

El imitador acomplejado. Roland Barthes, crítico digresivo

Nicolás Garayalde

Universidad Nacional de Córdoba - CONICET

En un célebre apartado de su exótico autorretrato, Roland Barthes esquematizaba su carrera intelectual en una serie de fases organizada en torno a tres criterios: intertexto, género y obra. Con ironía, la primera fase se presenta como una suerte de prehistoria (previa al período marxista de las mitologías y el teatro) que se despliega bajo la influencia de Gide, carece de obra y cuyo género se define, entre paréntesis, como “las ganas de escribir” (*Roland Barthes* 718).

¿Qué escribe en esos años sin obra? En este período de formación, los que cubren las décadas del 30 y del 40, la escritura de Barthes toma la forma de juegos de *progymnasmata* (“En marge du *Criton*”, 1933), de fragmentos (“Notes sur André Gide”, 1942), de diario (“En Grece”, 1944), de esbozos de novelas abandonadas cuyas noticias tenemos a través de las cartas que envía a Phillippe Rebeyrol.¹

Susan Sontag destacaba con eufórica sorpresa que entre el primero y el último Barthes se revela una poderosa simetría: comienza escribiendo sobre el diario de Gide y termina meditando sobre el diario que él mismo lleva: “Esta simetría –agrega Sontag– es perfectamente apropiada, porque los escritos de Barthes, a través de la prodigiosa variedad de los temas que aborda, no tienen finalmente más que uno solo: la escritura misma” (vii).

¹ Por entonces, Barthes comienza la redacción de una novela centrada en una familia burguesa de provincia que, según Daisuke Fukuda, pone en juego los conflictos familiares entre Henriette Barthes, su suegra y su madre. Sin embargo, en una carta del 1 de enero de 1934, Barthes le cuenta a Rebeyrol que ha decidido abandonarla: “Ya no pienso para nada en mi novela; estoy totalmente seguro de que no voy a continuarla, ya tomé la decisión” (32). Aun así, la renuncia a esa novela no implica la renuncia a las ganas de escribir, a pesar de cierta dubitación: “Tengo varias ideas de novela en la cabeza –le dice en otra carta firmada el 23 de julio de ese mismo año–. Pero no me decido a escribir” (*Album* 34).

Ciertamente, pero la simetría es todavía más cabal de lo que ella percibe, y se anuda genéricamente punto por punto, sin restringirse a la oposición de la lectura y la escritura del diario: también en el último Barthes, como en el primero, aparecen los *progymnasmata* (de un haiku,² de Proust³), el fragmento (“Incidents”), el diario (*Journal de deuil*, “Soirées de Paris”), los esbozos de novelas no concretadas (“Vita Nova”).

Tremenda duplicación insta a llevar mucho más lejos la segunda intuición de Sontag y ser más osados en la formulación y los matices de ese único tema: mirar con una lupa la simetría de los extremos –deteniéndonos sobre todo en los primeros años de la obra de Barthes– revela no solo que la *escritura* como tema atraviesa la prodigiosa variedad de sus textos; permite entrever también un modo de ser de esa escritura, una constante que expresa la singularidad de un pensamiento en el que convergen tradiciones provenientes del lejano siglo XIX, en la prehistoria de la teoría literaria. ¿De qué escritura se trata? ¿Qué particularidad tiene para constituirse como la temática que atraviesa cinco décadas y se muestra al inicio y al final con la “fuerza ciega de un hábito”? Esto quisiera saber plegando los extremos y articulándolos a través de una constante. Preguntando un poco con el mismo vocabulario de sus años temáticos: entre el punto A y el punto B, entre un extremo y el otro, ¿cuál es “el carácter obstinado y como involuntario de algunas ideas y de algunos procedimientos”, que “hacen a la unidad misma del tono y la manera propia” de Barthes (*Album* 161)? ¿Cuáles son las “figuras” que juegan el rol de “motor decisivo” de su obra y de su pensamiento?

El primerísimo Barthes

Volvamos a la prehistoria, a la fase sin obra que no obstante exhibe ya el reverso del final. Si revisamos los escritos de esos primeros años, podríamos decir: en el inicio, fue la retórica. Dos breves textos, ninguno publicado en su momento, puntúan la importancia que esta disciplina tendrá para Barthes en

² En la sesión del 13 de enero de 1979, durante el curso de *La préparation*, reescribe un haiku japonés mediante un jugueteón afrancesamiento: “En el Pernod ocultado / ha mojado / una rosa” (81).

³ En la sesión del 3 de marzo de 1979, propone una reescritura del comienzo de la *Recherche* bajo la modalidad del haiku: “Su madre viene de todos modos / a decirle buenas noches / Felicidad” (194).

la configuración temática de su vida como escritor y en su posición frente a los modelos dominantes de lectura literaria: “En marge du *Criton*” (1933) y “L’avenir de la rhétorique” (1946).

