

Universidad Nacional de Rosario
Facultad de Humanidades y Artes
Escuela de Letras

LICENCIATURA EN LETRAS:
Orientación en Teoría y Crítica Literaria

Tesina:

“Las formas del ensayo: una aproximación a partir de
Barthes y Borges”

Director: Dr. Alberto Giordano

Leandro Bohnhoff (B-3719/2)

8 de marzo de 2021

Índice

Agradecimientos	02
Nota introductoria	03
Capítulo 1	
Las formas del ensayo: los aportes del pensamiento alemán en el siglo XX	04
Capítulo 2	
Roland Barthes: el ensayo y la ética de la evasión	37
Capítulo 3	
<i>Saber por experimentar</i> : Biografía de “La poesía gauchesca” (1931-1957) de Jorge Luis Borges	53
Capítulo 4	
El camino del medio: Barthes entre Benjamin y Adorno	69
Referencias bibliográficas	88

Agradecimientos

En primer lugar, quiero agradecer a los representantes de la Escuela de Letras. Tuve la suerte de cursar mi carrera con dos gestiones excelentes que no solo facilitaron mi tránsito por la Universidad, sino que además lo hicieron placentero. Durante los primeros años de mi cursada, fui testigo de la transformación que tanto Marcela Zanin como Marcela Coria operaron en la Escuela para convertirla en un espacio resolutivo, comunitario y con énfasis en la calidad académica. Quienes continuaron esa tarea lo tuvieron que hacer en un contexto pandémico que exigió una renovación profunda para todos los miembros de la UNR. Por eso, quiero agradecer también expresamente a Javier Gasparri, Fernanda Alle, Lucía Romanini y Cecilia Milan por superar con creces estos desafíos, sin abandonar los principios de una visión propia para la Escuela. Desde luego, no puedo dejar de lado la generosidad de muchos de los docentes que también conforman este espacio y quienes pusieron a disposición sin reparos sus conocimientos y dedicación; afortunadamente, serían demasiados para ser nombrados en estas líneas. Y, por supuesto, mis compañeros, con quienes compartí risas, mates, apuntes, penas, frustraciones y de quienes tuve la oportunidad de recibir esa sabiduría joven que mira el mundo como si fuera con ojos nuevos.

Además mi mayor gratitud a las cátedras de Análisis del Texto (Comisión 1) y Análisis y Crítica II, así también como al Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria y al Centro de Estudios de Literatura Argentina. Desde los primerísimos pasos, todos sus miembros estuvieron a disposición para enseñarme, guiarme, contenerme, potenciarme y seguramente muchas otras contribuciones positivas que todavía no puedo vislumbrar ni dimensionar.

A mi familia, quienes siempre tuvieron una palabra de apoyo y que sin saberlo fueron los que sentaron algunas de las bases para que mi camino me condujera a Letras. A mis amigos del alma, esos que están hechos del material más preciado, Li Werbin, Li Cárcamo, Mariu Nasurdi y Sofi Bonsignore, que me bancaron en todas y lo siguen haciendo, y a quienes quiero profundamente.

Y, por último, a mi familia académica: Nati Biancotto, Marina Maggi, Natucha López Gagliardo, Alberto Giordano y Judith Podlubne. Gracia a ellos, en Letras encontré por primera vez pasiones teóricas desconocidas cuyo descubrimiento se presentó como la consumación de un deseo tan antiguo como la vida. Con esa intensidad los quiero.

Nota introductoria

El tema central de esta tesina es la escritura ensayística desde su perspectiva formal. Los aportes que funcionan como marco teórico fundamental para dicho punto de vista se desprenden de “El ensayo como forma” de Theodor W. Adorno. Por este motivo, el Capítulo 1 de este trabajo consta de una lectura detenida del ensayo de Adorno, así como de las formulaciones de algunos de los autores con lo que dialoga: esto es, Georg Lukács en “Sobre la esencia y forma del ensayo (Carta a Leo Popper)”; Walter Benjamin en “Palabras preliminares sobre crítica del conocimiento” del *Origen del Trauerspiel alemán* y el “Convolutio N: Fragmentos sobre teoría del conocimiento y teoría del progreso” de la *Obra de los Pasajes*; y Max Bense en “Sobre el ensayo y su prosa”.

Los capítulos siguientes ponen en práctica una lectura formal de algunos ensayos de Roland Barthes y Jorge Luis Borges, deteniéndose también en las contribuciones que estos autores pueden aportar a la mencionada perspectiva. El Capítulo 2 se aboca a “Las salidas del texto”, el ensayo sobre el ensayo por excelencia de Barthes, en donde el modo en que discurre sobre la escritura ensayística es incluso más elocuente sobre su potencia que las reflexiones explícitas que contiene al respecto. El Capítulo 3 trata sobre “La poesía gauchesca” de Borges, un texto que, por su estructura de montaje y los procedimientos allí ejercitados, muestra con mayor vehemencia en sus avatares escriturarios la fuerza de las conjeturas borgianas sobre la literatura que, indirectamente, informan al ensayo. Finalmente, el Capítulo 4 versa sobre *La cámara lúcida* de Barthes, libro en el que las reincidentes inquietudes barthesianas sobre la realidad formal de la escritura cobran el mayor grado de intensidad.

Capítulo 1: Las formas del ensayo: los aportes del pensamiento alemán en el siglo XX

En *El grado cero de la escritura*, Roland Barthes establece las coordenadas claves a través de las que se puede ubicar la práctica de todo escritor. Entre la lengua, entendida como el corpus de prescripciones y hábitos que comparten los escritores de una época, y el estilo, como los automatismos del arte propio del autor, Barthes introduce la noción de *escritura*, que define como esa *realidad formal* mediante la que el escritor se singulariza porque es donde se compromete.

[L]a identidad formal del escritor —afirma— solo se establece realmente fuera de la instalación de las normas de la gramática y de las constantes del estilo, allí donde lo continuo escrito, reunido y encerrado primeramente en una naturaleza lingüística perfectamente inocente se va a convertir finalmente en un signo total (...), ligando la forma a la vez normal y singular de su palabra a la amplia Historia del otro (*El grado* 20).

