa de los «efectos del lenguaje» mediante los cuales se crea la identidad del sujeto, objeto del discurso, con la construcción del relato teleológico que conforman las autobiografías clásicas. Barthes pone en cuestión la autobiografía al reparar en su dimensión ficticia.

Para entender lo que son los «efectos del lenguaje» de Barthes es probablemente conveniente citar «La autobiografía como desfiguración» de Paul de Man (1979) en la que plantea la supuesta referencialidad que busca la autobiografía mediante el lenguaje y su imposibilidad causada por la distancia entre el significante y el significado:

¿No podemos sugerir, [...] que tal vez el proyecto autobiográfico determina la vida, y que lo que el escritor hace está, de hecho, gobernado por los requisitos técnicos del autorretrato, y está, por lo tanto, determinado, en todos sus aspectos, por los recursos de su medio? Y, puesto que la mimesis que se asume como operante en la autobiografía es un modo de figuración entre otros, ¿es el referente quien determina la figura o al revés? ¿No será que la ilusión referencial proviene de la estructura de la figura, es decir, que no hay clara y simplemente un referente en absoluto, sino algo similar a una ficción, la cual, sin embargo, adquiere a su vez cierto grado de productividad referencial? (De Man, 1991: 113)

El medio, el lenguaje y la técnica de ensamblaje sería la productora de la figura que no terminaría de coincidir con la realidad. Además de la desfiguración a causa del lenguaje que se produce en toda autobiografía, Barthes introduce la instancia lectora, la cual puede interpretar por razones históricas, ideológicas o inconscientes y desbaratar cualquier proyecto genérico de autobiografía o incluso de confesiones, como en el fragmento «Lucidité» reconoce:

Ce livre n'est pas un livre de «confessions»; non pas qu'il soit insincère, mais parce que nous avons aujourd'hui un savoir différent d'hier; ce savoir peut se résumer ainsi: ce que j'écris de moi n'en est jamais *le dernier mot*³ (1975:124).

NOTAS

3 | «Este libro no es un libro de “confesiones”; no porque sea insincero, sino porque hoy tenemos un saber diferente del de ayer; este saber puede resumirse así: lo que escribo sobre mí no es nunca *la última palabra* respecto a mí» (2004: 162).

La ficción autobiográfica es también la ficción del ensayo. Es decir, la naturaleza artificiosa y ficcional que posibilita la construcción de la autobiografía es la misma que hay detrás del desarrollo de un ensayo. Como se ha visto, Yvancos anotaba en «El género literario ensayo» que el elemento definitorio del género sería la ejecución del pensamiento en movimiento. Ese pensamiento en movimiento es de naturaleza textual. Barthes interroga la naturaleza del ensayo y anota su proximidad a la ficción en el fragmento titulado «Le livre du Moi»:

La substance de ce livre, finalement, est donc totalement romanesque. L'intrusion, dans le discours de l'essai, d'une troisième personne qui ne renvoie cependant à aucune créature fictive, marque la nécessité de remodeler les genres: que l'essai s'avoue *presque* un roman: un roman sans noms propres⁴ (1975: 124).

El libro utiliza el discurso del ensayo como declara Barthes, pero también apunta que es cercano al terreno de la ficción hasta el punto de que sería casi como una novela. ¿El ensayo podría funcionar como una ficción formalmente? Según Pozuelo Yvancos, el ensayo no podría ser ficcionalizado ya que impondría una «resistencia a que se separen las categorías de la Enunciación y la del Autor» (Pozuelo Yvancos: 173). Pero Barthes insiste en la separación que existe entre la enunciación y el autor en su obra desde el inicio (y unas líneas antes del fragmento citado vuelve a repetir la frase con la que comienza el libro e incluye la adición de que todo lo que dice no solamente podría ser dicho por un personaje de novela sino por varios: «Ou plutôt par plusieurs» (1974: 123)). En efecto, la obra de Barthes parece encontrarse en los límites entre la escritura ensayística, la autobiografía y la ficción. La tarea que a continuación se realizará será la de encontrar qué características ensayísticas formales pertenecientes al género del ensayo reproduce la obra *Roland Barthes por Roland Barthes*. El tema, el objeto de estudio, es él mismo y por esa razón la escritura entra en una deriva infinita que no se consolida nunca.

El propio Barthes en otro texto, *Lección inaugural*, indica cómo su obra surge de la tensión entre análisis ensayístico (objetivo) y «escritura» (ficcional, subjetiva, más libre):

Y, si bien es cierto que he querido desde hace tiempo inscribir mi trabajo en el campo de la ciencia —literaria, lexicológica y sociológica—, debo reconocer a las claras que no he producido sino ensayos, género ambiguo en el que la escritura disputa con el análisis (2007: 51).

Aquí Barthes diferencia el ensayo de la ciencia. Decir que es una oposición entre la verdad y la mentira sería incorrecto. Es más bien una oposición entre la escritura ensayística subjetiva (aquella dotada de una «moral de la forma») y el discurso analítico. Adorno en «El

NOTAS

4 | «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» (161).

ensayo como forma» hace una distinción similar:

Si la verdad del ensayo se mueve por su no verdad, no ha de buscarse en la mera oposición a lo que en él haya de deshonesto y reprobable, sino en esto mismo, en su movilidad, su carencia de aquella solidez cuya exigencia la ciencia transfirió de las relaciones de propiedad al espíritu (2003: 31).

O'Meara en su comparación de Barthes y Adorno señala que ambos comparten esta idea del ensayo como una forma más subjetiva que el discurso científico y que ambos dan explicaciones psicoanalíticas al respecto con matices distintos:

For both, as for the original essayist, Montaigne, the essay is the form in which the articulation of individual, contingent preferences (aesthetic judgments, in other words) leads to propositions that are ultimately more valid than those articulated in supposedly more objective discourse (O'Meara: 2013: 191).