En el verano de 1933, durante una estancia en la casa de sus abuelos, Barthes se topa con un libro de Jules Lemaitre, *En marge des vieux livres*, donde el célebre impresionista imagina otros finales para las grandes obras de la literatura universal, procurando imitar a la vez el estilo del texto pervertido. El ejercicio de Lemaitre debió resultarle sorprendente, pues distaba mucho de lo que en el liceo Louis-le-Grand practicaba como modo de lectura. Ese mismo año, contará mucho después, durante el curso de Primero A, “semana tras semana habíamos explicado el *Critón*” (“Premier” 497). El verbo no es casual y exhibe, con cierta ironía, la metodología dominante en esos tiempos, *l’explication de texte*, que el lansonismo había impregnado en la enseñanza secundaria francesa desde la reforma educativa de 1902. Inspirado en el impresionismo de Lemaitre, sendero opuesto al de Gustave Lanson, Barthes escribirá un final alternativo al diálogo platónico: los amigos vuelven a la prisión, más persuasivos que Critón, convencen a Sócrates y huyen hacia Epidauro en una embarcación. Hacia el final de su reversión, Barthes se muestra jocosos: “Un poco más lejos, Fedro dijo: ¿Y la Historia?; *la Historia* –contestó Sócrates–, *bah, ¡Platón arreglará eso!*, y se giró hacia Eurimedusa que traía higos de Corinto y un jarro de vino de Creta” (501). Podría pensarse que, ya en su primer texto, Barthes había adquirido el caprichoso hábito de utilizar la mayúscula en ciertas palabras. Pero posiblemente se trate aquí, sobre todo, de una ironía contra la enseñanza literaria imperante, que había logrado reemplazar la Retórica, como práctica de escritura e imitación, por la Historia, como método de explicación de textos. “En marge du *Criton*” exhibe sin decirlo, por tanto, un coqueteo con el impresionismo, un interés por la recuperación de la retórica, la escritura literaria como horizonte del crítico y un cuestionamiento a la explicación de textos inspirada en la historia literaria.

Ciertamente, las referencias a los impresionistas son abundantes durante esa época, tal como podemos observarlo en su correspondencia: “sigo leyendo a Anatole France” –le dice a Rebeyrol el 30 de marzo de 1932, para detallar inmediatamente una extensa lista: “*La vie littéraire, La vie en fleur, Thaïs*, y releí *L’Île des pingouins* y los *Contes de Jacques Tournebroche*” (*Album* 30). No obstante, se diría que la pasión por France y Lemaitre que muestra

en estos años se vincula solo a la oposición al método histórico de Lanson, pues ni bien aparece en el horizonte otra arma de batalla, el subjetivismo impresionista resulta pronto abandonado por la ambición de una ciencia de la literatura que se presenta como “una ciencia objetiva completa del texto literario” (*Album* 140). En este desplazamiento, la recuperación de la retórica se sostiene, pero ya no es la misma.

En efecto, en la primavera de 1946, Barthes escribe un ensayo titulado “L’avenir de la rhétorique” que comienza por una crítica al “método histórico aplicado a la literatura” de Lanson.⁴ Sin embargo, la retórica a la que se alude aquí ya no es aquella que se pone a disposición de los juegos escolares de la imitación y la variación creativa, sino la que se subsume a la poética en la búsqueda de “ciertas constantes de la obra de un escritor”. La retórica que anhela resucitar Barthes es por lo tanto la de “un orden de procesos verbales”, una “ciencia del lenguaje escrito”, y no un “arte de la persuasión” (*Album* 141). Por entonces, Barthes está absolutamente sumergido en la obra de Jules Michelet, a quien lee con asiduidad durante el segundo lustro de la década del 40. “L’avenir de la rhétorique”, en consecuencia, podría leerse como el marco teórico y metodológico desde el cual escribirá primero “Michelet, l’Histoire et la Mort” (publicado en 1951) y luego *Michelet par lui-même* (publicado en 1954). Es decir, la predicación de una crítica temática que persigue lo que en un autor se obstina: “la obra de un escritor implica casi siempre una suerte de temática” (*Album* 141). ¿Cómo pesquisarla? Mediante una invocación a la retórica, precisamente. A diferencia de los acontecimientos que determinan una vida en un Sainte-Beuve o del mito personal en un Charles Mauron, la constante, el hábito, se inscribe en un modo de ser del lenguaje. Así, la Retórica debe reemplazar tanto la Psicología como la Historia, pues

⁴ Es necesario aquí introducir un matiz, porque la imagen que Barthes establece de Gustave Lanson resulta por momentos injusta, sobre todo allí donde se lo asocia a una crítica historicista ligada al positivismo. Lanson fue, en todo caso, un intento de superación de la querrela entre el subjetivismo impresionista de un Lemaitre y el objetivismo positivista de un Brunetière. Desde 1895, con su *Histoire de la littérature française*, Lanson se distinguía claramente de las “críticas externas” de tipo biográficas (Sainte-Beuve) o sociológicas (Taine), para dar prioridad al texto, subrayando el valor del análisis filológico que atendiera los procedimientos formales. Y aun más, hacia los últimos años, bajo la influencia de Proust, se muestra incluso permeable a cierto subjetivismo impresionista que lo lleva hasta decir que “una concepción relativista de los textos es perfectamente posible” (42). Al respecto, recomiendo el ensayo de Franc Schuerewegen publicado en el número 21 del *Boletín*: “Pequeña defensa de la intención autoral, por un antiguo escéptico sobre la cuestión”.

