
El *pathos* barthesiano

Una lectura de *Fragmentos*

Mara Campanella

Si yo fuera filósofo y quisiera escribir un gran tratado, le daría el nombre de un estudio de análisis literario.

Barthes, *El grano de la voz*

[S]e admite la realidad del devenir como única realidad y uno se prohíbe toda especie de subterfugios que conduzcan a transmundos y a falsas divinidades –pero no se soporta este mundo que ya no se quiere negar.

Nietzsche, *Fragmentos póstumos*

Son conocidas las críticas nietzscheanas al aspecto totalizador del filosofar moderno. Ante la racionalidad absoluta, el perspectivismo y el carácter ficcional del pensar se constituyen como nuevas herramientas, que afrontan la carencia de fundamento. Si la realidad del devenir se admite como única realidad, el pensamiento deberá adaptarse a tal forma. La lectura de Nietzsche en el pensamiento de Barthes es clara, incluso si se encuentra deformada (Barthes: 2005). La deconstrucción mitológica de los '50 develaba los mecanismos por los cuales opera la *Doxa* –gran enemigo barthesiano– al cristalizar el pensamiento y naturalizar la cultura y lo social. Primera etapa de filósofo-crítico que debió ser superada en el momento en que el intelectual se convirtió en creador de mito: la *paradoxa*, que se postulaba para desgranar la opinión común, se espesaba y se convertía, a su vez, en *doxa*. Desenmascarar el mito (acción que aún supone un fondo) no era suficiente, pues todo análisis dependía de códigos culturales. La pasión por lo real que recubría sus primeras intervenciones críticas debió reformularse. No se podía sostener un trabajo solamente depurativo, guiado por la sospecha de que la única certeza posible es la muerte. De una búsqueda por el advenimiento de la nada, Barthes encontró un nuevo modo de pensar, en el cual el perspectivismo nietzscheano y su dramatización tienen gran repercusión.

Con *El imperio de los signos*,¹ Barthes se distancia de la *theoria*, absoluta y totalizante, para abrir fisuras en la representación del sentido. La estructura

1. *El imperio de los signos* (1970) abre la nueva práctica de escritura que Barthes moldea en los años '70. Lo seguirán la *Lección inaugural* y *Fragmentos de un discurso amoroso*, ambos de 1977; *El placer del texto*, de 1978; así como los

ya no es un instrumento al servicio de la ciencia y Japón se construye como ficción. La fascinación que leemos por el signo japonés es una fascinación por su vacuidad: nunca se naturaliza, pues no posee significado, ni dios, ni verdad, ni moral *en el fondo*. Japón se crea como imagen que escapa a toda representación, porque detrás de ella hay nada. Así, veremos, *Fragmentos de un discurso amoroso* asumirá el problema de la imagen a través del imaginario amoroso. En los '70, Barthes concibe una nueva práctica de escritura: se debe poetizar para que el pensamiento opere fuera de la interpretación y de la teoría. Desde la ficción, Barthes se sitúa en el interior del sistema endoxal sin necesidad de utilizar armas argumentativas en su trabajo de descomposición. Ya no se trata de depurar las imágenes cristalizadas que nos proporciona lo Imaginario, sino de trabajar dentro de él para liberarlo de la inmovilidad y la detención que le impone la *Doxa*: se sostiene una *praxis* de lo imaginario en lo Imaginario (Marty, 2007). Ya que lo Imaginario recubre cada manifestación del lenguaje y, así, constituye a cada uno de nosotros, ahí debe buscarse la potencia de lo real.

Desde aquí, pretendo sostener que, si no una filosofía, Barthes postula, al menos, una ética que se articula indiscernible de una estética. La *Lección inaugural* deja asentadas algunas bases. Ahí, se define la literatura como una práctica de escritura, una práctica de la lengua, donde ésta debe ser descarriada. La *Lección* propone una responsabilidad de la forma cuyo horizonte sería la utopía de la lengua: que haya tantos lenguajes como deseos. Utopía imposible que acerca al abismo que hay detrás de cada representación. Ese mismo año, Barthes afirma: “en el origen de todo está el miedo” (2002: 356). El miedo como valor de un método y motor del pensamiento. Pero, ¿miedo a qué? ¿Al mundo que se descubre como abismo y resulta insoportable? Los años '70 llegan cargados de miedo: perturbación quizás provocada por una nueva escritura y una nueva experiencia que lo colocan fuera de sí. Pero también, el miedo como discurso reprimido por la civilización contemporánea y excluido de la escritura; el miedo como actividad imaginaria intensa: postularlo como pasión implica asumir el margen para sostener un modo de pensar que no suponga ningún querer-asir. Si en la escritura barthesiana encontramos un principio de hiperestesia es porque ahí, en la sensación, comienza la dificultad del lenguaje.

El amor como sensibilidad se consagra motor de la escritura de *Fragmentos*. Este libro fue leído por Marty (2007) como un libro dual, cuya estructura sería la pareja enamorado-amado y su eje la puesta en descubierto de los dispositivos específicos del sentimiento amoroso. Este descubrimiento haría emerger la esencia, que Marty homologa al noema fenomenológico. El amor nos llevaría a una experiencia absoluta que presentaría al enamorado como sujeto. *Fragmentos* propondría una ontología concreta.

Intentaré distanciarme de esta lectura, para pensar *Fragmentos* como un libro sobre la voz, y los años '70 como un período *patético* de escritura.² La voz entendida como un ser extraño que proviene del cuerpo y del lenguaje, sin pertenecer propiamente a ninguno, y que está ya siempre muerta. La voz como lugar en que centella lo imaginario.

seminarios *Cómo vivir juntos* (1976-1977), *Lo Neutro* (1977-1978) y *La preparación de la novela* (1978-1979).

2. *Patético* deberá entenderse en los amplios sentidos que conlleva la palabra griega *pathos*: padecimiento, pasión (en tanto pasividad); disposición moral, estado del alma; capacidad de ser afectado, conmovido. Ver el significado que el propio Roland Barthes da a esta palabra en *La preparación de la novela* (2005: 99).