En esta cita se puede ver cómo ya, desde fines de la década de 1940¹, Barthes muestra un interés por la vinculación de la forma literaria con el entramado social. Esta relación entre creación y sociedad, sin embargo, no es de un mero determinismo directo, sino que, a través de su potencia refractaria, busca poner de manifiesto su condición crítica. El escritor no puede elegir las formas literarias a partir de “una especie de arsenal intemporal” (21); esas formas tienen una historia y una tradición que transportan un tipo de memoria. Por lo tanto, cualquier elección formal tendrá que vérselas con esa tradición. “La escritura —dice Barthes— es precisamente ese compromiso entre una libertad y un recuerdo, es *esa libertad recordante* que sólo es libertad en el gesto de elección, no ya en su duración” (21; el subrayado me pertenece). Esta propiedad paradójica de la elección formal es por donde pasa toda su fuerza crítica, ya que, al mismo tiempo que se inserta en una tradición, se desprende de ella por su diferencia, produciéndose ambos sucesos, su tensión, en el fulgor de un instante. En este sentido, la propuesta de Barthes es formular una historia formal del lenguaje literario que “manifieste a su modo, que no es el menos claro, su unión con la Historia profunda” (11).

Durante la segunda mitad de la década de 1970, la escritura como realidad formal sigue siendo una inquietud central para Barthes. Como señala en la *Lección inaugural*, el lenguaje es el lugar omnipresente e ineludible para el ser humano donde se

¹ Si bien *El grado cero de la escritura* se publicó por primera vez en 1953, reúne artículos publicados en la revista *Combat* desde 1947. Ver Éric Marty, *Roland Barthes, el oficio de escribir* (99).

inscribe el poder, que, por su parte, opera una sujeción doble de amo y esclavo. En ese sentido, cualquier búsqueda libertaria deberá consistir tanto en la capacidad de sustraerse al poder como de no someter a nadie. La libertad plena, entonces, solo radica fuera del lenguaje, pero como eso no es posible para el ser humano, será necesario entonces hacer *trampas con y a la lengua*. La engañifa que permite “escuchar a la lengua fuera del poder, en el esplendor de una revolución permanente” (97) es la literatura, entendida como “la grafía compleja de la práctica de escribir” (98) (motivo por el que literatura, escritura y texto serían términos intercambiables para Barthes). La escritura, de esta manera, implicaría una responsabilidad de la forma inaprensible para los estudios ideológicos, sino particularmente pertinente para un discurso que Barthes denomina semiología literaria, en tanto esta puede recoger “la impureza de la lengua” (107). Lucy O’Meara, en un estudio que abarca los últimos cuatro cursos que Barthes impartió en el *Collège de France*, señala que en la *Lección* hay “una estetización explícita de la disciplina [semiológica]” (*Roland Barthes at the Collège de France* 59)². Entre los dos primeros cursos (*Cómo vivir juntos* y *Lo neutro*) y los últimos dos (*La preparación de la novela I y II*), O’Meara indica que habría un desplazamiento de ejes sobre los que Barthes erige sus postulados que podrían ubicarse correspondientemente bajo la figura del semiólogo literario, en la *Lección*, y la del artista, en “Mucho tiempo he estado acostándome temprano”. Esta última figura, de fuerte tinte nietzscheano, homologa el crítico al artista en tanto pone en práctica un método paidético basado en el juego infantil, una forma de pensar antipaternalista, el abandono radical del metalenguaje, y el vínculo con el fantasma como imaginación que refuta los sistemas ideológicos y privilegia un enfoque en la complejidad variable y contingente de la relación entre sujeto y entorno. La identificación barthesiana, como el título del ensayo lo indica, es con Marcel Proust y lo impulsa en la búsqueda de una *tercera forma*, es decir, una escritura que se mueva entre el discurso crítico y el creativo sin asimilarse a ninguno de los dos. A través del *método del aficionado*, Barthes quiere llegar al núcleo de la *cima de su particularidad*, allí donde se es científico sin saberlo. “La nueva ciencia —dice O’Meara— es un arte del individuo” (79). La inquietud de que la particularidad participe de un conocimiento valioso en su generalidad también se inserta

² En *Roland Barthes at the Collège de France*, Lucy O’Meara estudia los cuatro cursos dictados por Barthes en París entre 1977 y 1980, en conjunto con su producción ensayística de la década de 1970. El libro se enfoca en el estilo pedagógico barthesiano en relación con sus propósitos antisistemáticos y antidogmáticos del resto de su obra, haciendo hincapié en la búsqueda barthesiana de negociar entre singularidad y universalidad, para la que resultan centrales su pensamiento estético y su escritura ensayística y fragmentaria. Las traducciones de las citas extraídas de esta fuente me pertenecen.

en la búsqueda de una intervención social (ya presente en el prefacio a *Sade, Fourier, Loyola* de 1971) cuya motivación “consiste —según O’Meara— precisamente en la convicción de que un enfoque en lo particular es lo que se necesita en un clima para el cual dicho atrincheramiento en el yo es vergonzoso e irresponsable” (79).

En los aproximadamente treinta años que separan *El grado cero de la escritura* y "Mucho tiempo he...", es posible apreciar en la obra de Barthes un retorno insistente hacia la dimensión formal de la escritura como el medio estético que permite conjugar la particularidad de una imaginación creativa con la generalidad de los ritmos sociales, a fin de eludir, en una revolución efímera, la sujeción doble de los discursos de poder y volverse así un verdadero pensamiento crítico. En el marco de estas inquietudes, la búsqueda de una tercera forma entre creación y crítica es menos el resultado positivo de una síntesis dialéctica, que el punto de fuga negativo que sirve como condición de posibilidad de la tensión productiva entre lo crítico y lo creativo.