se trata de buscar el tema en las “categorías verbales”: “imágenes, alusiones, analogías, metáforas, antítesis, parejas, figuras, cadencias” (142). *Michelet* es la expresión de este proyecto, que asienta sus bases en el inédito texto de 1946, y por ello resulta tan precisa la manera en que la define Éric Marty: una “obra retrasada” (17). Evidentemente, esta obra desfasada, descolocada, que se ubica mal en el espíritu de la mitología social que atraviesa la década del 50, parece incomodar hasta la periodización del propio Barthes, que la excluye de sus “Fases”, a pesar de que, según confesará en el coloquio de Cerisy de 1977, “sea el libro que más soporto y del que menos se habla” (*Prétexte* 365). Pero *Michelet* no puede ser leído como una simple ilustración de la crítica temática. Basta hojear el *Montesquieu par lui-même* de Jean Starobinski, publicado en la misma colección, para advertir por contraste la rareza que encarna el retrato del gran historiador francés. El estilo de Barthes es impudorosamente arrogante y despunta ya el tono pirotécnico y afirmativo que años después le valdrá la irritación de algunos –“el crítico se vuelve profeta”, sentenciará Raymond Picard (53)–: uso caprichoso de mayúsculas, abundancia de imágenes que encarnan las figuras temáticas, predominancia del indicativo, fascinación por la antítesis, estilo entrecortado por una rítmica vertiginosa. Como señala Marty: frente al tono pedagógico de la colección en la que se publica, *Michelet* contrasta con “una intensidad existencial propiamente poética”, una “euforia de la escritura” (17).

¿De dónde proviene? Podría decirse que de “las ganas de escribir”: *Michelet* es la obra retrasada de una supuesta fase sin obra, quizás porque se presenta como la quimera de un proyecto indeciso que se articula entre la retórica de los *progymnasmata* de “En marge du *Criton*” y la retórica de los procesos verbales de “L’avenir de la rhétorique”; entre las novelas abandonadas o aplazadas y la crítica temática; entre la tentación, a intervalos resistida, del subjetivismo impresionista y la ciencia objetiva de la literatura. En otras palabras: entre el escritor y el crítico. Y a su vez... ¿no era esa escisión la que atravesaba también a quien tomaba por objeto? ¿No es esa convivencia de proyectos lo que fascinaba a Barthes del historiador francés? “Michelet –afirma– pertenece a ese tipo de escritores predadores (Pascal, Rimbaud), que no pueden escribir sin devorar a cada instante su discurso” (*Michelet* 306). En ellos, “ningún deslizamiento horizontal a lo largo de su frase, sino inmersiones cortas y frecuentes, rupturas de euforia retórica” (306). Frente a Chateaubriand, Michelet procura evitar el arte, que “hace del historiador

un escritor”, aunque de tal destino “apenas pudo librarse” (307). ¿No podría decirse lo mismo de Barthes?

“En marge du *Criton*” y “L’avenir de la rhétorique” confluyen por tanto en el *Michelet* en una tensión de proyectos retóricos que expresan dos ríos que surcarán en adelante toda la obra barthesiana, aun allí donde los desvíos –marxista primero, estructuralista después– lo alejen momentáneamente –aunque nunca del todo– de la indecisión escritural que oscila entre la crítica y la literatura. Así leída esta primera fase, la de las “ganas de escribir” y la del *Michelet* como la expresión desfasada de un período sin obra, la simetría con el final –el de “On échoue toujours à parler de ce qu’on aime” y el de *La préparation du roman*– se vuelve aún más cabal, confirmando algo que ya Barthes intuía en el inédito texto sobre el futuro de la retórica: “la obra escrita más allá de la madurez no es más que una colección de manías, un machaque de temas queridos; de ahí el carácter monstruoso de esos inmensos ancianos de la literatura, en los que el genio tiene la fuerza ciega de un hábito. (...) Porque, tanto al inicio como en el final, el escritor no es más que una palabra” (*Album* 141).

El imitador acomplejado

La reunión de los extremos se consolida bajo la forma de una cierta indecisión que podríamos llamar neurótica, para emplear una terminología cercana a Barthes. Es decir, una indecisión que lo anuda a la literatura y encuentra en una frase de *Délibération* el resumen de su obra (de manera equivalente al sintagma con el que Gérard Genette resumía la *Recherche de Proust*): “la amo, entonces la imito –pero precisamente: no sin complejos” (680). La frase se corresponde con lo que Barthes imagina como el lema del escritor en *Le plaisir du texte*: “loco no puedo, sano no querría, solo soy siendo neurótico” (221).

Ensamblemos las dos frases y obtendremos la singular manera en que Barthes entiende la neurótica relación del crítico con la literatura: un imitador

⁵ “Marcel se vuelve escritor” (75).

acomplejado. En esta figura se cifra el tema que obsesiona al crítico y que, por tanto, define sus coordenadas: la imposibilidad de decir lo que se ama.