La voz de *Fragmentos*

Fragmentos asume una voz que Barthes define como inactual e intratable: voz marginal, *démodé* y antimoderna, que constituye el imaginario amoroso. En el prólogo, se precisa el método, leer algunas figuras que sostienen el discurso amoroso, y se afirma: primero, que “el *dis-cursus* amoroso no es dialéctico”, para luego apuntar que las figuras del enamorado no poseen una relación jerárquica sino, por el contrario, distribucional y no integrativa (2008: 20). La tendencia a un tercero, que encontrábamos en operaciones como “Nini” de *Mitologías* (1957), parecería reemplazarse por un “o bien, o bien” no disyuntivo: las figuras se encuentran siempre a un mismo nivel, en una distribución horizontal que las supone a la vez y en alternancia. Barthes respeta esta distribución incidental, sometiendo las figuras al alfabeto. La fijeza del lenguaje se rompe con este azar controlado, que escapa a la solidificación de un sentido (2005): *dis-cursus*, acción de correr aquí y allá, de emprender nuevas andanzas; *dis-cursus*, curso discontinuo, aunque falso, impuro, pero aun así discontinuo. El fragmento y el alfabeto promueven esta discontinuidad: rompen el ritmo (fijo) para someterse a una lógica fluida, musical (nueva noción de forma), que escapa al orden regular, a la persuasión y demostración.

Una digresión. En sus cursos en el Collège de France, Barthes reflexiona sobre el discurso que se sostiene en un seminario. *Cómo vivir juntos* presenta el seminario como un curso vivo que se nutre del presente, un fluimiento (en sentido musical); su discurso se consumiría a partir de una sucesión de rasgos, unidades discontinuas, como las figuras, cuya estructura está vacía: se establece, en principio, una red de relaciones sin importar la sustancia. Cada año, se parte de un fantasma (de un retorno de imágenes y deseos) y el curso se constituye como práctica activa, pues es “un damero de casillas, una tópica”, que el seminarista llena más o menos, y que pueden ser llenadas por todos (2005: 69). Así también, las figuras de fragmentos serán *topos* de una Tópica amorosa.

Se especifica en la *Lección* que la preocupación por el discurso es una preocupación por el querer-asir: la lengua es fascista (obliga a decir), crea sujetos, rige en donde el poder se inscribe desde tiempos inmemoriales. Por eso, apostar por la discontinuidad como *praxis* implica la descomposición del discurso, del poder. Frente al fanatismo del lenguaje, Barthes crea derivaciones intrínsecas a ellos: la práctica etimológica expone una palabra a diversos significados, mientras la apertura compulsiva de *dossiers* adopta un carácter infinito. Al igual, el corpus de obras se usa de modo metódico y no temático, uso libre que hace estallar las obras en rasgos. No se respeta el todo, ni se enseña el todo (la figura de maestro no corresponde al Barthes seminarista), sino que se apunta a la diseminación de las obras, como un modo de discontinuar el curso del texto. El rasgo es un operador de dislocamiento, en dos vías: descomposición del curso (regular, asertivo, conclusivo) del seminario y diseminación del sentido de las obras citadas. Se vislumbra la tarea que Barthes propondrá al intelectual: descomponer los bloques naturalizados de sentido. Es por esto que el seminario escapa a la lección: la conferencia que conocemos como “*lección* inaugural” es una puesta en abismo de la contracara de esta tarea: el discurso de la conferencia es asertivo, quien lo enuncia es amo y esclavo. Barthes se permite mostrarse prescriptivo para, luego, descomponer el discurso-lección en los seminarios que dictará a partir del '76, al hacerlos fluir de modo cooperativo: al inicio de cada encuentro, hallamos notas de aportes hechos por distintos co-cursantes; la discontinuidad se da en el carácter polifónico del discurso, del saber. El modo de Vivir-Juntos del seminario es un investigar y discurrir-juntos, que pone en pers-

pectiva el fantasma y saca el discurso del espacio de la propiedad. El *yo*, unidad imaginaria, se presenta polifónico y vacío.

Volvamos. Los *topos* de *Fragmentos* afrontan al objeto amado; el enamorado es una puesta en acto de su propia suspensión para constituir otro. Tarea fútil dada su imposibilidad: el amado es un fantasma, figura difícil de asir, “que permanece sin interpelar, incluso más allá de la interpelación, no solo porque la interpelación nunca la alcanza, sino porque ésta marca el propio límite de la interpelación” (Link, 2009: 11). Dentro de la escena, el fantasma ilumina el deseo: ni microagrupaciones, la pareja, la familia; ni macroagrupaciones, el cenobitismo, los falansterios (2005). *Fragmentos* persigue la idiorritmia (el propio ritmo; forma irregular, móvil) del enamorado. El discurso amoroso se encuentra en una extrema soledad, por su carácter *demodé* ante la *theoria*, como también por la idiorritmia marginal del enamorado, a quien la sociedad considera loco. La enunciación la asume *un* enamorado, cuyo carácter indefinido desposee del poder de decir *yo* (Deleuze, 2006). Un vaciamiento constituye al enamorado: su querer-asir. El problema se centra en la relación con el otro. La pregunta por el cómo vivir juntos ya perfila en *Fragmentos*.