Estas preocupaciones barthesianas conllevan estrechos puntos de consonancia con los trabajos de Theodor Adorno. A mediados del siglo pasado, el filósofo alemán concentró sus esfuerzos en formular un pensamiento crítico que pudiera superar la voluntad de dominación del ser humano sobre sí mismo propia de la razón instrumental de la sociedad moderna. Con este objetivo, hacia el final de su carrera se volcó a la estética y el arte, especialmente la música, por identificar allí el ámbito de un pensamiento crítico genuino para el siglo XX. El crítico y ensayista brasileño Roberto Schwartz, en una entrevista en la que discurre acerca de la vigencia actual del pensamiento adorniano, ofrece a partir de las enseñanzas de su maestro Antonio Candido una síntesis propia y precisa acerca del concepto de forma en Adorno y sus implicancias estético-críticas:

En lugar de oponer la invención formal a la comprensión histórica, segregando esas facultades y sus respectivos dominios, él [por Candido] intentó articularlos. La forma — que no es evidente y que la crítica ha de identificar y estudiar— sería un principio ordenador individual, que regula tanto un universo imaginario como un aspecto de la realidad exterior. En proporciones variables, combina la producción artística y la intuición de ritmos sociales preexistentes. Desde otro punto de vista, se trataba de explicar cómo configuraciones externas, pertenecientes a la vida extraartística, podían pasar al interior de las obras de fantasía, donde se convertían en fuerzas que las estructuraban y mostraban algo de ellas que no era visible. Se trataba también de explicar cómo la crítica, por su parte, podía realizar ese recorrido y llegar a un ámbito a través del otro, obteniendo conocimiento en relación a [sic] ambos ("Sobre Adorno" 547).

Desde esta perspectiva, la forma, que no es algo dado, se vuelve el medio a través del cual “un universo imaginario” y los “ritmos sociales” entran en el tipo de relación que es conveniente atender si se quiere producir un conocimiento genuinamente crítico.

El proyecto filosófico adorniano, cuyos primeros pasos se pueden relevar desde la conferencia inaugural que impartió como docente de filosofía de la Universidad de Frankfurt am Main hacia 1931³, encuentra su formulación más acabada en el trabajo titulado “El ensayo como forma” (“*Der Essay als Form*”) publicado en 1958. Según estos postulados, la filosofía para ser crítica deberá ser eminentemente ensayística y el ensayo, por su parte, deberá atender a su forma expositiva como medio para volver crítico su pensamiento. Con el propósito de ofrecer un marco teórico que permita abordar el ensayo desde su perspectiva formal, en el presente capítulo se realizará un relevamiento de los aportes de Adorno, pasando por las reflexiones de Georg Lukács, Walter Benjamin y Max Bense, en tanto son algunos de los principales autores con los que dialoga.

Georg Lukács sobre el alma y la esencia del ensayo

Después de la primera edición húngara publicada en Budapest en 1910, la versión alemana de *El alma y las formas* (*Die Seele und die Formen: Essays*) de Georg Lukács (1885-1971) aparece un año más tarde en 1911. Entre sus páginas, se incluye una serie de investigaciones estético-filosóficas que, como indica Lee Congdom, se distanciaban por completo del análisis de tipo sociológico que había predominado en obras anteriores e, incluso, suponía una reflexión más directa de Lukács respecto de su experiencia personal de alienación (“The Essay” 41). Fue, además, el libro que estableció su reputación más allá de las fronteras de Hungría. Congdom señala que una de las influencias decisivas en la composición de *El alma y las formas* fue Leo Popper, un amigo cercano de Lukács y destinatario del ensayo epistolar sobre el ensayo que incluye como introducción al libro⁴. “La forma es *el* pensamiento de Leo Popper” (ctd.

³ Nos referimos aquí a la conferencia publicada bajo el título “Actualidad de la filosofía”.

⁴ Otra de las influencias determinantes para la composición de *El alma y las formas* fue Irma Seidler, con quien Lukács tuvo una relación amorosa y a cuya memoria dedica la edición alemana. “Desde el primer encuentro —señala Congdom— [Lukács] consideró a Irma como un símbolo de la 'vida', de la misma manera que se veía a sí mismo como símbolo del 'trabajo', y en los años siguientes, los dos representaron el drama trágico inevitable —la distancia insuperable entre el hombre y la mujer, el trabajo y la vida, como paradigma de la tragedia universal de la alienación humana” (“The Essay” 43; en todos los casos, las traducciones provenientes de esta fuente que se citan en el presente trabajo me pertenecen). La

en “The Essay” 41) sentencia Lukács en el obituario que escribió sobre su amigo pintor y compositor, quien, desde su posición de artista y ensayista, consideraba que el valor estético de una obra solo se podía establecer a través de un juicio formal y transhistórico. El poder de acceso al alma humana que las formas artísticas tenían, según Popper, trascendía incluso las fronteras culturales: “no son las semejanzas las que establecen vínculos, sino, a menudo, aquello que es más extraño, más remoto; al ser indiferente a todos los obstáculos, la forma busca una vía de llegar al alma” (ctd. en “The Essay” 41). Las reflexiones acerca del vínculo entre forma y alma humana son, para Lukács, tan cruciales que ingresan al título del libro para signarlo como la búsqueda principal que recomienza con cada ensayo que lo compone.

La tesis central que articula “Sobre la esencia y forma del ensayo (Carta a Leo Popper)” (*Über Form und Wesen des Essays. Ein Brief an Leo Popper*) es la equiparación del ensayo o la crítica, términos intercambiables según Lukács, con una obra pasible de ser adscripta al género artístico. La pregunta, entonces, se centra en la especificidad, puesto que en el espacio del ensayo los límites entre ciencia y arte tenderían a difuminarse. En sus consideraciones, Lukács propone una genealogía posible del género y estipula que, a diferencia de la poesía, la crítica siempre requiere de un tema que oficie de mediación para proceder. A propósito de aquellos ensayos cuyo objeto es siempre una obra literaria o artística, apunta:

Pues Wilde [por Oscar Wilde, escritor y ensayista irlandés] y Kerr [por Alfred Kempner, crítico de arte y ensayista judío-alemán] han puesto al alcance de todo el mundo una verdad que ya era conocida por el romanticismo alemán y cuyo sentido último vivieron los griegos y romanos inconscientemente, como cosa obvia: que la crítica es un arte y no una ciencia (*El alma* 16).