El asunto aparece temprano y, como sabemos, protagoniza el último texto que Barthes escribirá, dactilografiado durante los días que preceden al fatal accidente. En la carta del primero de enero de 1934 dirigida a Rebeyrol, en la que anuncia el abandono de la novela, Barthes desliza una razón práctica y otra teórica. Sobre la última, declara:

Si tuviera que escribir algo, ese algo siempre procuraría enmarcarse en *la tonalidad* del Arte; pero la novela es, por definición, un género anti-artístico: la forma es en ella un accesorio del fondo, y la psicología ahoga necesariamente la estética. No la culpo, por cierto: a cada cual su rol. Me parece que tengo cierta concepción de la obra de arte en literatura que por ahora se ha visto poco confirmada. (*Album* 32)

¿Qué rol le toca a un género enmarcado en la tonalidad del Arte? ¿En qué escritura piensa Barthes? La novela se abandona, pero no las “ganas de escribir”. Pocas líneas después, en la misma carta, se anuncia otro proyecto: “sin embargo, pienso (es decir, tengo ganas de) escribir algo sobre el Arte: lo que antiguamente en mi espíritu se llamaba ‘El nacimiento de Orfeo’” (33). Nada sabemos de ese texto. Pero... ¿no es significativo que Barthes esté pensando en la figura de Orfeo, sobre el que dirá años después (en el prefacio de 1963 a los *Essais critiques*) que comparte con el escritor “la interdicción de volverse sobre lo que ama” (280)? En ese mismo prefacio, además, en el que las figuras del crítico y del escritor por momentos se confunden, se establece no obstante el diferencial entre uno y otro, delineando los aspectos del imitador acomplejado: “el crítico es aquel que va a escribir, y que, semejante al Narrador proustiano, ocupa esta espera con una obra suplementaria, que se hace buscándose, y cuya función es llevar a cabo su proyecto de escribir al mismo tiempo que se lo elude. El crítico es un escritor, pero un escritor aplazado” (282).

Un imitador acomplejado, un escritor aplazado. Las figuras son fascinantes y forman parte de la misma constelación temática. Podrían parecer negativas frente a un modelo de escritor realizado –el decimonónico, quizás–. ¿Serán, en efecto, modalidades de cierto “complejo de inferioridad”, como el que Geoffrey Hartman confiesa al inicio de *The Fate of Reading*: “Tengo un

complejo de superioridad frente a otros críticos, y un complejo de inferioridad frente al arte” (3)?

¿De eso se trata? ¿De un complejo de inferioridad del crítico respecto al escritor? No lo creo. Detrás de una aparente humildad (“a cada cual su rol”, “la imito pero no sin complejos”), Barthes no distribuye las tareas para sostener la partición jerárquica, que la cultura del comentario había estatuido, entre un texto de primer grado (la literatura) y uno de segundo (la crítica). Antes bien, podríamos pensar que se trata incluso de todo lo contrario, como si el crítico fuese la encarnación última de la historia de la novela, cuya crisis no sería otra cosa que la demolición de sus fundamentos; es decir, aquella que, a sabiendas de la imposibilidad de decir lo que se ama, suspende su concreción. ¿No es acaso lo que elogiaba, hacia 1954, en Jean Cayrol y en Marcel Proust, es decir, lo que llama la *pre-novela*?

En Francia –dice en “Pré-romans”–, esto comenzó con Proust: a lo largo de su inmensa obra, Proust está siempre a punto de escribir, apunta al acto literario tradicional, pero lo aplaza sin cesar, y solo al final de esa espera *jamás bornada* la obra se encuentra construida a pesar de ella: la misma espera forma el grueso de una obra cuyo carácter *suspendido* basta para fundar la palabra del escritor. (500)

El primerísimo Barthes representa esta figura del escritor de pre-novelas de una manera absoluta: porque el escritor –como dirá del diarista tiempo después– no se define por su obra escrita, sino por su decisión de escribir, es decir, por sus “ganas de escribir”. Todavía más: en tanto es en ese deseo que se configura la condición del escritor, el producto de su decisión es menos la obra que su suspensión, que en términos escriturales implica el *suplemento* que honra la espera. ¿De dónde proviene este suplemento de lo aplazado y de la imitación acomplejada?

Ya lo he insinuado: proviene de una imposibilidad, la de decir la literatura. En otras palabras, la de ser capaces de dar cuenta del objeto amado satisfactoriamente, en el marco de cierta pretensión objetiva. Tiempo atrás, tal imposibilidad había sido identificada por Anatole France y Jules Lemaitre, lo que llevaría a la batalla más importante que la crítica literaria francesa presenció en el siglo XIX: impresionismo contra historicismo. En el caso de France, quien veía en la relación con la obra la fatalidad de cierto solipsismo, la buena crítica no podía ser otra cosa que la narración de las aventuras del alma