Barthes no solamente lleva a cabo un «análisis» sino que «la escritura» (la forma) misma también se vuelve un factor primordial, ya que sin ella no se crearía la atmósfera y el lugar (en cierta medida ficticio a causa de «los efectos del lenguaje») donde se produce el análisis ensayístico. Max Bense definía el procedimiento del ensayo de esta manera, en que la escritura creaba las condiciones de posibilidad:

[El ensayo] vuelve y revuelve, interroga, palpa, examina, penetra en su objeto con la reflexión, quien lo aborda desde diferentes lados, y reúne en su mirada espiritual lo que ve y traduce en palabras lo que el objeto permite ver bajo las condiciones creadas en la escritura (Adorno, 2003: 27).

O'Meara, al comparar a Adorno y Barthes, parte de la premisa de que los dos escritores otorgan al ensayo la propiedad del juicio subjetivo y la crítica. Esta propiedad partiría (en términos kantianos) del reflejo particular en lo universal en lugar de la determinación universal sobre lo particular: «The Critique of Judgment provides an account of another form of cognition, which occurs when only the particular is given, and the universal has to be found for it» (O'Meara, 2013: 190).

O'Meara encuentra en Adorno y Barthes reflexiones y puestas en práctica de teorías que partiendo de lo particular buscarían lo universal. Es esclarecedor en el sentido de que lo particular es usualmente aquello a lo que presta atención lo subjetivo. En el caso que nos interesa sería el género ensayístico aquel que centrándose en lo particular y desde lo subjetivo se acercaría a aquello universal.

Aquello más particular para Barthes es él mismo y por ello el «Yo» cobra una importancia sustancial en sus últimos ensayos (O'Meara, por ejemplo, analiza en este aspecto *La cámara lúcida*⁵). En el fragmento comentado anteriormente, «Le livre du Moi», Barthes insinúa que se propone «parle de lui-même» [hablar de sí mismo] (1975: 123) y llevar a cabo incluso una «critique (de soi)» [crítica (de sí mismo)] (124). El término «crítica» en la obra barthesiana está connotado y contiene aspectos similares a la escritura ensayística. Es necesario hacer alusión al texto «¿Qué es la crítica?» donde Barthes dice:

¿Acaso puede haber leyes de creación válidas para el escritor, pero no para el crítico? Toda crítica debe incluir en su discurso (aunque sea del modo más velado y más púdico) un discurso implícito sobre sí misma; toda crítica es crítica de la obra y crítica de sí misma (2002: 348).

Si *Roland Barthes por Roland Barthes* es un discurso que trata otros discursos que conformarían el «imaginario» del propio autor y su obra, a la hora de realizar una crítica de ello también se gira reflexivamente sobre sí mismo. Barthes en «¿Qué es la crítica?» dice que se trata de una «actividad esencialmente formal» (2002: 350) y justamente Adorno en «El ensayo como forma» coincide también con esta concepción. Si Barthes dice que la crítica debe decir «valideces» y no «verdades» (349), Adorno explica cómo el ensayo «busca los contenidos de la verdad en cuanto ellos mismos históricos» (2003: 21). El ensayo no estaría buscando la verdad en lo pasajero, sino que lo que quiere es «eternizar lo pasajero» (20). En última instancia, lo válido de Barthes es verdad transitoriamente. Es lo que antes ha aparecido en un fragmento que se ha citado de Adorno sobre la movilidad de la verdad en la no verdad del ensayo. La intuición comparatista de O'Meara parece confirmarse cuando Barthes propugna por las valideces de la crítica y Adorno confiere al ensayo el poder de buscar la verdad histórica (y particular, por ende).

Además, un ensayo y una crítica se basarían en la interpretación. Tienen en común que ambas crearían mediante la escritura (la forma) las condiciones de posibilidad del análisis: «La interpretación no puede extraer nada que la interpretación no haya al mismo tiempo introducido» (Adorno, 2003: 13). Acerca de Montaigne, Adorno equipara la labor del ensayista con la del comentarista y crítico literario: «El ensayista rechaza sus propias orgullosas esperanzas que sospechan haber llegado alguna vez cerca de lo último: las que él puede ofrecer no son más que explicaciones de poemas de otros» (2003: 19).

Lukács también entiende que el ensayo es como la crítica, ya que «habla siempre de algo ya formado o, en el mejor de los casos, de

NOTAS

5 | Por poner más ejemplos de la dialéctica de particular y universal, en «La literatura, hoy» (1961) Barthes responde a un cuestionario de Tel quel y termina con esta frase: «la literatura, ¿acaso no es ese lenguaje particular que hace del “tema” el signo de la historia?» (2002: 227). O'Meara dice al respecto: «Barthes is also fundamentally concerned with representing a dialectical oscillation between the particular and the universal. But, whereas Adorno focuses on analyzing the discrete artwork [anteriormente ha puesto el ejemplo de *Fin de partida*], Barthes tries to achieve this oscillation himself in such texts as *A Lover's Discourse: Fragments* (1977) and especially *Camera Lucida* (1980) by furnishing an overtly subjective analysis of moments of experience, phrases, photographs, and behaviors in order to discover what they reveal of universal experience». (O'Meara, 2013: 183)

algo que ya ha existido en otra ocasión» (Adorno, 2003: 12). Al igual que el crítico, el ensayista no puede crear y no aspira a la totalidad que sería la creación. Adorno lo resume de esta manera: «su forma acata el pensamiento crítico según el cual el hombre no es creador, nada humano es creación. El ensayo mismo, siempre referido a algo creado» (2003: 27). Adorno parece contestar así a la pregunta de Barthes referida anteriormente: «¿Acaso puede haber leyes de creación válidas para el escritor, pero no para el crítico?» El ensayo, al igual que otras formas de escritura nunca es creador, sino que intertextual. Por un lado, es incapaz de ser original ya que remite a otros textos. Pero, por otro lado, tiene los llamados «efectos del lenguaje» que, mediante el discurso y las construcciones narrativas (la forma), son sugerentes y capaces de interpelar al lector.