También están los críticos que deciden tener como objeto mediador no al arte sino a la vida: “De este tipo son precisamente los escritos de los más grandes ensayistas: los diálogos de Platón y los escritos de los místicos, los ensayos de Montaigne y las imaginarias páginas de diario y narraciones de Kierkegaard” (18), completando así la genealogía propuesta anteriormente. Entre los ensayos del libro se encuentran algunos dedicados precisamente a Kierkegaard y Novalis (como uno de los representantes del

relación sufrió numerosos vaivenes que redundaron en su fin (eventualmente fatal para Seidler) y, como resultado, Lukács desistió, al menos por un tiempo, de todo intento de reconciliarse con su participación en la vida, según sus mismas formulaciones, para dedicarse de lleno a la actividad intelectual.

romanticismo temprano); quizás por esa razón en este ensayo-epistolar decida dedicarle algunos párrafos a la figura de Platón.

En contraposición con “su hermana la poesía”, Lukács puntualiza que la forma ensayo todavía no logró su completa independencia “desde una primitiva unidad indiferenciada con la ciencia, la moral y el arte” (32). En el comienzo de este camino, el autor ubica en Platón una de sus manifestaciones más imponentes, por haber podido realizar las preguntas más profundas a la “vida viva”, cuyo estatuto como objeto mediador está íntimamente asociado a la figura de Sócrates, en tanto su vida es “la típica para la forma del ensayo” (32). Además de ubicar parte de la potencia de los diálogos platónicos en la figura de su amigo y maestro, gesto que sirve como duplicación especular del propio Lukács en relación con Popper, el crítico húngaro realiza una serie de comentarios acerca de la muerte de Sócrates que aportan elementos importantes para nuestro estudio sobre el ensayo:

Pues la vida trágica no es coronada sino por el final, el final es lo que da a todo significación, sentido y forma, mientras que aquí el final es siempre arbitrario e irónico, en cada diálogo y en toda la vida de Sócrates. Se formula una pregunta y se profundiza tanto que se convierte en la pregunta de todas las preguntas, pero luego queda todo abierto: de fuera, de la realidad, que no está en ninguna relación con la pregunta ni con lo que como posibilidad de respuesta aportará una nueva pregunta, llega algo que lo interrumpe todo. Esta interrupción no es un final, no llega de la interioridad, pero es al mismo tiempo el final más profundo, pues habría sido imposible finalizar desde dentro. Para Sócrates, cada acaecimiento es solo una ocasión de ver más claramente algunos conceptos, su defensa ante los jueces es solo la reducción al absurdo de unos lógicos flojos. ¿Y su muerte? (...) Una interrupción así no se puede considerar más que humorísticamente, tiene demasiado [sic] poca relación con aquello que interrumpe. Pero es un profundo símbolo de la vida —y por eso aún más profundamente humorístico— que lo esencial sea interrumpido siempre por cosas así (33-34).

Lo ensayístico de los diálogos platónicos manifiesta la vida de Sócrates en el vaivén conceptual que le da vigor escriturario; esta fuerza es la que vuelve sus preguntas tan esenciales que se convierten en “la pregunta de todas las preguntas”. Pero este movimiento configurado del pensamiento no tiene un final que le otorgue una significación mayor; si lo tiene, es siempre arbitrario e irónico, lo que lo convierte en una interrupción sin relación alguna con el sentido de su discurrir. Con el fin de que no se pierda la vivacidad de las preguntas esenciales, esta interrupción es también la ocasión de una apertura cuya vitalidad reside en las posibilidades de continuar en una

futuridad incierta. Aquello que busca expresión en el ensayo es “la conceptualidad [sic] como vivencia sentimental” (23); son “vivencias que no podrías ser expresadas por ningún gesto y que, sin embargo, ansían expresión” (23). Su manifestación se produce de manera indirecta, a través de una interrogación, cuya intensidad y visión *sugieren* vitalidad, es decir, le otorgan efecto de vida. Esa oblicuidad, según Lukács, se dirime también en el camino del ensayista, que buscando la verdad termina por alcanzar algo de la vida.

Lukács se detiene, además, en la ironía, ya mencionada en el fragmento sobre Sócrates, como otro de los puntos cruciales del ensayo. Particularmente, pone énfasis en lo que él denomina “modestia irónica”, que “consiste en que el crítico está hablando siempre de las cuestiones últimas de la vida, pero siempre en un tono como si se tratara (...) solo de los inesenciales y bonitos ornamentos de la vida grande” (27). En esta consideración se puede entrever algo de la liviandad nietzscheana de *Así habló Zaratustra*, que combate la seriedad y pesadez demoniacas no con la ira sino con la risa. Precisamente en el párrafo denominado “Del leer y escribir”, Nietzsche nos exhorta a bailar como un dios que ama la vida por sus contradicciones, uno que frente a frente con las cuestiones trascendentes de la vida se decide por su ligereza: “Ahora soy ligero, ahora vuelo, ahora me veo por debajo de mí, ahora baila un dios a través de mí” (54). Ese es el gesto que Lukács lee en la denominación que Montaigne le dio al género, que enfrentado una y otra vez con cuestiones vitales decidió quitarles cualquier arrastre sentencioso llamándolos “ensayos”, simples intentos; es también lo que identifica en la reducción al absurdo socrática frente a la sentencia de muerte. Y es también algo de lo que él mismo quiere poner en práctica en la composición de *El alma y las formas*. Como señala Congdom, el ensayo sobre Lawrence Sterne que aparece al final de la edición húngara, con una estructura dialógica de adscripción platónica, constituye una sátira a todas sus posturas precedentes (específicamente, en el momento en que invierte su posición para defender la vida frente al trabajo⁵). En una carta a Popper, Lukács intenta explicárselo: “(...) ¿Entiendes por qué esto es más profundo que todos mis escritos anteriores? Por su forma: es la crítica de cada uno de mis escritos, de la forma

⁵ El tópico de la alienación humana, según analiza Congdom, se presenta como un obstáculo en todos los ensayos que componen *El alma y las formas*. Como ya se señaló en la nota 4, Lukács identificaba esta alienación con la separación irreconciliable entre vida y trabajo, siempre ubicándose del lado del trabajo intelectual. Lo satírico del ensayo sobre Lawrence Sterne radicaba precisamente en la inversión de esta valoración, como una forma en la que el ensayista se muestra riéndose de sí mismo.

de toda mi vida... Voy a cambiar la secuencia del libro y ubicarlo al *final*, porque satiriza todo el libro” (ctd. en “The Essay” 51).