Si la historia amorosa siempre está frustrada, *Fragmentos* será el intento de un sistema de amor. Señala Barthes sobre la tarea de los intelectuales de *El Banquete*: “lo que los convidados intentan producir no son declaraciones probadas, relatos de experiencia, sino que es una doctrina: Eros es para cada uno de ellos un sistema” (2008: 259). Barthes, lejos de la *theoria*, propone un tercer lenguaje y concreta la mitificación del mito. La escritura se consume como *praxis*: hay que someterse al mito para escapar a él y descomponerlo. El método es una práctica dramática: con el acontecimiento ya acaecido (vuelto el sujeto un enamorado), se pone en escena una enunciación que no *cuenta* el acontecimiento sino que lo practica en tanto pasión: el soliloquio que acompaña a la historia de amor sin llegar a conocerla. El deseo pasa a la forma: las figuras, en variación continua, no se encuentran articuladas en vista a un *telos*. La forma se decide según el par discontinuidad/continuidad: el fragmento y no la novela (el curso y no el seminario académico). *Fragmentos de un discurso* y no fragmentos interpretativos (no se trata de *decir* al sujeto). En adelante, Barthes opera un cambio en las condiciones retóricas de lo Intelectual: el sujeto que dice *yo* es un sujeto puramente formal, sin referente ni verdad, del que parte la enunciación y en quien se pone en práctica un imaginario. La escritura de *Fragmentos* implica realizar constantemente una simulación (“Es pues un enamorado el que habla y dice”). En francés, *tenir un discours*: acto de habla, efecto de teatralización. La simulación pone en situación de sostener un discurso amoroso para superar el problema del sentido: el qué (es el amor) y el quién (qué es *para mí*). El acento se desplaza hacia el *cómo*: los efectos de escritura y de lenguaje provocados, en principio, por la simulación y la suspensión como prácticas que permiten el acceso a lo imaginario. Al hablar fragmentos se descompone lo continuo, para llegar a un universo hecho de migajas, excéntrico, heteróclito, panorámico (sin profundidad, sin interior). Un *cómo* que abarca una preocupación técnica y ética: el discurso y la idiorritmia de un sujeto simulado; el problema de la lengua y de cómo vivir juntos.

El cómo

La escritura barthesiana conforma una ética de la forma contra un *objeto malo*: la *Doxa*, cuya forma supone una repetición muerta que crea y fija incansablemente imágenes. La imagen entrega al objeto como certeza y no enseña nada: amiga de la fe, la *Doxa* resiste al

cambio. Su horizonte es la repetición invariable de imágenes, según un principio de identidad que reduce la diferencia a lo mismo.

Contra ella, Barthes propone dos tácticas. Por un lado, la simulación, elemento formal, es una fuerza activa que postula un *tal como si* que permite escribir y acercarse al mundo bajo la forma de una práctica y de una distancia (Marty, 2007). Por otro lado, el fragmento se opone a la novela, hija pródiga de la *Doxa*, para desnaturalizarla. *Fragmentos* localiza y suspende las herramientas formales de preparación de la novela, a fin de acceder al espesor de lo imaginario: no hay historia amorosa, causalidad ni linealidad temporal, como tampoco héroe o caracterización (sí hay desplazamiento hacia el cuerpo, aquello que no se amolda a la generalidad del lenguaje). El discurso amoroso declama una historia ya acaecida; la novela amorosa sólo podría escribirla el Otro (el Mundo, la Opinión general). Con el sentido suspendido, la simulación se torna fabuladora. El fragmento, forma sin centro: lo Novelesco, la Novela sin Relato.

Se trata, pues, de distanciarse de las imágenes endoxales. El ideal fantaseado sería lograr en cada uno un silencio de imágenes. Deseo de abstinencia que debe ser leído como un deseo ascético: suspensión de las imágenes que me conforman, tendencia a lo Neutro. En este sentido, *Fragmentos* es un retrato, en su propensión al diario: monólogo monótono, relata acontecimientos ínfimos y fútiles que sólo existen por su repercusión. El ideal sería un *Diario de mis repercusiones*, donde la comunicatividad aparecería bloqueada. El diario deseado es una contemplación de los propios desechos, narcisista (1987); al ser hierático, el acontecimiento amoroso trae la fatiga del lenguaje.

Tics

Hay, en la obra de Barthes, una recurrencia a ciertos gestos, pequeños tics, que funcionan estratégicamente como articuladores del pensamiento. Los llamo tics y no conceptos dado que Barthes no les otorgó ese estatuto, pero sí poseen una recurrencia reconocida y buscada por el autor. Tics que conforman un cierto destello de fantasma, de deseo o de goce, y se acercan a las *palabras-objetos* (Barthes, 1987: 147): están investidos, son deseados y superficiales. Cada uno de estos tics emerge aleatoriamente, sin posición fija, creando un ritmo irregular y poco sistemático. Son gestos que le permiten articular estética y ética en un mismo pliegue de pensamiento, y constituyen así el *rhythmos* barthesiano, su modo de entender el mundo.

El campo semántico del amor es uno de los tics más conocidos: las figuras de Orfeo, Eros y Narciso, el escritor como enamorado, el corazón oprimido. Aquí me interesaré por otros dos, centrales para pensar *Fragmentos*: el teatro y la música.

Barthes ha trabajado mucho sobre el fenómeno teatro (Brecht, teatro griego y oriental). Paralelamente, ha manipulado un campo estratégico en torno a él, que le permitió pensar la escritura como práctica del intelectual.

Apuntamos que *Fragmentos* practica un imaginario; las figuras, poses; el enamorado, un actor. La puesta en escena implica una graduación del imaginario. Pero, también, hay un carácter puramente teatral en el papel del enamorado: “hay una escenografía de la espera: la organizo, la manipulo”; “tomo un papel; soy *el que va a llorar* [...] soy ante mí mi propio teatro” (2008: 136, 197). El teatro es el espacio mismo de la acción, que simula y no repre-

senta. Desde el interior de una estructura burguesa fuertemente homogeneizante, Barthes recupera la diferencia. El teatro articula el pensamiento de una acción política. El cine, del otro lado, excluye de sí toda *praxis*: “la imagen en él es la ausencia irremediable del cuerpo representado” (1987: 91). La representación está del lado del placer, de la cultura (nunca del deseo) y es fuertemente ideológica. El teatro afronta el problema de la reproducibilidad de la lengua (el estereotipo, el mito, la *doxa*) para introducir una fisura dentro de la fijeza del sentido. El tic *teatro* se construye como un procedimiento de la lengua y de su escritura, para sustituir el aura imaginaria y burguesa por un aura real. Bajo el tinte del aura, el teatro pone en escena un distanciamiento: toca y no observa, extraña lo más conocido, nombra aquello hasta el momento innombrado, simula lo antes representado; hace ingresar nuevas categorías al Imaginario. El teatro ataca la ideología, desde su reproducibilidad de la lengua.