3. La forma del ensayo

Un aspecto central que se quiere abordar es el de la «escritura ensayística» y «la forma» que Adorno y Barthes proponen. Una de sus propiedades fundamentales es la antisistematicidad. Obaldia afirma que *Roland Barthes por Roland Barthes* es un ensayo antisistemático porque se posiciona en contra del proyecto autobiográfico clásico (2005: 221). Comparte la visión de Yvancos de lo que denomina una «antiautobiografía». Relacionado con esta idea existe un fragmento sobre la escritura ensayística y su pretensión titulado «Système/ systématique» [sistema/sistemático]:

Le propre du réel ne serait-il pas d'être *inmaîtrisable*? Et le propre du système ne serait-il pas de le *maîtriser*? Que peut donc faire, face au réel, celui qui refise la maîtrise? Éconduire le système comme appareil, accepter le systématique comme écriture⁶ (Barthes, 1975: 174-175)

Paradójicamente, Barthes declara que se ha de escribir sistemáticamente, pero en contra del sistema que dominaría, es decir, una escritura sistemática clasificaría de manera tan aleatoria que terminaría por descentrar y entrar en contradicciones derrotando cualquier posibilidad de sistema. Es lo que explica también en «L'écriture commence par le style» [la escritura comienza por el estilo] (1975: 80) donde pone énfasis en los «jeux de mots dont on tire tout un système» [juegos de palabra de los que se saca todo un sistema] y las «antithèses innombrables (voulues, construites, corsetées)» [antítesis innumerables (buscadas, construidas, ceñidas)] como la que acabamos de ver de «Système/systématique» que van construyendo la obra de *Roland Barthes por Roland Barthes*. Construye todo un aparato sistemático (contradictorio) que surge de una escritura basada en la forma y el estilo, en la retórica antigua puesta al servicio de valores nuevos. Una transvaloración por la escritura formal que convierte al estilo en «le commencement de l'écriture» [el comienzo de la escritura] ya que «il amorce le règne

NOTAS

6 | «¿Lo propio de lo real no será ser *indomable*? Y lo propio del sistema, ¿no será quererlo *dominar*? ¿Qué puede hacerse entonces, ante lo real, el que rechaza la dominación? Destituir al sistema como aparato, aceptar lo sistemático como escritura» (Barthes, 2004: 228).

du signifiant» [prepara el reino del significante]; Otra anotación importante que hace Barthes en este fragmento: «Sa manière d'écrire s'est formée à un moment où l'écriture de l'essai tentait de se renouveler par la combinaison d'intentions politiques, de notions philosophiques et de véritables figures rhétoriques»⁷.

La escritura se convierte en un procedimiento con la intención de desordenar y producir un texto inconstituido, inacabado y fragmentario. El ensayo se define negativamente según Adorno, hace lo contrario a lo que postula Descartes en *El discurso del método* y en lugar de «conducir ordenadamente mis pensamientos, empezando por los objetos más simples y fáciles de conocer» va a los más complejos y los desordena (Adorno, 2003: 24). En «L'oeuvre comme polygraphie» [la obra como poligrafía] (Barthes, 1975: 151) menciona «une critique antistrukturale» [una crítica antiestructural] que «elle ne rechercherait pas l'ordre, mais le désordre de l'oeuvre» [no buscaría el orden, sino el desorden de la obra]: Entendemos la «crítica antiestructural» como la forma ensayística que pone en juego en *Roland Barthes por Roland Barthes*. Sugiere además que esta obra es como la poligrafía, es decir, que se encuentra escrita «por diferentes modos secretos o extraordinarios, de suerte que lo escrito no sea inteligible sino para quien pueda descifrarlo», de la manera en que la definiría la RAE.

La crítica de Sontag en su ensayo sobre la escritura de Barthes repara en su antisistematicidad y en este aspecto de la poligrafía que necesita descodificación por parte del lector:

Se trata del estilo codificador y frontal del discurso intelectual francés, una rama de las tácticas retóricas que los franceses llaman, sin demasiada precisión, cartesianismo. A pesar de que algunas de las clasificaciones que Barthes utiliza son pautas [...] muchas son invenciones empleadas por Barthes con el fin de *forjar* un argumento (Sontag, 2010: 93).

La búsqueda del desorden y de lo antisistemático le lleva en la edición francesa original a ordenar los fragmentos alfabéticamente (en la traducción de Paidós se respeta el orden aunque no sea ya alfabético a causa del cambio de idioma de las palabras) ya que se trata de «un ordre immotivé (hors de toute imitation), qui ne soit pas arbitraire (puisque tout le monde le connaît...)» [un orden inmotivado (fuera de toda imitación), que no sea arbitrario (ya que todo el mundo lo conoce...)] (1975: 150). Otros ejemplos más de la escritura sistemática que produce Barthes en su obra, y que después descentra y desordena, es lo que muestran los fragmentos «Amphibologies» [anfibiologías] (76-77) o «Lisible, scriptible et au-delà» [legible, escribible y lo que está más allá] (122). En «Amphibologies» presenta palabras de significados ambiguos como por ejemplo *Sujet*: «Sujet de l'action et objet du discours» [sujeto de

NOTAS

7 | “Su manera de escribir se formó en un momento en que la escritura del ensayo trataba de renovarse mediante la combinación de intenciones políticas, de nociones filosóficas y de verdaderas figuras retóricas”.