Respecto de los criterios de juicio que le otorgan autoridad al ensayo, Lukács adhiere a la idea de que es el propio ensayista el que los crea con la fuerza que les propina la configuración de sus argumentaciones. Este aporte es importante porque el ensayista no solo está encargado de manifestar sus valoraciones, sino también de crear las condiciones necesarias para que esas valoraciones se sostengan en el marco “judiciario” de una escritura que inventa sus propias leyes y, al mismo tiempo, se adhiere a ellas. Sin embargo, en tanto toda crítica es artística, el ensayo siempre tendrá que vérselas en última instancia con la estética como “el gran determinador de valores” (*La forma* 36), ya que es en relación con ella que los criterios de juicio despiertan a la vida y la acción. La estética como valoración no juzga desde un nivel superior, sino que está “siempre por llegar, (...) nunca ha llegado” (36). Por eso, el ensayista “es un Bautista que marcha a predicar en el desierto acerca de alguien que ha de venir” (36). En este sentido, es siempre un precursor cuya “creación fragmentaria”, “cosa provisional y ocasional”, está siempre proyectada hacia la futuridad incierta de una promesa de legitimación estética. En otras palabras, la dimensión formal que filia al ensayo con la obra de arte permite que el género participe de la estética en su siempre tentativo carácter precursor. Lukács ofrece una analogía de esto en los escritos de Schopenhauer reunidos en *Parerga y Paralipómena. Escritos filosóficos menores*:

Los *Parerga* antes del sistema crean de lo suyo propio sus presupuestos, crean el mundo entero partiendo de la nostalgia del sistema para configurar —aparentemente— un ejemplo, una alusión; contienen inmanente e indeciblemente el sistema y su intrincación con la vida viva. Estarán, pues, siempre antes del sistema; aunque el sistema estuviera ya realizado, ninguno de los ensayos sería una aplicación, sino siempre una creación nueva, un hacerse vivo en la vivencia real. Esta «aplicación» crea a la vez lo que juzga y lo juzgado, abarca y rodea un mundo entero para levantar a lo eterno algo que existió una vez y precisamente en su unicidad. El ensayo es un juicio, pero lo esencial en él, lo que decide de su valor, no es la sentencia (como en el sistema), sino el proceso mismo de juzgar (38).

La relación con cualquier sistema, siempre reductivo por naturaleza, nunca es de índole aplicativa, sino participativa. Es decir, lo propiamente ensayístico nunca reside allí en el cierre sistemático, sino que tiende en cada momento hacia la apertura (al sentido, a una futuridad incierta) que se hace *viva en la vivencia real* de su devenir. Por esta razón, lo

valioso radica en “el proceso mismo de juzgar”, en su danza, como el principio vivificante que no permite que ninguna sentencia le quite su ligereza.

Para Lukács, entonces, el problema central del ensayo surge de los límites borrosos que lo inscribirían tanto en la ciencia como en el arte. A pesar de trabar conversación con un conjunto de saberes (respecto del tema y los de la época), no podría ser científico en tanto se desprende de su mecánica hipotético-deductiva. Su inquietud por la exposición y la puesta en escena, entendidas como significaciones que producen imágenes, lo acercaría al arte, pero se distancia de este porque no puede prescindir de un objeto mediador, como sí lo haría la poesía. Juan Bautista Ritvo⁶ hace hincapié en la falta de novedad que habría en pensar que la propuesta de Lukács radica en considerar el ensayo como un género híbrido; más aún, en la comparación que el autor húngaro hace de la crítica con la radiación ultravioleta, nos estaría dando una pista para entender algo del ensayo y su forma. Como indica el ensayista rosarino, Lukács nunca ofrece una respuesta para la pregunta por el estatuto ontológico del ensayo, y en ese gesto evasivo se ofrecería una verdad ensayística, en tanto la filosofía de la vida a la que adscribe el autor húngaro es aquella que tiene como preocupación central lo irracional, fragmentario y contingente de lo vivo, eso que precisamente escapa al concepto. “Las formas de las que habla —dice Ritvo a propósito de Lukács— no son estrictamente las formas platónicas como formas estables que resisten al, yo diría, devenir loco de la vida, sino que son esas formas llevadas al punto extremo de disolución” (“El ensayo...”).

Quizás el punto más importante de las reflexiones de Lukács sobre el ensayo se concentre en esta cita:

El momento crucial del crítico, el momento de su destino, es, pues, aquel en el cual las cosas devienen formas; el momento en que todos los sentimientos y todas las vivencias que estaban más acá y más allá de la forma reciben una forma, se funden y adensan en forma (25).

La forma, dice Ritvo, es lo intraducible, repitiendo quizás lo que es ya una expresión clásica; a partir del texto de Lukács, propone pensar en dos significados que la forma reúne: por un lado, la *Gestalt* en tanto forma estable de un devenir; por otro, eso mismo

⁶ Todas las referencias a los postulados de Juan B. Ritvo fueron extraídas del primer encuentro del ciclo de conferencias organizado por el Centro de Teoría y Crítica Literaria de la Facultad de Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de Rosario, titulado “El ensayo y la crítica de la modernidad - Primer encuentro (Juan Ritvo)”, realizado el 4 de julio de 2020 y subido a *YouTube* el 8 de julio posterior.

llevado al límite de su disolución. El ensayista sería aquel que se pregunta por el vínculo entre los dos niveles de la forma. Ritvo recupera la formulación de estas nociones desde algunos momentos presentes en otros ensayos del libro, como en el primer párrafo del apartado segundo de “El instante y las formas (Richard Beer-Hofmann)”, donde dice:

Toda obra escrita, incluso aquella que solo ha nacido del sonido conjunto de hermosas palabras, conduce a grandes portales por los que *no hay paso*. (...) Toda obra escrita está construida *en torno a preguntas*, y su marcha es tal que de repente, inesperadamente y, sin embargo, con fuerza irresistible, puede detenerse *al borde de un abismo*. (...) Y el sentido más profundo de las formas consiste en esto: llevar al gran momento de *un gran silencio* y dar al *abigarramiento sin meta* de la vida una forma tal como si solo corriera en busca de tales *instantes*. Las obras escritas son diferentes solo porque es posible alcanzar los abismos desde muchas *subidas*, porque nuestras preguntas brotan siempre de *asombros* diferentes. Y las formas son necesidades naturales porque desde cada región no hay a pesar de todo más que un *camino* que conduzca a la *cima*. *Una pregunta y en torno suyo la vida; un silencio y en torno suyo y detrás el rumor, el ruido, la música, el canto total: eso es la forma* (*El alma* 185-186; los subrayados me pertenecen).