La teatralización también da lugar al fantasma: para que éste aparezca hace falta guión y lugar (2005). El fantasma recorta una escena, ilumina un personaje y deja a la sombra otros; el teatro es, en este sentido, la escena recortada. El teatro sirve, a su vez, para pensar las figuras como gestos del cuerpo sorprendidos en acción, como coreografía. Se despliega un trabajo minucioso y preciso de lo fragmentario: el gesto, la escena, la focalización. Pero, aun más, desde el teatro como procedimiento de escritura, Barthes asume la tarea del intelectual, la descomposición de la conciencia burguesa:

[H]ay que conservar a la imagen toda su precisión; esto quiere decir que fingimos voluntariamente quedarnos dentro de esta conciencia y que la vamos a deteriorar, desplomar, desmoronar, desde dentro, como se haría con un terrón de azúcar que se sumerge en el agua. (1987: 70)

Se ve el aspecto político: simular mantener la imagen en toda su precisión, poner en escena un imaginario para desarticularlo. Nada de representaciones, pues no sólo lo real resulta irrepresentable, sino también lo político (1987). Barthes, detrás de la puerta, escucha la *Doxa*, oye aquello de lo que se encuentra excluido. La simulación es el gran artilugio que le permite afrontar la Medusa, incluso a expensas de petrificarse ante su mirada. Así concibe el intelectual Barthes el *cómo* ético-estético. La escritura de *Fragments* implica una unión simulada y autodestructiva, práctica de un intelectual enamorado:

Imagen, imitación: hago la mayor parte de las cosas posibles como el otro. Quiero ser el otro, quiero que él sea yo, *como si* estuviéramos unidos, encerrados en una *misma bolsa de piel*, no siendo la vestimenta sino el envoltorio liso de esa materia coalescente de la que está hecho mi Imaginario amoroso (2008: 128. *Cursivas mías*).

De allí que el temor amoroso sea definido como temor de autodestrucción, que se entrevea “segura, bien plasmada, en el brillo de la palabra, la imagen” (2008: 246).

El fragmento adquiere, también, un matiz musical: “idea musical de un ciclo”, “intermezzo”, el fragmento está intercalado e intercala, pero sin saber entre qué y qué. El fragmento es el retorno de lo discontinuo: interrumpe la *Doxa*, la Opinión General. Su ideal es una alta condensación no de pensamiento o saber, sino de música (1987), y en cada fragmento se intercalan figuras, arias de ópera. La figura es una música excepcional o excesivamente repetitiva, que, en tanto intensidad, trae el goce, y nos adentra en la pérdida de significado. A su vez, cada figura alberga una frase madre, “aria sintáctica”, que carece de un mensaje acabado

y pleno; cada frase madre es matriz de una figura: dice el afecto y se detiene. La frase madre es el germen de la emoción de cada figura. El *pathos* del discurso amoroso viene dado, así, por esta frase madre.

De las diversas modulaciones musicales,³ quizás la que más sirva para pensar este tic sea aquella del te-amor. Al adquirir sentido *sólo* en el momento en que se pronuncia, éste no pertenece ni al enunciado ni a la enunciación, sino que es en sí el ideal del fragmento (2008: 273). *Te amo* es una holofrase: frase madre y pura condensación musical. Lenguaje del enamorado, funciona como su *intermezzo*: puede ser intercalado en cualquier momento, sin pertinencia alguna. Es el goce del deseo.

Al *te amo* se pueden proferir distintas respuestas: una perfecta (*yo también*), revelación que muestra una verdad loca, que todo es posible; una no respuesta (*no hay respuesta*), en donde se niega el lenguaje (la existencia) del enamorado; una fantaseada y utópica: el *te amo* proferido por ambos *al mismo tiempo*. Cada respuesta teatraliza la relación con el otro, pero lo común a todas es que exigen respuesta: el enamorado necesita reciprocidad y, sobre todo, escucharlo decir. Lo que importa es obtener la música proferida corporalmente: el canto del amado, su voz. El *te amo* es un activo que se afirma contra las fuerzas despreciadoras de la ciencia y la *doxa* pues es tautológico y como tal se encuentra en el límite del lenguaje. El enamorado se aferra al deseo de te-amor: “La voz sostiene, da a leer y por así decir consume el desvanecimiento del ser amado, porque pertenece a la voz de morir. [...] La voz del ser amado no la conozco nunca sino muerta” (2008: 147). La voz del amado no ofrece al enamorado más que el encantamiento del mundo, la repetición de aquello que “ya ha vivido, conocido, sufrido, pura y simplemente aquello que es él mismo” (Foucault, 2004: 56). Por eso, si el lenguaje es una piel, hacer “como si estuviéramos encerrados en una misma bolsa de piel” implicaría un querer-asir al otro y su canto: sueño de unión total. Atroz tarea: para consumir el deseo de una estructura de lo Mismo, sería necesario que ambos ocupasen el mismo lugar o que careciesen de lugar, pero el amado se descubre siempre *átomos*. Entonces, ¿cómo vivir juntos?