la acción y objeto del discurso] (77). En el otro fragmento, Barthes juega con conceptos teóricos que se van multiplicando, oponiendo, contradiciendo, construyendo un sistema que se destruye y vuelve a poner en circulación: primero opuso legible a «escribible», después aparece «recibible» y luego «impuplicable». Es un discurso similar a una cadena de significantes que se podría desarrollar hasta el infinito. Los conceptos nunca son fuertes, verdades últimas y definitivas. En el fragmento «En écharpe» [al sesgo] (77-78) declara que a la hora de estudiar un objeto de conocimiento como el cine, el lenguaje o la sociedad lo que dice al respecto «n'est jamais mémorable» [nunca es memorable] se sirve de la «la dissertation (l'article *sur* quelque chose) est comme un immense déchet» [disertación (el artículo *sobre* algo) es como un inmenso residuo]. Lo residual que Barthes atribuye a sus estudios, su inmemorabilidad, es la pretensión ensayística. Sontag dice:

Las taxonomías de Barthes no son nunca estáticas. Con frecuencia el objetivo es precisamente que una categoría subvierta a otra, como hacen las dos formas, que él llama *punctum* y *studium*, de su interés por las fotografías. Barthes aporta clasificaciones para mantener abiertos los temas, para reservar un lugar a lo no codificado, lo encantado, lo intratable, lo histriónico (2010: 93).

La proliferación y el amontonamiento exuberante de fragmentos y detalles que ponen en circulación los conceptos del texto provocan una sensación de vértigo al lector que se encuentra ante un texto que se propone como lo contrario al tratado monolítico de un único sentido. Lo no codificado, lo histriónico y lo intratable es lo que queda afuera del discurso normativo.

4. La fragmentariedad del ensayo

Lo fragmentario es una de las características más propias de la forma ensayística según Adorno ya que:

Piensa en fragmentos lo mismo que la realidad es fragmentaria, y encuentra su unidad a través de los fragmentos, no pegándolos. La sintonía del orden lógico engaña sobre la esencia antagonística de aquello a lo que se le ha impuesto. La discontinuidad es esencial al ensayo, su asunto es siempre un conflicto detenido (2013: 26).

El libro *Roland Barthes por Roland Barthes*, compuesto por una multiplicidad de fragmentos, contiene algunos que se refieren reflexivamente a su propia naturaleza fragmentaria y ensayística. Por ejemplo, «Les cercle des fragments» [el círculo de los fragmentos] comienza con: «Écrire par fragments: les fragments sont alors des pierres sur le pourtour du cercle: je m'étale en rond: tout mon petit univers en miettes; au centre, quoi?»⁸ (1975: 96).

NOTAS

8 | Escribir por fragmentos: los fragmentos son entonces las piedras sobre el borde del círculo: me explayo en redondo: todo mi pequeño universo está hecho migajas: en el centro, ¿qué? (2004: 126)

El descentramiento de la escritura ensayística, el desorden de lo sistemático, también se traslada al centro de la propia obra en sí. En el contexto literario francés, Blanchot señala al comienzo de *El espacio literario* (1955) que los libros (incluso los fragmentarios) tienen un centro móvil y descentrado al mismo tiempo:

Un livre, même fragmentaire, a un centre qui l'attire: centre non pas fixe, mais qui se déplace par la pression du livre et les circonstances de sa composition. Centre fixe aussi, qui se déplace, s'il est véritable, en restant le même et en devenant toujours plus central, plus dérobé, plus incertain et plus impérieux. Celui qui écrit le livre l'écrit par désir, par ignorance de ce centre. Le sentiment de l'avoir touché peut bien n'être que l'illusion de l'avoir atteint; quand il s'agit d'un livre d'éclaircissements, il y a une sorte de loyauté méthodique à dire vers quel point il semble que le livre se dirige⁹ (Blanchot, 2014: 9).

Se puede buscar ese centro en el propio libro *Roland Barthes por Roland Barthes* cuando realiza la «Pause: anamnèses» [Pausa: anamnesias] (1975: 111-114). En el centro del libro una pausa entre los fragmentos para escribir más fragmentos: recuerdos y reminiscencias esparcidas, una recolección de vivencias casi olvidadas que terminan por descentrar o dejar un vacío al igual que las fotografías que enmarcan la obra. En *Le glosaire de Le lexique de l'auteur* hay una entrada a «Anamnèse» (Barthes, 2010: 181-184) que define como «en remontant [...] se souvenir à partir de maintenant». El término significa retomar recuerdos del pasado y fragmentos que han quedado descolocados. Barthes dice que es lo contrario al diario: «le Journal (par exemple de Gide)» (183). Las «anamnesias» para Barthes tienen las propiedades del «haiku lui-même» [haiku mismo] (1975: 113-114) y los «biographême» [biografemas]: La obsesión por las formas breves le lleva a Barthes incluso a plantearse alguna vez a realizar un seminario sobre la escritura corta (Compagnon, 1978: 239). Por un lado, Barthes lleva a cabo una teorización del haiku en su seminario *La preparación para la novela* y entiende que no solamente lo constituye su forma breve (2005: 133) sino que necesita de la co-presencia de dos elementos (124), ya que trata de captar instantáneamente la realidad pero de manera incompleta. Su fragmentariedad anunciaría la realidad. Por otro lado, los «biografemas» son los detalles ficticios que le gustan al autor. En *Le lexique de l'auteur*, durante el seminario de 1973-1974, Barthes propone «la biographématique»:

La sémiologie [...] intéressée au problème de la Biographie [...] l'écriture de vie et de la vie comme écriture [...] la nécessité d'y inventer un «méthode» [...] dans ses chances d'«amicalité» (peut-on dire de «jouissance»? (Barthes, 2010: 81)

En el caso de *Sade*, *Fourier*, *Loyola* son los detalles de los tres autores y en *Roland Barthes por Roland Barthes* los «biografemas» de su propio «imaginario». Algunos podrían ser, por ejemplo, los

NOTAS

9 | Un libro, incluso un libro fragmentario, tiene un centro que lo atrae: centro no fijo que se desplaza por la presión del libro y las circunstancias de su composición. También centro fijo, que se desplaza si es verdadero, que sigue siendo el mismo y se hace cada vez más central, más escondido, más incierto y más imperioso. El que escribe el libro, lo escribe por deseo, por ignorancia de este centro. El sentimiento de haberlo tocado puede muy bien no ser más que la ilusión de haberlo alcanzado; cuando se trata de un libro de ensayos, hay una cierta lealtad metódica en aclarar hacia qué punto parece dirigirse el libro [...] (Blanchot, 1992: 4).

que titula en un fragmento «Le goût de la division» [el gusto por la diversión] (1975: 74), donde enumera las discontinuidades que le producen placer estético:

Les parcelles, les miniatures, les cernes, les précisions brillantes (tel l'effet produit par le haschisch au dire de Baudelaire), la vue des champs, les fenêtres, le haïku, le trait, l'écriture, le fragment, la photographie, la scène à l'italienne, bref, au choix, tout l'articulé du sémanticien ou tout le matériel du fétichiste¹⁰.