A través de una lectura atenta, Ritvo ofrece una interpretación cuidadosa del pasaje: como se puede ver, el fragmento compara la escritura con un trayecto que se dirige a un lugar límite en el que no hay paso. Lo propio de la escritura, que en nuestro caso remite al ensayo, es formular preguntas sin ofrecer respuestas siempre “al borde de un abismo”. El término utilizado en la versión alemana es *Abgrund*, que significa literalmente “sin fundamento”; es decir, ese límite en el que no hay paso constituye el *topos* de una absoluta falta de apoyo. En cada reinicio enunciativo, Lukács reformula la idea y ahora el abismo es el lugar de “un gran silencio”, es decir, el momento en el que el sentido acaba, se suspende. La carencia de meta del abigarramiento mencionado, entendido como enorme variedad, es lo que se podría identificar como la vida misma: una multiplicidad de formas que no tienen sentido alguno y que el ensayista debe captar en “el instante” para no quedar afuera del ensayo. Este instante no está ni antes ni después del abismo, sino en el borde exacto: es un tiempo fuera del tiempo. El ensayo, entonces, es un tiempo de interrupción detenido al borde del abismo. Otra de las comparaciones remite a una subida: las diferentes formas del ensayo que brotan de asombros diversos (allí asombro hace alusión al origen de la reflexión filosófica), cuando llegan a la cima, no pueden hacer otra cosa más que atisbar el abismo. El trayecto que lleva a la forma abismada no puede ser metódicamente identificado, sino que es un camino que, al

trazarse, se constituye. Todos estos acercamientos a la escritura no proporcionan una definición del ensayo como forma, sino que lo caracterizan connotando algo de orden infra lingüístico (como el rumor o el ruido). En suma, lo que este fragmento nos dice, según la interpretación de Ritvo, es que la forma del ensayo se puede atisbar solo por aproximación, por intentos que no ofrecen certidumbres; y el escritor que quiera acercarse a algún momento ensayístico deberá estar dispuesto a pararse en el borde del abismo para así delinear una forma.

Otro de los fragmentos que Ritvo comenta proviene del ensayo dedicado a Lawrence Sterne, denominado “Riqueza, caos y forma”, un escrito compuesto en forma de diálogo, en el que uno de los personajes (Vincenz, el supuesto portavoz de Lukács) dice lo siguiente:

Ahora tendría que añadir: la forma es una esencia tan condensada de todo lo que hay que decir que casi *no sentimos más que la condensación*, y no aquello de lo que es condensación. Quizá fuera mejor decirlo así: la forma es la *ritmización* de lo que hay que decir, y el ritmo se hace luego, a posteriori, abstraíble, independientemente vivenciable, con lo que algunos llegan a vivirlo incluso —siempre a posteriori— como el aprori eterno de todo contenido. Sí: la forma es la intensificación de los últimos sentimientos, vividos con la mayor fuerza, hasta que alcanzan significación independiente (228; el subrayado me pertenece).

Nuevamente Ritvo realiza una lectura cuidadosa del fragmento. En el sentir de la condensación, el psicoanalista rosarino identifica el lugar del alma, entendida en su acepción kantiana: un principio de vivificación que transmite el temor y el temblor del enunciante de la forma (los términos son explícitamente anacrónicos, aunque pertinentes para el argumento que Ritvo quiere proponer). Lo que está en juego allí es el pensamiento: la forma remite al estremecimiento de la palabra donde aparecen multiplicidad de pensamientos que no pueden ser reducidos a una pieza léxica (conceptualización, señala Ritvo, tomada de la *Crítica del juicio* de Kant). Ahora bien, hay algo condensado, pero lo que no hay que perder de vista es el principio de condensación. Esta categoría es la actividad, que solo se puede captar cuando se produce, ya que cualquier reflexión sobre ella la degradará en una cristalización (idea que en la filosofía encuentra su formulación en el par *energeia/ergon*). Por este motivo, Lukács alude a la producción de un ritmo en la escritura que pueda dar cuenta de esa actividad.

Como conclusión, Ritvo señala que el ensayo no es un género cultural con reglas y métodos específicos; si así lo fuera, dejaría de ser ensayo. Su virtud consiste en la lectura y la escritura de lo que no sabe: tiene que aventurarse en lo que no sabe y responder en acto a voces desconocidas. Nadie sabe de antemano si va a escribir un ensayo. Por eso, el ensayo, culmina Ritvo, es algo que podemos comparar con la literatura fantástica; lo fantástico es un momento de oscilación entre lo natural y lo sobrenatural: radica en un instante en el que se entrevé una luz invisible.

Los aportes de Walter Benjamin al pensamiento sobre el ensayo

A mediados de 1950, Theodor Adorno escribe un artículo para ser publicado en *Die Neue Randschau* con motivo del décimo aniversario de la muerte de Walter Benjamin (1892-1940). El suicidio de su amigo en el marco del aún no procesado horror de la guerra no evita que Adorno ofrezca, en tono laudatorio, un panorama sagaz de la obra benjaminiana. Su lucha vehemente contra las restricciones del conformismo cultural, apunta Adorno, lo llevaban a producir “constelaciones de lo histórico” tan singulares en su forma que se resistían a ser sistematizadas en un “esqueleto conceptual igual a sí mismo” (*Sobre Walter Benjamin* 15). Motivo que le valió la fama de ensayista. A pesar de su marcada inclinación académica, el rechazo de las universidades lo obligó a hacer de esta fama una profesión, sin renunciar a su tendencia filosófica. Allí, dice Adorno, “[a]prendió a demostrar, con silenciosa risita, la vaciedad de las enormes pretensiones originarias de la prima filosofía” (16). A la luz del vuelo filosófico de su obra, el mote de ensayista se convirtió en un malentendido repetido hasta volverse, como señala Adorno, un clisé. “Los malentendidos [sin embargo] son el medio de comunicación de lo no comunicativo” (15). Con esta fórmula en clave negativa, Adorno identifica la singularidad irreductible de la figura de Benjamin, quien, entre literato refinado y filósofo, se afirma en la fuerza diferencial de un malentendido ensayista.