en medio de las grandes obras: hablar de sí, del Yo que vibra en el contacto conmocionado con el arte. Barthes, que compartía con los impresionistas el escepticismo epistemológico y la denuncia de la ideología detrás de la crítica objetiva, se distancia sin embargo allí donde France confía en los poderes del lenguaje para dar con el espíritu que se pasea en la literatura: “Los buenos críticos –dice Barthes– son aquellos que anunciarán el color de sus discursos, que inscribirán allí con claridad la firma del significante” (“Le retour” 146). Entre France/Lemaitre y Barthes, se pasa del sujeto pleno (capaz de escribirse a través de las grandes obras) al sujeto que se desvanece en el preciso acto en el que la lectura pasa a la escritura. En otras palabras, se trata de una transformación que va del sujeto metafísico del impresionismo (el alma) al sujeto escindido del psicoanálisis (inaprensible, plural, lingüísticamente constituido, en incesante proceso de subjetivación y desobjetivación). Diferencia que podría expresarse según una distinción propuesta por Émile Benveniste entre las formas verbales de “escribir” en sentido medio y en sentido activo. La misma que Barthes recupera en *La préparation du roman*:

Escribir en el sentido medio no apunta para nada a lo que podría llamarse una estética de la subjetividad impresionista: el sujeto no apunta a expresarse en el escribir medio. Simplemente, quiere que cuando escribe, se afecta a sí mismo al escribir. Es la escritura lo que lo afecta. Y nace así una “subjetividad”, pero que es una subjetividad no de persona psicológica sino una subjetividad de escribiente, no es una subjetividad de carácter. (275)

En Anatole France, en Jules Lemaitre, el verbo escribir está en activo: el sujeto es previo al lenguaje y a la obra, a los que emplea para decir su alma; en Roland Barthes, el verbo escribir está en medio: el sujeto se constituye (o más bien intenta constituirse incesantemente) en y a través del lenguaje con el que quiere decir la obra. La imitación acomplejada, la novela suspendida ocurren entonces no solo por la imposibilidad de decir la obra que se ama, sino también por la imposibilidad de decirse a sí mismo.

En esta encrucijada, Barthes recurre lógicamente a la retórica, que no deja de aparecer desde “En marge du *Criton*” a *La préparation du roman*. Una retórica doble, entramada, que explica su relación con la crítica y con la literatura. Por un lado, la retórica de los procesos verbales que hace de la crítica una Ciencia literaria y la liga a la poética (saber cómo está hecha una novela en sí según una esencia de conocimiento); por el otro, la retórica de la variación,

que hace de la crítica una Técnica literaria (querer saber cómo está hecha para rehacerla). *La préparation du roman* es precisamente el anuncio del pasaje de una a la otra y la constatación simultánea de la imposibilidad de escribir lo que se ama (la literatura, la Madre, el Yo imaginario). En el prefacio de los *Essais critiques*, Barthes ya lo había advertido al querer dar sus condolencias al amigo en duelo y percibir que ninguna palabra lo satisfacía. La recurrencia a la retórica como camino frente a la fatalidad del lenguaje toma entonces una lucidez extrema, mediante una bella definición: la retórica es, dice, “la dimensión amorosa de la escritura” (278). Amar la obra es deformarla retóricamente, es hacerla “otra a fuerza de amor”, como declara en *La préparation*. Pero a la vez, porque la fatalidad del lenguaje supone que el decir amoroso está condenado siempre a la falla, a una imposibilidad, Barthes recurre al desplazamiento, a la imitación acomplejada, a la detención, a la espera.

¿En qué consistiría entonces, retóricamente, esta imitación acomplejada de lo que se ama? Por un lado, la inhibición (“me siento pleno de creaciones y ninguna puede nacer”, le escribe a Philippe Rebeyrol en octubre de 1935, *Album* 118); por el otro, el exceso (“amo mal, porque amo demasiado”, le dice en enero de 1945 a Robert David, *Album* 210). Las modalidades son complementarias y moldean singularmente la escritura de Barthes, que se regula según dos figuras: la autonomía (para la detención, la postergación, la acomplejada inhibición que detiene cada momento el avance de la obra); la digresión (para el desvío, la suspensión por el abandono caprichoso del tema hacia las variantes, los márgenes). Con frecuencia, incluso, la digresión es precisamente autonómica y la obra no se concreta porque se disgrega en la constatación reflexiva de su imposibilidad.

Ya me he referido a la autonomía en otra oportunidad⁶. Me gustaría ahora decir algo sobre la digresión, la otra figura que sustancialmente atraviesa la escritura de Barthes, al punto de que se podría decir de él lo que Baudelaire decía de Thomas de Quincey: “es esencialmente digresivo”.

⁶ “Roland Barthes, escritor autonómico”, *La palabra*. Nº 43 (2022): 1-19. En este ensayo, además de focalizarme en el uso de la autonomía en Barthes, desarrollo con mayor extensión las relaciones que mantiene con el impresionismo, así como los paralelismos que existen entre la querrela entre Anatole France y Ferdinand Brunetière, por un lado, y entre Roland Barthes y Raymond Picard, por el otro. En este sentido, se trata de un ensayo complementario al que aquí se presenta.