La predisposición barthesiana por el espacio discontinuo y fragmentado (parcelas, cercos) o el acceso que produce el sentido de la vista (vislumbrar campos o acceder a la realidad a través de ventanas) está en las antípodas de lo unitario y lo que se presenta como conjunto. El material del fetichista (probablemente sexual dado el interés de Barthes) son las prendas de vestir o las partes del conjunto del cuerpo humano, dividiendo la parte del todo también. El rasgo y la escena a la italiana tiene que ver con la afición al mundo del teatro de Barthes y el objeto de sus escritos: aquello que no supone la totalidad. El haiku, el fragmento, lo articulado del semántico, la fotografía (*La cámara lúcida*) y la escritura son objetos de interés en los ensayos de Barthes a causa de que responden a formas fragmentarias. Adorno para diferenciar el ensayo y tratar de definirlo lo oponía a la concepción cartesiana del pensamiento que seguía una continuidad clara. El ensayo se forma en las discontinuidades. Es la distinción de Sontag de la escritura «lineal» de Barthes (en prólogos) y la escritura «serial» llena de «fragmentos, secuencias, notas» de sus últimas obras (Sontag, 2010: 96).

Lo negativo y la discontinuidad permiten la existencia del afuera. Al contrario de los sistemas totalizadores que negarían la existencia de un espacio afuera, un más allá. Es la propiedad irónica romántica del fragmento. El pensador para no caer en el error de creerse en poder de la verdad última, del conocimiento total, reduce a un fragmento que rompe lo continuo para apuntar a la existencia de un campo ciego en su alrededor, desconocido pero existente. Barthes, según Bensmaïa, no crea un nuevo género ni lo cambia sino que es continuador de la tradición que surge con *Los ensayos* de Montaigne y que el *Athenaeum* y Blanchot (*La escritura del desastre, El diálogo inconcluso*) practicarían (1981: 356). La forma del fragmento como género no apareció con el *Athenaeum* de Schlegel o los escritos de Novalis sino que ya se remonta a los *Ensayos* de Montaigne o los *Pensamientos* de Pascal, los cuales tienen como característico un «relativo inacabamiento» (Lacoue-Labarthe y Nancy, 2012: 80). El fragmento es como la ruina ya que evoca un monumento que ha perdido la unidad de un individuo, obra o autor (86) suponiendo una división irónica.

NOTAS

10 | Las parcelas, las miniaturas, los cercos, las precisiones brillantes (como el efecto producido por el hachís según Baudelaire), la vista de los campos, las ventanas, el haiku, el rasgo, la escritura, el fragmento, la fotografía, la escena a la italiana, en suma, según se elija, todo lo articulado del semántico o todo el material del fetichista.

Los fragmentos significan una forma adecuada a la concepción del ensayo adorniano porque se basan en el desorden y en las interrupciones del pensamiento. Barthes cita a Gide «l'incohérence est préférable à l'ordre qui déforme» [es preferible la incoherencia al orden que deforma] (1975: 97) y declara que «je procède par addition» [procedo por adiciones] «j'ai le goût préalable (premier) du détail» [tengo el gusto por el detalle]. Relaciona el orden de los fragmentos con la música clásica, con el «intermezzo», algo que a Adorno también suscita interés en sus estudios musicales. El objetivo del fragmento es terminar con «Le monstre de la totalité» [el monstruo de la totalidad] (1975: 182), con los sistemas de pensamiento semejantes al de Hegel que piensan lo total como absoluto. Por esta razón, la insistencia continua en las formas breves: Barthes compara el fragmento con «la dictée [...] scolaire» [el dictado escolar] (1975: 49) y lo relaciona también con «le haïku, la maxime, la pensée, le bout de journal» [el haiku, la máxima, el pensamiento, el trozo de periódico] (99). Las formas breves comparten con el ensayo el rechazo a la totalidad, Adorno lo expone así: «el ensayo tiene que lograr que en un rasgo parcial escogido o hallado brille la totalidad, sin que esta se afirme como presente» (2013: 26-27).

La forma ensayística según Adorno se caracteriza por no andarse con rodeos y establecer genealogías que se remontarían (exageradamente) a «Adán y Eva» sino que han de comenzar por donde le interesa y detenerse cuando quiere (2013: 12). Barthes comenta los comienzos y los finales que implican la forma fragmentaria: «autant de fragments, autant de débuts, autant de plaisirs (mais il n'aime pas les fins: le risque de clause rhétorique est trop grand»¹¹ (Barthes, 1975: 98). Evitar lo definitivo buscando nuevos lugares por los que discurrir es lo que la escritura ensayística y fragmentaria de Barthes pone en práctica. La forma del ensayo según Adorno se estructura mediante la posibilidad de su interrupción «en cualquier momento» (2013: 26), lo cual ejemplifica Barthes con una forma ensayística que podría alargarse hasta el infinito: sin principio, sin fin. Barthes lo define en «L'imaginaire» (1975: 109-110): «Le rêve serait donc [...] un texte aux guillemets incertains, aux parenthèses flottantes (ne jamais fermer la parenthèse, c'est très exactement: *dérivé*¹²)». La metáfora barthesiana de la escritura que va a la deriva es la que corresponde al ensayo que fluctúa y que trata de hablar de él mismo: de su forma reflexivamente y del sujeto. Barthes escribe a la deriva ya que como Montaigne decía «el mundo no es más que un perpetuo vaivén. Todo se mueve sin descanso... No puedo fijar mi objeto... No pinto el ser; pinto el tránsito» (2007: 1201). En «Le discours esthétique» [el discurso estético] (1975: 87), Barthes vuelve a pensar reflexivamente sobre la práctica ensayística de la deriva y el cuerpo que «il essaye de tenir» [trata de sostener]: una estética que busca en su discurso alejarse de lo político, lo religioso, lo científico y de aquellos discursos que se instauran por una «Loi»