Átomos

Asumido el carácter mortuorio de su canto, el amado se reconoce *átomos*: sin lugar. De ahí, la recurrencia a figuras negativas: *intratable*, *inexpresable*, *incognoscible*, que lo descubren inasible: “Atópico, el otro hace temblar el lenguaje: no se puede hablar *de él, sobre él*; todo atributo es falso [...]: el otro es *incalificable*” (2008: 52). El enamorado choca con un vacío de lenguaje (no hay interpelación, comentario, interpretación posible) y su discurso desborda en fantasma. Ante el encantamiento, el enamorado sólo puede hablar de la propia fascinación: el otro *me* es adorable. Enamorado, quiero alcanzar un conocimiento del otro *tal cual es*; lo cubro de adjetivos intentando desgranar su *qualitas*. Sin embargo, subsiste siempre la misma impresión: el otro persevera en sí mismo, siendo él justamente esa perseverancia. De ahí que el enamorado sea incapaz de reconocer la alteridad del otro: para sostenerse, debe crear una sólida arquitectura homogeneizante, que reduzca al amado a sí mismo: misma

3. Así, a modo de ejemplo: “Una sola información va variando, a la manera de un tema musical”; “No tengo conciencia sino de una máquina que se alimenta a sí misma de una sinfonía cuyo manubrio gira titubeante un tocador anónimo”; “como una mala sala de concierto, el espacio afectivo tiene rincones muertos” (cfr. Barthes, 2008: 60, 195, 208).

imagen, sin diferencia. El enamorado insiste en el lenguaje para conocer al otro (a sí mismo) a través de adjetivos, que no describirían sino el propio encantamiento. Como sabemos, el adjetivo en Barthes es fúnebre: no hace sino someter al otro a una (auto)representación, espacio de la no-acción. La frustración de esa persistencia (*clic* en que se reconoce el fracaso del lenguaje, ¡*Es eso!*) devela al amado como incognoscible: fuera del encierro calificativo, el otro pasa del terreno de lo relativo al terreno de lo absoluto. El amado es único, pleno: un Todo que sólo puede señalarse con una palabra vacía que dice todo lo que es pero también todo lo que no se puede decir, todo lo que le falta. El otro trae la experiencia de “plenitud del vacío” y esa plenitud es, justamente, lo atractivo (Foucault, 2004: 26). La apelación al *tal cual* es la aceptación de la incapacidad de designarle un lugar. Al señalarlo como *tal*, el enamorado suspende todo juicio y arranca al amado del terror del sentido. Ya no se ama al otro por lo que es, sino porque es, dando lugar a la existencia: una palabra vacía es la única posibilidad que tengo del otro, espacio de la nada, en donde el deseo del enamorado se forma. Se suspende toda posibilidad asertiva del otro (*es esto, es aquello*). *Tal* es la atracción que el otro ejerce en el sujeto enamorado: tercer término, en que centella lo Neutro, al resolver la ambivalencia de la predicación: el amado desaparece en beneficio de la cualidad y tensiona fuerzas. Con el *tal*, el acento recae en el cuerpo del otro, incalificable.

Ética obscena

Ante el amado, solo resta afirmar: repetir hasta cansar al lenguaje *te amo*. Contra la mala repetición de la *Doxa*, una buena: aquella que proviene del cuerpo y afirma activamente la diferencia. El intelectual que asume el imaginario amoroso debe afirmarlo ante la *theoria*, más allá de ella, incluso tautológicamente. Así hace Barthes desde el inicio de *Fragmentos*, sosteniendo, en este sentido, una ética obscena: el intelectual asume (no reprime ni parodia) la extrema tontería, el corazón oprimido, como forma necesaria de lo imposible y de lo soberano. Exiliado de la *theoria*, el intelectual da voz a una lengua excluida y marginal, la lengua amorosa. Este exilio se funda en un principio de delicadeza: un goce de lo fútil en el límite de lo extravagante. La delicadeza activa la percepción y descubre el poder de metaforizar: destaca un rasgo y lo hace proliferar en el lenguaje. La delicadeza como lo obsceno social se apodera del margen excesivo, intersticio absoluto del conformismo y la moda: el sentimiento amoroso. Barthes no introduce sólo una pizca de sentimentalidad, si no que se zambulle en ella para hacer regresar al amor en un lugar distinto.⁴ El discurso choca con un real inalienable y poético, que muestra lo imposible de asir en las cosas: ¡*es eso!* La obscenidad ni es destructiva, ni implica un querer-asir. Por el contrario, es del orden de lo abyecto: aquello que ningún discurso de la transgresión puede ya recuperar. Lo obsceno, abierto al peligro del moralismo de la antimoral, debe tender al límite de la lengua; lo obsceno como Neutro, que consistiría en confiarse a la banalidad (Barthes, 2004: 135). Ética obscena de centro vacío: el amado es *átomos*, impredecible; el te-amor carece de significado,

4. En su libro sobre Nietzsche y respecto de la posibilidad de un devenir activo de las fuerza reactivas, Deleuze afirma: “Concretamente: ¿no hay una bajeza, una vileza, una tontería, etc., que se convierten en activas a fuerza de ir hasta el límite de lo que pueden? ‘Rigurosa y grandiosa tontería...’ escribirá Nietzsche” (Deleuze, 1995). Lo obsceno, la sentimentalidad, son consideradas como fuerzas activas, que al ser separadas de lo que pueden, han devenido reactivas. Ahora bien, la característica de toda fuerza activa es ir hasta el límite de lo que puede. Así, al separar, las fuerzas devenidas reactivas se convertirán, a su vez, en activas. Barthes lleva el discurso amoroso, voz marginal, hasta el límite de lo que puede, en vistas de que devenga fuerza activa.

sale del lenguaje. En la deriva de lo inactual, fuera de todo gregarismo, *Fragmentos* se afirma obscenamente.