Roland Barthes, crítico digresivo

Barthes se instala en una tierra media: más allá de la crítica y más acá de la literatura. De modo que así como su escritura literaria flexiona sobre sí autonómicamente para suspender el avance hacia el país de la novela, de la misma manera su escritura crítica empuja más allá de los límites de la cultura del comentario que domina el campo de los estudios literarios. Si nos gustasen los paralelismos y las metáforas espaciales, diríamos que así como hay pre-novela, también hay pos-crítica. El término puede no agradar, por su polivalencia, por su sabor academicista, pero me permito conservarlo, porque es preciso. En la pre-novela, la autonomía, como suspensión, como detenimiento, como flexión sobre sí, indica el acto por el cual lo novelesco interrumpe su avance para indagar el lenguaje mismo en el que se produce. En la pos-crítica, es en cambio la digresión la figura que permite ir más allá de las restricciones que coagulan el discurso.

Por donde miremos, la digresión es en Barthes el arma más potente contra el concepto y la explicación del texto, sobre todo en el embate “pluralizante” que lo motiva a partir de la década del 60 y que encuentra en *S/Z* su paradigma. La cultura del comentario, que había dominado desde el lansonismo con el autor como punto de referencia, parecía no haber sufrido demasiado desgaste con la exitosa invasión de la perspectiva formal-estructuralista. Todavía más: se diría que logró reforzarse al poder convocar criterios inmanentes que conjuraran los peligros relativos a la temporalidad externa de la obra (la de la vida, la de la Historia). Por eso, no es casual que el proyecto de una retórica temática primero, y estructural después, encuentre una torsión para finales de los 60 con la fragmentación de la *nouvelle* de Balzac a través de códigos. En vez de estructurar, se trata de “valerse sistemáticamente de la digresión (forma mal integrada del saber) en la escritura misma del comentario” (*S/Z* 128). Todo está dicho: Barthes, crítico digresivo. Quizás tan dicho que *S/Z* no necesita recoger la insistencia sobre la digresión que encontramos en la transcripción de las notas del curso que se dictó en la École Pratique des Hautes Études. En la clase del 15 de febrero de 1968, Barthes propone, directamente, una *crítica digresiva* (presente luego en el libro, pero bajo el nombre de *progresiva*): “El paso a paso –dice allí al referirse a las lexías– debe completarse con el derecho a la digresión” (*Sarrasine* 75). Contra lo esperado, los códigos no permiten aglutinar, sino dispersar; son la vía misma

de la digresión, el *excursus*: “el jalón de una digresión virtual hacia el resto de un catálogo” (*S/Z* 135).

¿Será necesario insistir en la aparición repetida de la digresión como método? Durante esa época, la *crítica digresiva* aparece un poco en todos lados. En el curso sobre el discurso amoroso, último que dicta en la EPHE, el método se repite a propósito de *Los sufrimientos del joven Werther*: “Como en *S/Z*, tomaremos entonces un texto-tutor, a partir del cual haremos digresiones” (67). En la lección inaugural del Collège de France, tres años después, se muestra todavía más seguro: “cada vez me convenzo más, tanto al escribir cuanto al enseñar, de que la operación fundamental de ese método de desprendimiento consiste en la fragmentación si se escribe y en la digresión si se expone o, para decirlo con una palabra preciosamente ambigua, en la *excursión*” (147). La digresión no solo se piensa como un método crítico, sino también como herramienta pedagógica, algo que ya se podía encontrar en “Réflexions sur un manuel”: proponiendo sustituir al autor por el texto, Barthes piensa también la enseñanza como un trabajo que desacraliza el objeto (la Obra) para considerarlo “un espacio de lenguaje, el pasaje de una suerte de infinidad de digresiones posibles” (951).

La digresión se adapta mejor a ciertos géneros o modos discursivos: no podría sorprender entonces el cultivo del diario, la anotación y el fragmento en la escritura de Barthes durante la última década de su vida. Pero la figura no podría remitir solo al Barthes crítico, del mismo modo que la autonomía no corresponde solo al Barthes escritor. Una y otra se entran, como reversos de la misma moneda. La digresión es así, también, una figura novelesca. Por ello, es lógico que, en el seminario sobre *Sarrasine*, Proust sea algo más que el modelo de la autonomía: “la digresión (práctica fundamentalmente proustiana) es una vista que avanza sobre las lejanías del inter-código” (*Sarrasine* 75).

Ciertamente, en la *Recherche* la autonomía y la digresión aparecen como figuras predominantes. Por un lado, según Barthes –y en la senda de Genette–, la novela de Proust cuenta una sola historia: “la historia del Querer-escribir” (*La préparation* 30). Por el otro, ¿no es la *Recherche* una serie de digresiones que sale completa de una magdalena mojada en la taza de té? Quizás por eso sea que a Barthes le interesa tanto el estímulo sensitivo, el objeto sensual, la hipotiposis, la materialidad que erotiza el lenguaje

y lo conduce a la deriva metonímica, como parece fascinarle en Proust⁷, en el haiku⁸ o en el *Werther*⁹: “beneficio doble –dice en *Roland Barthes par Roland Barthes* a propósito de incorporar objetos sensuales–: aparición suntuosa de una materialidad y distorsión, digresión brusca que se imprime al murmullo intelectual” (709).