NOTAS

11 | «Cuantos más fragmentos escribe, más comienzos y por ende más placeres (pero no le gustan los fines: es demasiado grande el riesgo de la cláusula retórica» (2004: 127).

12 | «Lo deseable sería [...] un texto de comillas inciertas, de paréntesis flotantes (nunca cerrar el paréntesis es, con toda exactitud, *ir a la deriva*)».

[ley] racional que produce una «Violence» [violencia]: Dejar atrás la estética idealista (correspondiente más al arte y su esfera autónoma regresiva) y el cambio de lo estético hacia la deriva y el cuerpo coincide con la caracterización del ensayo según Adorno (2013: 13).

Barthes lleva un ejercicio similar al de Montaigne en *Los ensayos* ya que la escritura podría no detenerse nunca. En «Le vaisseau Argo» [la nave Argo] (1975: 50-51), Barthes explica como «le système prévaut sur l'être des objets» [el sistema prevalece sobre el ser de los objetos], y en «Le seiche et son encre» [el calamar y su tinta] (166) aparece la metáfora de la nave Argo otra vez, cuya su estructura es siempre la misma pero a la que se le cambian todas las piezas. *Roland Barthes por Roland Barthes* es igual: «je pourrais très longtemps garder le livre, en changeant peu à peu chaque fragment» [yo podría quedarme con este libro durante mucho tiempo, cambiando poco a poco cada fragmento]: El fin: eternizar lo pasajero, característica del ensayo según Adorno, como se ha visto.

5. El tema del ensayo: el «Yo»

La estructuración se basa en la desestructuración, por ello continuamente surge la cuestión de si existe un objeto o sujeto del discurso. Otra característica propia del ensayo es la autopercepción de la imposibilidad de una tarea que de igual manera se ha de intentar realizar. Es como una actividad fallida pero deseada, proyectada, ensayada. César Aira concibe el ensayo al revés que Adorno: la forma es una consecuencia, lo primero que se busca es el tema (2001: 9). Por esa razón, postula la necesidad de dos temas de los que se parte en su búsqueda para la realización del ensayo. Roland Barthes parte de dos temas (que se pueden desdoblar): el deseo de su cuerpo, la búsqueda de su yo, y la necesidad del texto, del concepto de «imaginario» y el de la «escritura».

Sontag, al escribir sobre Barthes, curiosamente menciona que existen dos temas en su obra centrales y lo hace en dos momentos distintos a lo largo de su exposición:

A lo largo de su obra, Barthes se proyecta a sí mismo en su objeto de estudio [...] Él es el tema de todos los temas que alaba [...] una valiente meditación sobre lo personal, sobre el yo, está en el centro de sus últimos escritos (2010: 113).

La escritura es el tema perenne de Barthes (2010: 97); Barthes interpreta la escritura como una forma idealmente compleja de la conciencia, una forma de ser al mismo tiempo pasivo y activo, social y asocial, de estar presente y ausente en la propia vida (2010: 98).

Los dos temas que son el motor del ensayo *Roland Barthes por Roland Barthes* son los que postulamos para su estudio: el «Yo» (el imaginario, la vida, el cuerpo, etc.) y la «escritura» (el texto, la forma, etc.).

Lo «imaginario» es un término de Bachelard y también un libro de Sartre al que Barthes dedica *La cámara lúcida*. Según José-Luis Díaz, en 1970 tenía cierto sentido lacaniano también para Barthes (1996: 65). El sentido lacaniano del término «imaginaire» se encuentra en *Sade, Fourier, Loyola*: «la méconnaissance que le sujet a de lui-même au moment où il assume de dire et de remplir son je» (Barthes, 2002: 774). Díaz afirma que Barthes sentía cierta preocupación por la imagen externa que daba de sí mismo y que buscaba una escritura blanca y neutral, sin adjetivos y ausente de imágenes (Díaz, 1996: 70). Defiende que Barthes busca en el imaginario y ello es lo que acerca el ensayo a la ficción:

L'unité de ce libre fragmentaire [...] serait, en effet, à chercher du côté du «problème de l'image et de l'imaginaire». Si l'imaginaire est bien la question sur laquelle bute l'autobiographe, il constitue aussi la dimension central que Barthes assigne alors à la notion d'auteur (Díaz, 1996: 67).

Si se regresa al fragmento «Le livre du Moi» (123-124), Barthes añade que la «matière fatale du roman» [materia fatal de la novela] como el de aquel texto que «parle de lui-même» [habla de sí mismo] pertenece a «l'imaginaire» [imaginario] y son las «masques (*personae*)» [máscaras (*personae*)] que lo ponen en marcha ya que no tienen una persona detrás. Esto es lo que Barthes añadiría a la concepción de *Los ensayos* de Montaigne («así, lector, soy yo mismo la materia de mi libro»; Montaigne, 2007: 56) pero con una influencia del pensamiento de Nietzsche:

Todo lo que es profundo ama la máscara; las cosas más profundas de todas sienten incluso odio por la imagen y el símbolo. [...] Todo espíritu profundo necesita una máscara: más aún, en torno a todo espíritu profundo va creciendo continuamente una máscara, gracias a la interpretación constantemente falsa, es decir, *superficial*, de toda palabra, de todo paso, de toda señal de vida que él da (Nietzsche, 1997: 65-66).