Se vuelve, siempre, a la pregunta por cómo vivir-juntos. En el seminario homónimo, Barthes sienta dos ejes: el espacio y los nombres. Por un lado, la distancia entre los sujetos que cohabitan, el cuerpo como espacio de deseo; por otro, la posibilidad de nombrar a aquel con quien cohabito, la clasificación del otro como medio de control. En el espacio que nos abre el discurso amoroso, la única posibilidad de vivir-juntos es utópica. Primero, por la ya señalada imposibilidad de asir al otro a través del lenguaje: si el nombre propio es peligroso porque puede ser proferido por otros cuerpos, el pronombre, finalmente, ausenta y anula al otro. Decir *él* a quien se ama es una suerte de asesinato por el lenguaje. La única posibilidad remanente, vimos, es el *tal cual*. Segundo, el vivir-juntos amoroso es utópico por la imposibilidad de unión total y de una proferición simultánea del te-amo. Lo que resta es la conquista de la originalidad de la relación, sin *topos*, plano o discurso (2008: 53). La única relación posible es atópica y fuera del lenguaje, puramente afirmativa: huir del servilismo de la lengua, salir de ella en la proferición embriagante de un te-amo tautológico.⁵

De la mano de esta ética obscena, Barthes propone una moral de la afirmación. La afirmación del enamorado en esa voz ctónica que es el objeto amado nos muestra que tampoco se puede hablar de la propia fascinación: no hay nada más allá del *estoy fascinado*. El lenguaje fracasa ante la precisión del deseo. El enamorado atraviesa dos instancias: de la polinimia, momento de despliegue voluminoso de nombres (querer-asir), a la anonimia, instancia activa de invención de palabras que arrastran la predicación al grado cero. Exponiendo un mundo indeterminado, el enamorado alcanza una actitud *loca*, pues sale de la lógica recíproca de las imágenes. El lenguaje choca con su propio umbral: cuando lo obsceno coincide con la afirmación, éste encuentra su caída. Nada más que decir, porque no hay nada más que decir. El destino del *¡es eso!* es: *¡es no más que eso!* Sólo puedo responder al encantamiento del canto con mayor encantamiento: se suspende la operación lógica propia del lenguaje, se sale del campo del me gusta/no me gusta, para afirmar, como un disco rayado, *te-amo, es-eso, tal*. El enamorado se topa con la vitalidad de lo Neutro: un querer-vivir, fuera del querer-asir.

El duelo amoroso

Superado el orden Simbólico, *Fragmentos* se dirige al encuentro de un real: la atopía del amado, su voz muerta. En *El imperio...*, lo real había tenido una primera aproximación como muerte y ésta como asignificativa. Aquí la muerte se traslada a una figura no conceptualizada, pero que bien podría funcionar como una: el duelo.

En “Abismarse”, el enamorado equipara la pérdida de estructura del enamorado a un duelo artificial y señala que esa pérdida es “algo así como un no-lugar” (2008: 27). Luego, el duelo regresa como relación: ser ascético implica remarcar históricamente el duelo que presumo

5. El te-amo está del lado de Dionisios, aquí, en su definición nietzscheana: como éxtasis, embriaguez, música encantadora y seductora donde estalla el exceso desmesurado de la naturaleza en alegría, dolor y conocimiento. Así, el te-amo, como contrasigno de los “signos del amor” (el amor representado, apolíneo, aquél de las novelas de amor), es dionisiaco: “no se niega el sufrimiento (ni siquiera la queja, la repugnancia, el resentimiento), pero tampoco la interioriza la proferición; decir *te-amo* (repetirlo) es expulsar lo reactivo” (Barthes, 2008: 279).

para el otro. La ascesis, fuerza activa, busca que el otro regrese, me mire, me constituya, busca manipular su ausencia constitutiva.⁶ El otro es quien abandona: “ahí *donde no estás*: tal es el comienzo de la escritura” (2008: 135). El lenguaje nace de la ausencia; lo novelesco conserva el vacío del otro, su promesa de un canto futuro. La ausencia implica una práctica activa: en torno a ella, se crea una escenificación lingüística que permita alejar la muerte del otro. Ante el abandono, el duelo se consuma como el pasaje de la ausencia a la muerte y, en tanto tal, es la pérdida de un imaginario: amoroso, en este caso, pero también, finalmente, es la muerte de un lenguaje. Ante la crisis de imaginario, surge la demanda de apaciguamiento, demanda de Neutro. El problema, ético, es la responsabilidad del propio imaginario, del que dependía vitalmente el enamorado.

Por otro lado, y más importante, el duelo es aquello que patentiza la siempre presente ausencia del otro. En este sentido, podemos pensar al amado, en términos blanchotianos, como aquel cuya presencia implica su insoportable ausencia (2002), alteridad con la que persevera en mí en un presente insostenible. El enamorado, desde el duelo, se hace cargo de la muerte del otro, única muerte que nos concierne. Como señala Blanchot, lo común a los hombres es el acontecimiento primero y último que en cada uno deja de poder ser uno. La muerte sería la única comunión entre mortales, imposible. En este sentido, la muerte patentiza la ausencia y el enamorado, al asumir el duelo, se expone a ella. La imposibilidad de una comunidad de amantes viene dada por su amor sin condiciones, que cancela el comercio, propio de una sociedad mercantil. El modo de vivir-juntos de los amantes sería el gasto:

Los que quieren la proferición de la palabra [te amo] son sujetos del Gasto: gastan la palabra como si fuera impertinente (vil) que alguna parte de ella debiese ser recuperada; están en el límite extremo del lenguaje, allí donde el lenguaje mismo (¿y quién más lo haría en su lugar?) reconoce que carece de garantías (Barthes, 2008: 279).

La única posibilidad de vivir-juntos sería una economía perversa del despilfarro, un Gasto abierto al infinito. El goce amoroso no se cierra al intercambio. El Gasto, exuberancia amorosa, es un puro despliegue narcisista que nada contiene. De ahí que la comunidad de amantes tenga como fin la destrucción de la sociedad (Blanchot, 2002). Sin embargo, tal posibilidad de vivir-juntos es utópica, imaginaria (Barthes, 2008). En Barthes, nunca se trata de una invitación anárquica, destructiva, porque se sabe que esa posibilidad se construye en vista de un auténtico ulterior, de una exterioridad y fijeza de la palabra que remite al lenguaje dogmático. Destruir es una práctica reactiva que conforma *doxa*: borrar es más violento que fracturar (Barthes, 2002).