La digresión funciona entonces al servicio de una escritura particular, entre la literatura y la crítica, como dispositivo que confluye hacia derivaciones ensayísticas o hacia esbozos literarios. Si asumimos que los temas de *La préparation du roman* son Proust, el haiku y la escritura de la novela por venir, podemos encontrar una heterogeneidad de digresiones, muchas explicitadas como tales por el propio Barthes: el 10 de febrero de 1979, sobre lo animal; el 17 de febrero, sobre el noema de la fotografía; el 5 de enero de 1980, una digresión “apresurada” –según adjetiva– sobre tipos de libro-guía laicos; el 19 de enero, sobre París y sobre la vejez. “Sembrar de digresiones” los textos que lee –de acuerdo a una expresión que emplea en *S/Z*– implica subvertir el comentario, la glosa, pervirtiendo la explicación a partir de una deriva que irrumpe el discurso argumentativo que el lansonismo había impuesto en la enseñanza media y la crítica universitaria. Pero a la vez, supone una vía de avance hacia la literatura, bien como variación, bien como autonomía.

En el primer sentido, el de la variación, se liga especialmente a los *progymnasmata*, a la imaginación de los posibles, a las reversiones que surgen de la lectura de las obras que inspiran a continuar la escritura. En esta dirección, más que de desvío del tema, se trata de un *excursus* por lo que ha quedado elidido, tal como por ejemplo lo entiende Pierre Bayard: “todo aquello que está escrito en un texto genera a su alrededor un conjunto virtual: el de los textos que no han llegado a ser, y es en el seno de este conjunto que nos falta tratar de aprehender, a título de hipótesis de lectura, esos fantasmas de digresiones” (159). En un mismo sentido, en el curso sobre *Sarrasine*, Barthes anunciaba que la crítica digresiva no correspondía al análisis ni a la

⁷ “Proust es el escritor francés que mejor practicó la sinestesia” (*La préparation* 135).

⁸ “Si escribiese exactamente como quisiera escribir –confiesa en *La préparation*–, haría pasar con mucha frecuencia objetos sensuales. [...] Se puede decir que en cada haiku hay siempre al menos un objeto sensual, un *tangible*. Un ejemplo: *Las flores de verbena blancas/También en plena noche/La vía láctea* (Gonsui)” (127).

⁹ “En *Werther*, de pronto pasan unas arvejas cocidas en manteca, una naranja que se pela y se desgaja” (*Roland Barthes* 709).

explicación, sino más bien a la paráfrasis, es decir una reescritura, otra versión “al lado” del texto (77). Idea presente ya en el inicio de sus tiempos, cuando reflexiona sobre los clásicos en 1944: “Las obras clásicas son también tramas, bocetos y esperanzas que podemos ampliar indefinidamente” (“Plaisir” 59). No obstante, Barthes parece haber avanzado poco en esta dirección, posiblemente por precaución, si tomamos seriamente que tal es la razón por la que le gusta emplear la expresión “Si fuese escritor”. Este sintagma, suerte de astucia, y de malicia, dice Barthes, quien no quiere quedar pegado al sentido un poco ridículo de escritor clásico, es decir de la representación, expresa bien su preferencia por un tipo digresión que se ajuste a la autonomía y no dé un salto a la novela.

En el segundo sentido, entonces, encontramos digresiones que se articulan perfectamente a la suspensión de la novela por medio de una flexión sobre el gesto mismo de escribir. El 1 de diciembre de 1979, por ejemplo, al exponer el plan de su Novela, propone introducir, entre el Prólogo y la Narración, “una breve intervención o digresión (en sentido propio) sobre el Método de exposición”. En otras palabras, una *parábasis*: “momento en el que les hablaré en tanto autor del curso y ya no en tanto autor hipotético de una Obra por hacer” (240).

Si Proust es para Barthes el modelo de la autonomía y de la digresión (es decir, en definitiva, de la pre-novela) es porque lo que se narra es en última instancia la imposibilidad de decir Yo; en otras palabras, de estar ahí donde se escribe: “existe un vínculo –dice Bayard– entre la digresión proustiana y la multiplicidad subjetiva. Si la expresión ‘fuera-de-tema’ conviene a las dos es porque el sujeto múltiple que Proust pone en escena se sitúa siempre en otra parte diferente al lugar en que parece estar, y porque la digresión es el elemento formal central de la escritura de esta otra parte” (181). La conclusión permite una travesura irónica: ver en la digresión la expresión formal del tema proustiano, así como pretendo ver yo en la digresión la expresión formal del tema barthesiano: el querer-escribir para comprobar el fracaso de hacer coincidir sujeto y lenguaje.

Pero en Barthes, la operación se radicaliza, la escritura profundiza la autonomía, intensifica la experiencia de la imposibilidad, se detiene todavía más acá de la novela, y emplea la digresión como mecanismo de la “deformación narcisista” que impone a las obras: *si fuera escritor* –dice retóricamente Barthes– desearía que su vida se redujera a detalles móviles, como “átomos

epicúreos” de un sujeto prometido a la dispersión: “una vida con agujeros, en fin, como Proust supo escribir la suya en su obra” (*Sade* 706). La ironía está en todos lados, como una astucia: reducirse temáticamente a la dispersión, lo que ya había practicado un poco con *Michelet*. La misma ironía que Proust practicaba al hacer de la digresión el centro formal de su obra.