Las máscaras son las que el propio lenguaje y la escritura necesitan para que se vaya confeccionando el libro de Barthes. A pesar de que la finalidad es hablar de sí mismo, no existe nadie detrás del referente al que alude la obra. Lo señala en el fragmento «La coïncidence» [la coincidencia]:

Je ne dis pas: «Je vais me décrire», mais: «J'écris un texte, et je l'appelle R.B.» Je me passe de l'imitation (de la description) et je me confie à la nomination. Ne sais-je pas que, *dans le champ du sujet, il n'y a pas de référent?* Le fait (biographique, textuel= s'abolit dans le signifiant, parce qu'il *coïncide* immédiatement avec lui¹³ (Barthes, 1975: 60).

NOTAS

13 | «No digo: “Voy a describirme”, sino “Escribo un texto y lo llamo R.B.” Prescindo de la imitación (de la descripción) y me confío a la nominación. ¿Acaso no sé que, *en el campo del sujeto, no hay referente?* El hecho (biográfico, textual) queda abolido en el significante, porque coincide inmediatamente con él» (2004: 79).

Incluso las imágenes que Barthes recopila de su vida al inicio y que parecerían atestiguar su existencia significan, en realidad, una persona que falta. La yuxtaposición de estas dos imágenes por el autor lo que connotaría es el paso irremediable del tiempo sobre la persona:

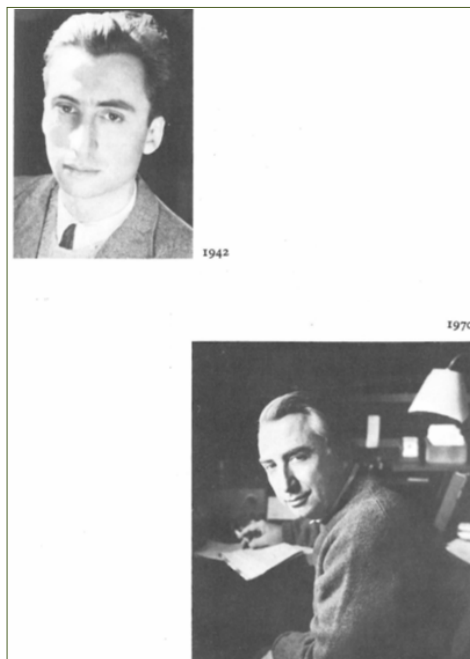


Figura 1. ¿Quién es Roland Barthes?

Esta yuxtaposición apunta a cierta concepción de Barthes que surge en *La cámara lúcida* acerca de Alexander Gardner y el «Retrato de Lewis Payne» donde el *punctum* es el tiempo y la observación, el darse cuenta de que «la fotografía me expresa la muerte en futuro» (1995: 165) y que toda fotografía punza al observador porque lo que aparece suscita este pensamiento: «esto ha muerto y esto va a morir» (167). La diferencia entre «studium» y «punctum» la explica Alberto Giordano en el siguiente fragmento:

La presión indecible del «punctum», esa atracción inexplicable por un detalle que escinde la unidad de una fotografía, descompone la consistencia del «studium», el conjunto de las razones culturales que fundamenta cualquier juicio de valor sobre esa misma fotografía (Giordano, 1995: 58).

Existe un fuera de campo en la fotografía que dejaría intuir la no existencia de nada detrás del lenguaje. Al lado de las imágenes de Barthes se encuentra un texto en el que una voz exclama: «Mais je n'ai jamais ressemblé à cela!» [¡pero yo nunca me he parecido a eso!] y recibe la respuesta siguiente:

– Comment le savez-vous? Qu'est-ce que ce «vous» auquel vous ressembleriez ou ne ressembleriez pas? Où le prendre? A quel étalon morphologique ou expressif? Où est votre corps de vérité? Vous êtes le seul à ne pouvoir jamais vous voir qu'en image, vous ne voyez jamais vos yeux, sinon abêtis par le regard qu'ils posent sur le miroir ou sur l'objectif [...] pour votre corps, vous êtes condamné a l'imaginaire¹⁴ (1975: 40).

No hay nada detrás de la fotografía y el lenguaje, pero ese vacío de lo real permite que igualmente el discurso re-emerja y se establezca la comunicación. Se trata de la inexistencia del sujeto y el reconocimiento de la imposibilidad de su análisis a causa de que físicamente (el cuerpo, los ojos) no puede uno mismo auto-abarcarse, solamente desde el imaginario, el lenguaje y las máscaras. La influencia de Nietzsche es reconocida por Barthes cuando en el fragmento «Phases» (1975: 148) clasifica el intertexto y el género de sus obras. Nietzsche no deja de ser reconocido como uno de los pensadores que proclaman «la absurdidad de los sistemas» (Sontag, 2010: 94). A *Roland Barthes por Roland Barthes* le corresponde el filósofo alemán entre paréntesis y el género es la *moralité*, la cual es «le contraire même de la morale (c'est la pensée du corps en état de langage)» [el contrario preciso de la moral (es el pensamiento del cuerpo en estado de lenguaje)].

Para ir concluyendo, puede ser de utilidad para entender la propuesta práctica de Barthes del ensayo y la teórica de Adorno tener en cuenta esta anotación que hace Alberto Giordano en *Roland Barthes: literatura y poder*. La subjetividad de Roland Barthes es la «del desplazamiento, del devenir». Giordano cita un fragmento de «Las salidas del texto» de Barthes en que dice: «Subjetividad del no-sujeto [...], opuesta al mismo tiempo a la subjetividad del sujeto (impresionismo) y a la no-subjetividad del sujeto (objetivismo)» (Giordano, 1995: 59). El «impresionismo», la subjetividad del sujeto, podría ser entendida como lo que mueve la «autobiografía». El «objetivismo» sería lo propio del análisis científico. El ensayo *Roland Barthes por Roland Barthes* estaría en el vaivén, oponiéndose desde la «subjetividad del no-sujeto».