El *tal* ya suspende todo imaginario de relación y revela al amado como singularidad, irrepresentable y sustituible. Así la imagen corrompida de “Alteración”: el amado deja de ser el otro, para ser otro entre otros, extraño. El enamorado está condenado a la errancia. Si la única comunión posible es la muerte, si la única muerte que conozco es la del otro, así también

6. Cabe señalar que la noción de ascesis que se sostiene a lo largo de *Fragmentos* no resulta, como parecería a primera vista, incompatible con una idea de Neutro y un método dramático, dado que ésta se concibe vitalmente: como chantaje, como la creación de la propia ausencia, de “la propia desaparición, tal como se producirá seguramente si no cede (¿a qué?)” (Barthes, 2008: 50). En este punto, la ascesis se nos presenta como fuerza activa que pone a la ética barthesiana del lado de la creación: la ascesis como silencio del lenguaje, como suspensión del juicio y de las imágenes, tendiente a lo Neutro (cfr. Barthes, 2004: 132 y ss.).

solo los otros conocen el fin de mi amor. La única comunión posible, podríamos reformular, es la comunión del final de la historia de amor, que para el enamorado es, siempre, el final de la historia de otros:

No puedo yo mismo (sujeto enamorado) construir hasta el fin mi historia de amor: no soy su poeta (el recitador) más que para el comienzo; el fin de esta historia, *exactamente igual que mi propia muerte*, pertenece a los otros: a ellos corresponde escribir la novela, relato exterior, mítico (Barthes, 2008: 121).

Hay, en el discurso amoroso, una experiencia del afuera: nunca puedo conocer el fin (la muerte) de mi historia de amor, que me es inapropiable. De igual modo, en la atracción propia de la voz del amado, el enamorado experimenta la presencia del afuera y su marginalidad respecto a ese afuera: la voz del amado, inapresable, consume su desvanecimiento. Por su parte, el te-amo se afirma contra el lenguaje y lo lleva al propio límite en el que va a desaparecer. Al contener el te-amo, como modo de no-querer-asir, el enamorado se abandona en algún lugar fuera del lenguaje. El te-amo es potencia: “El N.Q.A (el *no-querer-asir*, expresión imitada del Oriente) es un sustituto inverso del suicidio. No matarse (de amor) quiere decir: tomar esa decisión, la de no asir al otro” (Barthes, 2008: 231). Tomar la decisión de no asir al otro, decidir arrancarlo del carácter asertivo y fanático del lenguaje, da la bienvenida al no-Ser como potencia, pasividad fundamental: el enamorado experimenta la oscuridad, la posibilidad de privación. ¿Quién, más que el enamorado, podría sostener, obscenamente, un ser-para-el-gasto? La ética obscena se hace cargo de esta potencia constitutiva que trae la experiencia del afuera: el te-amo no retorna jamás al mismo lugar, si no que dispersa. Lo Neutro del discurso amoroso asoma o en una lógica simultánea o en una que permite entrar en alternancia: se suspende toda necesidad resolutive, porque no hay posibilidad de simplificación.

Barthes intelectual opta por hacer trampas a la lengua y exponer la propia inactualidad: la Historia, dios moderno, prohíbe que seamos inactuales, permitiéndonos soportar sólo el pasado en ruinas o monumental. El discurso amoroso, *demodé*, ni siquiera posee la gracia de lo interesante o de lo divertido. Excéntrico a cualquier sentido histórico, se vuelve obsceno. Lo inactual, como fuerza creadora, permite operar una distancia activa: descomponer y suspender repetitivamente, escribir *como si* se estuviese enamorado, desde el cuerpo hasta la fatiga. Barthes atraviesa el duelo de la imagen y del Imaginario burgueses y, por eso, es capaz de afirmar una escritura-fragmento que es puro inicio. No hay fin de la historia amorosa porque no hay historia cognoscible para el enamorado: la novela amorosa sólo puede ser escrita por lo Otro. El discurso amoroso se crea excéntrico, vacío; el lenguaje es arrastrado y cae en el abismo, sin sujeto. El te-amo pone en escena una ética obscena indisociable de una estética: el fragmento sin historia, el discurso sin conclusión, el imaginario cuyas imágenes se descomponen.

Análisis literario patético

Releamos nuestro primer epígrafe: *Si yo fuera filósofo y quisiera escribir un gran tratado, le daría el nombre de un estudio de análisis literario*. Si existiese una filosofía barthesiana debería ser comprendida como un estudio de análisis literario que funcionaría de pretexto para postular una ética, aunque sea en términos amplios. El pensamiento barthesiano en-

cierra una responsabilidad por la forma, que descompone la *Doxa* y la conciencia burguesa, suspende el sentido y encuentra un real vertiginoso innegable. La forma, idiorrímica y corporal, es una fuerza afirmativa que introduce lo Otro sin reducciones. La *Doxa*, por el contrario, es una repetición muerta; la forma barthesiana asume una repetición vital que produce diferencia: “¿Cómo? ¿Siempre, hasta mi muerte, escribiré artículos –o con suerte, libros–, daré cursos, conferencias *sobre* temas que serán lo único que varíe (¡y tan poco!)?” (2005: 37). Lo que se repite es el cambio, la ruptura, la discontinuidad: afirmación del devenir, única realidad.

Este análisis literario fantaseado podría formalizarse como análisis o discurso literario *patético*, como sensibilidad de la fuerza (Barthes, 2002: 337). Un análisis tal debería reconocer que en la Novela (cualquier Forma nueva en relación con la práctica anterior) lo patético es enunciable y, por lo tanto, su instancia es la verdad de los afectos, no de las ideas. El *pathos* entendido en sentido simple (capacidad de ser afectado) y no desde una perspectiva despreciativa, propia de la moral moderna, que condena al *pathos* por transgresivo (aun más que el sexo, de ahí su obscenidad) a favor de lo racional político o de lo pulsional-sexual. Una crítica patética discriminaría los valores de una obra según la *fuerza* de los momentos, sin ejercer presión sobre el otro. La Novela se situaría en el espacio de la sensibilidad, eso que genera problemas al lenguaje. El *pathos* como pasión debe entenderse en este sentido: no una acción (represión, querer-asir, dominio) terrorista y arrogante sobre el otro, sino afectación, conmoción, pasividad.