En su ensayo “Walter Benjamin, escritor revolucionario”, Susan Buck-Morss intenta recuperar —como indica el título— la olvidada pasión revolucionaria de los escritos del ensayista alemán, en tanto el carácter críptico y cargado de imágenes de su escritura entró en consonancia de manera directa con las lecturas de tipo postestructuralista que terminaron por interceptarla. Esta operación de reivindicación se realiza a partir de una relectura del procedimiento investigativo benjaminiano en el

marco de la siguiente problemática: Karl Marx había apuntado, por su parte, que la misión histórica del proletariado consistía en cumplir los sueños utópicos de la humanidad; sin embargo, la expresión de esos sueños se encontraba precisamente en el arte, la poesía y la religión como tesoros culturales en manos de los opresores. Según Buck-Morss, como la teoría de la superestructura no le resultaba adecuada para afrontar esta contradicción, “Benjamin intentó desarrollar un método de investigación cultural que superara esa dificultad” (*Walter Benjamin* 16). La historia cultural era crucial para la formación de una consciencia de clase. Descreído de la tesis teleológica marxista, la formación de esta consciencia no podía descansar en la fe en un indefectible fin revolucionario, sino que debía despertarse a través de una educación materialista.

Uno de los puntos que el método de investigación benjaminiano intentaba desarmar, en pos de la educación materialista, era la lectura en tanto reproducía los mismos valores burgueses. Puesto que la transmisión cultural burguesa trata a sus objetos (estéticos, culturales, etc.) como si fueran mercancías para vender y poseer, Benjamin propone el desplazamiento hacia el plano de la experiencia de dichos objetos: “La cultura —dice— parece entonces algo cosificado. Su historia no sería más que el poso formado por momentos memorables a los que no ha rozado en la consciencia de los hombres ninguna experiencia auténtica, esto es política” (*Discursos interrumpidos* 102). Frente a la imagen eterna del pasado y el “érase una vez” épico del historicismo que postula una continuidad histórica cosificada, Benjamin propone recuperar la experiencia humana del pasado, única y originaria para cada presente, en una construcción dialéctica de la historia, propia de su versión del materialismo histórico. Así, “el resultado de esta construcción es que *en* la obra está [a la vez] conservada y suprimida la obra de [toda] una vida, *en* la obra de [toda] una vida la época y *en* la época el curso de la historia” (*La dialéctica* 147, resaltados en el original). La historia como proceso total no podrá dejar de lado entonces las experiencias vivenciales de los sujetos que participan de ella y la ponen en marcha.

La tarea, como señala Buck-Morss, consiste en transformar las mercancías en imágenes dialécticas. Por un lado, la primera etapa consistiría en el momento destructivo de la historia tratada como un *continuum*, atentando contra las secuencias causales que hilasen los hechos de manera consecuente, los esquemas binarios que ofrecieran oposiciones lógicas sin permitir un devenir del pensamiento, la jerarquización de los objetos culturales tradicionalmente prestigiados, los puntos de

vista que produzcan homogeneidad y la escritura como desarrollo. Así, el fragmento, el aforismo y la yuxtaposición de imágenes e ideas que no persigan una conexión lógica son algunos de los procedimientos utilizados por Benjamin para el momento destructivo. Por otro lado, tenemos la etapa constructiva, que consiste en recapturar los elementos materiales en una nueva red cognitiva; se trata entonces de rescatar los momentos de la historia en constelaciones que guarden conexión con el presente en forma de imágenes dialécticas; esto es, un modo de transmitir la cultura pasada de manera que iluminase lo revolucionario del presente. Cualquier nexo causal es reemplazado por uno dialéctico y su revelación se produce en la fugacidad de un instante junto a un *shock* (o despertar). Frente al historicismo, que entiende el pasado como un punto de origen desde un presente dado, y frente a la deconstrucción, que propone un descentramiento infinito (un anarquismo de la lectura), Benjamin —según Buck-Morss— se encarga de tornar el presente en un horizonte que une los fragmentos del pasado para reactivar su potencial revolucionario, sin dejar de lado la dimensión experiencial del sujeto.

Estas coordenadas preliminares nos sirven para ingresar en algunas de las obras de Benjamin con el fin de recuperar los aportes que informen a la perspectiva del ensayo como forma. Quizás uno de los escritos benjaminianos más elocuentes para este fin sean las “Palabras preliminares sobre crítica del conocimiento” (“Erkenntniskritische Vorrede”) del *Origen del Trauerspiel alemán (Ursprung des deutschen Trauerspiels)*, obra considerada de juventud por haber sido —según indica su bajada— proyectada en 1916 (aunque recién redactada en 1926 y, finalmente, publicada en 1928). Como señala Miguel Vedda en el capítulo introductorio a la obra, este prefacio constituye una síntesis de los pensamientos del Benjamin temprano, al mismo tiempo que detalla los presupuestos teóricos que fundamentan la obra, cuyos esfuerzos se orientan a poner en crisis la teoría del conocimiento hegemónica de la época y la importancia exacerbada que el neokantismo depositaba en la epistemología. El epígrafe de Goethe incluido en el comienzo del prólogo inmediatamente nos pone en sintonía con las preocupaciones del ensayo: la ciencia, como saber y reflexión, debe tender al arte si quiere rozar de alguna manera algún tipo de totalidad. Desde luego, a la luz de los aportes benjaminianos, esta totalidad de ninguna manera refiere al todo como algo aprehensible y dado, ni, menos aún, universalizable; es, en este aspecto, algo relativo a su participación: al igual que una obra artística participa del arte en su conjunto, de la misma manera la escritura filosófica —que es de lo que se ocupa Benjamin en este prólogo—, al verse con el saber

y la reflexión, participa de la totalidad de la filosofía. Esta participación implica, entonces, una proyección hacia una totalidad nunca completa y, por consiguiente, vertida hacia lo desconocido del futuro, incertidumbre que se renueva virtualmente con cada lectura.