Barthes explica que la división en fases y el uso del «imaginario», pese a no tener una correspondencia real con el sujeto, sirven para la «communication intellectuelle: on se fait intelligible» [comunicación intelectual: uno se hace inteligible]. Con palabras parecidas Barthes habla del propósito de la crítica, la cual al igual que el ensayo que «habla de sí mismo», pretende la «construcción de lo inteligible de nuestro tiempo» (2002: 352). Es decir, *Roland Barthes por Roland Barthes* es como la nave de Argo ya que desea, proyecta y ensaya. Un intento que, aunque fallido de entrada, permite la comunicación y la construcción de lo inteligible: la eternización de lo transitorio.

NOTAS

14 | «—¿Cómo lo sabe usted? ¿Qué es ese “usted” al que usted se parecería o no? ¿Dónde tomarlo? ¿Cuál sería el patrón morfológico o expresivo? ¿Dónde está su cuerpo de verdad? Usted es el único que no podrá verse más que en imagen, usted nunca ve sus propios ojos a no ser que estén embrutecidos por la mirada que posan en el espejo o en el objetivo de la cámara [...] respecto a su propio cuerpo, usted está condenado al imaginario» (Barthes, 2004: 52).

Bibliografía citada

- ADORNO, T. (2003): «El ensayo como forma» en Adorno, T, *Notas sobre literatura*, Madrid: Akal.
- AIRA, C. (2001): «El ensayo y su tema», *Boletín del centro de estudios de teoría y crítica literaria*, 9, 9-15.
- ASENSI PÉREZ, M. (2006): *Los años salvajes de la teoría*, Valencia: Tirant lo Blanch.
- BARTHES, R. (1975): *Roland Barthes par Roland Barthes*, París: Seuil.
- BARTHES, R. (1995): *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*, Barcelona: Paidós.
- BARTHES, R. (1997): *Sade, Fourier, Loyola*, Madrid: Cátedra.
- BARTHES, R. (2002): *OEuvres complètes*, París: Seuil, t. III, 1968-1971.
- BARTHES, R. (2004): *Roland Barthes por Roland Barthes*, Barcelona: Paidós.
- BARTHES, R. (2005): *La preparación de la novela*, Madrid: Siglo XXI.
- BARTHES, R. (2007): *El placer del texto y Lección inaugural*, Madrid: Siglo XXI.
- BARTHES, R. (2002): *Ensayos críticos*, Barcelona: Seix Barral.
- BARTHES, R. (2010): *Le lexique de l'auteur*, París: Seuil.
- BARTHES, R. (2012): *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*, Barcelona: Paidós.
- BLANCHOT, M. (1970): *El diálogo inconcluso*, Caracas: Monte Ávila Editores.
- BLANCHOT, M. (1992): *El espacio literario*, Barcelona: Paidós.
- BLANCHOT, M. (2014): *L'espace littéraire*, París: Gallimard.
- BLANCHOT, M. (2015): *La escritura del desastre*, Madrid: Trotta.
- BENSMAIA, R. (1981): «Du fragment au détail», *Poétique*, 47, 355-370.
- BOWIE, A. (2010): *German Philosophy. A Very Short Introduction*, Oxford: Oxford University Press.
- COMPAGNON, A. (dir.) (1978): «Prétexte: Roland Barthes», *Actas del coloquio de Cerisy*, Unión générale d'éditions, col. «10/18».
- CULLER, J. (2014): *Barthes*, México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- DE MAN, P. (1991): «La autobiografía como desfiguración», *Suplemento Anthropos*, 29, 113-118.
- DÍAZ, J.-L. (1996): «Roland Barthes par Roland Barthes ou Le fantôme de l'auteur» en Sirvent, A.; Bueno, J. y Caporale, S. (eds.), *Autor y texto: fragmentos de una presencia*, Barcelona: Promociones y Publicaciones Universitarias, 57-79.
- DOSSE, F. (2007): *La apuesta biográfica. Escribir una vida*, Valencia: Publicacions de la Universitat de València.
- FOUCAULT, M. (2015): *Obras esenciales*, Barcelona: Paidós, Espasa.
- GIORDANO, A. (1995): *Roland Barthes. Literatura y poder*, Rosario: Beatriz Viterbo.
- HILL, L. (2010): *Radical Indecision. Barthes, Blanchot, Derrida, and the Future of Criticism*, Notre Dame: University of Notre Dame Press.
- MONTAIGNE, M. (2007): *Los ensayos*, Barcelona: Acantilado.
- NIETZSCHE, F. (1977): *Más allá del bien y del mal*, Madrid: Alianza.
- OBALDIA, C. (2005): *L'esprit de l'essai. De Montaigne à Borges*, París: Seuil.
- O'MEARA, L. (2013): «"Not a Question but a Wound": Adorno, Barthes and Aesthetic Reflection», *Comparative Literature*, 65 (2), 182-199.
- POZUELO YVANCOS, J. M. (2005): «El género literario ensayo» en CERVERA, V.; HÉRNANDEZ, B. y ADSUAR, M. D. (eds.), *El ensayo como género literario*, Murcia: Universidad de Murcia, 179-191.
- POZUELO YVANCOS, J. M. (2006): *De la autobiografía. Teoría y estilos*, Barcelona: Crítica.
- POZUELO YVANCOS, J. M. (2012): «"Figuración del Yo" frente a autoficción» en CASAS, A. (ed.), *La autoficción. Reflexiones teóricas*, Madrid: Arco/libros, 151-173.
- SONTAG, S. (2010): *Cuestión de énfasis*, Barcelona: Random House Mondadori.
- WEINBERG, L. (2006): *Situación del ensayo*, Ciudad Universitaria (México D.F.): Universidad Nacional Autónoma de México.