Más proustiano que Proust, el 8 de diciembre de 1979, según la transcripción con la que contamos, Barthes elige un significativo título para el cierre de su clase: “Digresión: ¿no escribir?”. La expresión es fantástica: por irónica (pues, como en Proust, hace de la digresión el tema central); por describir con exactitud los distintos avatares que encarna Roland Barthes: el imitador acomplexado, el escritor aplazado, el crítico como escritor, el pre-novelistas, el pos-crítico. En otras palabras, la digresión autonómica.

* * *

Si fuera escritor... Si escribiese como quisiera escribir... Si tuviera que escribir algo... En estas fórmulas, el subjuntivo (el imperfecto en francés –*si j'étais*–, pero para el caso es lo mismo) es el tiempo verbal de ese lugar intermedio entre la crítica y la literatura. Cuando el vaivén se inclina más hacia un lado o hacia el otro, hacia la digresión o hacia la autonomía, hacia la pos-crítica o hacia la pre-novela, se podrían aplicar a Barthes las palabras de W. B. Yeats: “De las disputas con los demás, hacemos retórica; pero de las disputas con nosotros mismos, hacemos poesía”. Pero cuando la escritura de Barthes logra el equilibrio de una astucia configurada como digresión autonómica, podemos entender mejor la extraña profecía de Wallace Stevens: “La mejor poesía será la crítica retórica”.

Bibliografía

- Barthes, Roland. “Notes sur Gide”. *Œuvres complètes I*. Paris: Seuil, 2002.
- . “Plaisir aux Classiques”. *Œuvres complètes I*. Paris: Seuil, 2002.
- . “En Grèce”. *Œuvres complètes I*. Paris: Seuil, 2002.
- . “Pré-romans”. *Œuvres complètes I*. Paris: Seuil, 2002.
- . *Michelet*. *Œuvres complètes I*. Paris: Seuil, 2002.
- . *Essais critiques*. *Œuvres complètes II*. Paris: Seuil, 2002.

- . *S/Z. Œuvres complètes III*. Paris: Seuil, 2002.
- . *Sade Fourier Loyola. Œuvres complètes III*. Paris: Seuil, 2002.
- . “Réflexions sur un manuel”. *Œuvres complètes III*. Paris: Seuil, 2002.
- . “Premier texte”. *Œuvres complètes IV*. Paris: Seuil, 2002.
- . “Le retour du poéticien”. *Œuvres complètes IV*. Paris: Seuil, 2002.
- . *Le plaisir du texte. Œuvres complètes IV*. Paris: Seuil, 2002.
- . *Roland Barthes par Roland Barthes. Œuvres complètes V*. Paris: Seuil, 2002.
- . “Délibération”. *Œuvres complètes V*. Paris: Seuil, 2002.
- . “Incidents”. *Œuvres complètes V*. Paris: Seuil, 2002.
- . “Soirées de Paris”. *Œuvres complètes V*. Paris: Seuil, 2002.
- . “Vita Nova”. *Œuvres complètes V*. Paris: Seuil, 2002.
- . “On échoue toujours à parler de ce qu’on aime”. *Œuvres complètes V*. Paris: Seuil, 2002.
- . *Le discours amoureux. Séminaire de l’École pratique des hautes études (1974-1976)*. Paris: Seuil, 2007.
- . *Journal de deuil*. Paris, Seuil, 2009.
- . *Sarrasine de Balzac. Séminaire de l’École pratique des hautes études (1967-1968 et 1968-1969)*. Paris: Seuil, 2011.
- . *La préparation du roman. Cours du Collège de France (1978-1979 et 1979-1980)*. Paris: Seuil, 2015.
- . *Album. Inédits, correspondances et varia*. Paris, Seuil, 2015.
- Bayard, Pierre. *Proust et la digression*. Paris: Minuit, 1996.
- Compagnon, Antoine. (dir.) *Prétexte : Roland Barthes. Colloque de Cerisy*. Paris: UGE, 1978.
- Fakuda, Daisuke. “L’enfant qui jouait le jeu de la mère. Le cas de Roland Barthes”. *Savoirs et clinique*. N° 11 (2009): 44-51.
- France, Anatole. *La vie littéraire, 1ère série*. Paris: Calmann-Lévy, 1921.
- Genette, Gérard. “Discours du récit”. *Figures III*. Paris: Seuil, 1972.
- Hartman, Geoffrey. *The Fate of Reading*. Chicago: The University of Chicago Press, 1975.
- Lanson, Gustave. “Quelques mots sur l’explication de textes”. *Études françaises*. Premier Cahier. Paris: Les Belles Lettres, 1925.
- Marty, Eric. “Présentation”. Barthes, R. *Œuvres complètes I*. Paris: Seuil, 2002.
- Picard, Raymond. *Nouvelle critique ou nouvelle imposture*. Utrecht: Pauvert, 1965.
- Sontag, Susan. “Writing Itself: On Roland Barthes”. *A Barthes Reader*. New York: Hill and Wang, 1982.