Un análisis literario patético dejaría a un lado las unidades lógicas (análisis estructural) y partiría de la localización de elementos afectivos, aquellos que hacen vivir la Novela: las cimas, los *plus* de la anécdota. Se trata de un trabajo con los restos que se mantienen luego de la experiencia de lectura y que une pasiva y vitalmente. En última instancia, se podría formular un modo de conocimiento de base en la sensación, que escape a la *Doxa*. De ahí que el miedo, el amor y el dolor sean motores de escritura del último período barthesiano. Las frases madres ya señaladas respecto a las figuras de *Fragmentos*, o el interés manifestado por una Poética del *Tiempo que hace* (2005) son, también, el interés por un vacío del lenguaje que trae la sensación de la vida. El *Tiempo que hace* produce un único efecto: vale la pena vivir. El haiku, sobre la cuerda floja del Tiempo, es una acción entre la vida y la muerte; es una escritura de la percepción (*yo*, cuerpo, sensación, momento). Asimismo, el análisis de la conciencia como droga apunta a presentar una hiperconciencia que se levanta sobre un fondo de afecto, al poner en escena la sensibilidad viva (2004). La hiperestesia concienical que alcanza Baudelaire sobre el *H* es que no altera ni convierte al individuo, sino que lo exagera, lo arrastra a su propio exceso, aumentándolo. La hiperestesia concienical, unión de emotividad e intelecto, se sitúa del lado de la intensidad. La música, nuevo pliegue del tic, toma a su cargo la hiperestesia, suerte de ebriedad sutil, de conciencia-droga. El *pathos* como instancia de la hiperestesia concienical desplegada en su exterioridad, incluso como deseo: “El curso existe porque hay un deseo de Neutro: un *pathos* (¿una patho-logía?)” (Barthes, 2004: 58).

Lo mismo sucede con el amado que, suspendido como persona y vuelto fuerza frente a otras, podría solamente definirse por el sufrimiento o el placer que da. En el fondo, el pensamiento barthesiano tiende a lo Intratable, aquello imposible de interpretar, que no deja nada por decir, sólo presencia: ¡*Es eso!* Un análisis literario patético sería aquel que, habiendo atravesado en su lectura un Momento de Verdad, presentaría el Amor y la Muerte, sin predicación posible, como pura afirmación. Se comprende que la nueva Novela barthesiana, luego de la

muerte de su madre, sea un diario de duelo: lengua patética del duelo, que asume la pérdida para transformarla en otra cosa (nueva práctica de escritura) y rompe con el ronroneo social que lo presiona a autogestionarse en la repetición de su obra.

El *pathos*, modo de hacerse cargo de lo imaginario, de ingresar en su espesor y revolcarse en él, se conforma como soporte de una ética obscena, creativa, delicada, y de una estética hiperestésica, que pasa del fragmento al diario, pero que mantiene siempre presente lo fútil, una serie de repercusiones de los propios desechos, narcisista y necesariamente inactual. •

Bibliografía

Obras de Roland Barthes:

1987. *Roland Barthes por Roland Barthes*. Barcelona: Kairós.
- 2002a. *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. Buenos Aires: Paidós Comunicación.
- 2002b. *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y de la escritura*. Barcelona: Paidós Comunicación.
2004. *Lo Neutro. Notas de cursos y seminarios en el Collège de France (1977-1978)*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- 2005a. *Cómo vivir juntos. Simulaciones novelescas de algunos espacios cotidianos*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- 2005b. *La preparación de la novela*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- 2005c. *El grano de la voz. Entrevistas 1962-1980*. Buenos Aires: Siglo XXI.
2006. *El imperio de los signos*. Buenos Aires: Seix Barral.
- 2008a. *El placer del texto y Lección inaugural*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- 2008b. *Fragmentos de un discurso amoroso*. Buenos Aires: Siglo XXI.
2009. *Diario de duelo*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Obras citadas y consultadas:

- AGAMBEN, Giorgio. *La potencia del pensamiento* (<http://www.scribd.com/doc/22853538/Agamben-G-Sobre-la-potencia>).
- BADIOU, Alain. 2006. *El siglo*. Buenos Aires: Manantial.
- BLANCHOT, Maurice. 2002. *La comunidad inconfesable*. Madrid: Arena Libros.
- CRAGNOLINI, Mónica B. 2006. *Moradas Nietzscheanas. Del sí mismo, del otro y del "entre"*. Buenos Aires: La Cebra.
- _____. 2003. "Temblores del pensar: Nietzsche, Blanchot, Derrida". En *Pensamiento de los Confines*. Buenos Aires, n.º 12, pp. 11-119 <<http://www.jacquesderrida.com.ar/comentarios/temblores.htm>> [Consulta: 16 de marzo de 2010]
- CULLER, Jonathan. 1987. *Barthes*. Distrito Federal: Fondo de Cultura Económica.
- DELEUZE, Gilles. 1995. *Nietzsche y la filosofía*. Barcelona: Anagrama.
- _____. 2006. *La literatura y la vida*. Córdoba: Alción Editora.

FOUCAULT, Michel. 2004. *El pensamiento del afuera*. Valencia: Pre-Textos.

LACAN, Jacques. 2008. *Escritos I*. Buenos Aires: Siglo XXI.

LINK, Daniel. 2009. *Fantasmas. Imaginación y sociedad*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.

MARTY, Éric. 2007. *Roland Barthes, el oficio de escribir*. Buenos Aires: Manantial.

MILNER, Jean-Claude. 2004. *El paso filosófico de Roland Barthes*. Buenos Aires: Amorrortu.

NIETZSCHE, Friedrich. 2006. *Fragmentos póstumos (1885-1889)*. Madrid: Tecnos.

Mara Campanella

Licenciada en Letras en la Universidad de Buenos Aires. Adscripta a la cátedra de Literatura del Siglo XX, de la misma universidad; desarrolla estudios de posgrado sobre Copi y Clarice Lispector. •