Aunque las consideraciones remitan a la escritura filosófica, el costado ensayista de Benjamin nos permite trasladarlas al ámbito del género ensayístico. El primer gesto presente en el prólogo epistemocrítico consiste en restituirle la importancia debida al problema de la exposición. A diferencia de las matemáticas, que pueden prescindir de la cuestión expositiva, la filosofía, como saber que se produce en el lenguaje⁷, si quiere tener relación con alguna verdad, deberá en primera instancia abandonar cualquier acercamiento sistemático con intenciones aplicativas y, en segundo término, reconciliarse con el aspecto “esotérico” (es decir, impenetrable) de aquello a lo que se quiere acercar. Para eso, la alternativa, entonces, consiste en otorgarle la necesaria importancia al ejercicio mismo de la forma expositiva teniendo en consideración “la esencia no parafraseable de lo verdadero” (*El origen* 62). Al género que prioriza este ejercicio, Benjamin prefiere denominarlo tratado, por las resonancias teológicas que conserva el nombre. El carácter imparafraseable —la imposibilidad de transformación alguna— de lo verdadero, en tanto objeto al que la escritura filosófica tiende, resulta de interés para la reflexión ensayística, puesto que, si el pensamiento quiere hacerle verdadera justicia, tomará las medidas necesarias para no reducirlo ni banalizarlo. Por esa razón, para Jorge Luis Borges el arte es “dilatado” e “incalculable”, y su juego, “secreto” (*Discusión* 162); por eso la literatura tiende a la música (siguiendo a Walter Pater) porque es intraducible (la caracterización la toma de Eduard Hanslick) (*Arte poética* 97). También por esta misma razón para Roland Barthes lo real, que es lo que quiere alcanzar toda literatura, es irrepresentable en el lenguaje, pero profundamente deseado por el escritor (*Lección* 101). Lo que la escritura ensayística de estos autores, esto es, su forma, nos enseña —y que es lo que está en juego también para Benjamin—

⁷ Ya en “Sobre el programa de la filosofía venidera”, artículo temprano redactado entre 1917 y 1918, Benjamin repara en el olvido de Kant de que “todo conocimiento filosófico tiene su única expresión en el lenguaje, y no en las fórmulas ni en los números” (*Obras* 172). Por su parte, en un ensayo más temprano de 1916, denominado “Sobre el lenguaje en cuanto tal y sobre el lenguaje del hombre”, Benjamin hace alusión a la relación entre el lenguaje y lo que aquí entendemos por verdadero: “el lenguaje no es solo comunicación de lo comunicable, sino ya, al mismo tiempo, símbolo de lo no comunicable” (161). La exposición consistiría en llegar a configurar, por medio de la escritura, ese poder simbólico del lenguaje que intenta representar lo que se le resiste, es decir, comunicar lo no comunicable.

es la voluntad irrenunciable de entrar en relación con sus objetos sin reducirlos a simplificaciones impotentes.

A propósito de lo que denomina tratado —que, para nosotros, se acerca mucho al ensayo—, Benjamin hace hincapié en que

La exposición es la quintaesencia de su método. Método es rodeo. La exposición como rodeo, tal es, por tanto, el carácter metódico del tratado. La renuncia al curso ininterrumpido de la orientación es su primer rasgo distintivo. De manera persistente, el pensar comienza siempre de nuevo, minuciosamente retorna a la cosa misma. Esta incesante inhalación es la forma de existencia más apropiada de la contemplación. Pues, en la medida en que esta sigue los diversos niveles de sentido al observar uno y el mismo objeto, recibe tanto el estímulo para comenzar siempre de nuevo cuanto la justificación de su rítmica intermitente (*El origen* 62).

La digresión como método —con su renuncia a un curso inamovible, su ritmo intermitente, su fragmentariedad mosaica, su carácter individual y disperso, y su reinicio constante— está presente en el ensayo desde sus comienzos renacentistas con Michele de Montaigne⁸, y es reivindicada, de maneras diversas, tanto por Borges como por Barthes en el siglo XX. “Y cada vez me convengo más —dice Barthes—, tanto al escribir cuanto al enseñar de que la operación fundamental de ese método de desprendimiento [esto es, sostener un discurso sin imponerlo] consiste en la fragmentación si se escribe y en la digresión si se expone” (*Lección* 114); en suma, según su propia terminología, la “excursión”. Más allá de la raigambre romántica —aunque no idealista— que puedan tener en común estas reivindicaciones, se presentan como una forma privilegiada para que la escritura (si desestimamos convenientemente la distinción de medios postulada por Barthes, puesto que en ambos casos seguimos estando en el lenguaje) pueda entrar en relación con el movimiento de un pensamiento que quiera mostrar algo del objeto al que se vierte sin someterlo al poder reductor del lenguaje ni desvirtuar algo de su verdad. Según Benjamin, “lo propio de la escritura es detenerse y empezar de nuevo a cada frase” (*El origen* 63), puesto que su intención es configurar una vinculación con lo verdadero en la forma de una “ronda [una danza] de las ideas expuestas” (63). Frente al conocimiento que se quiere computado en la columna del haber, la exposición es secundaria a la posesión y existe solo como algo que se autoexhibe. “El método —que para el conocimiento es un camino para obtener el

⁸ La nominación del género, recordemos, hace alusión al aprendizaje infantil por intentos y juegos que recomienzan cada vez con un impulso renovado y es fuertemente sugerente de lo que podríamos llamar un archiprocedimiento de este tipo de escritura.

objeto de la posesión, aunque más no sea engendrándolo en la consciencia— es para la verdad exposición de sí misma y por eso dicho método está dado con ella como forma” (63-64). Puesto que aquello de lo que se quiere escribir, por su naturaleza misteriosa y enigmática, escapa a toda representación posible, la escritura ensayística encontrará conveniente configurar una forma que desea mostrar antes que decir: allí parecería radicar la verdad del ensayo.

Otro de los escritos benjaminianos que proporciona algunas reflexiones interesantes para pensar el ensayo es el “Convoluto N: Fragmentos sobre teoría del conocimiento y teoría del progreso” de la *Obra de los Pasajes (Passagen-Werk)*. La textura fragmentaria en la que se encuentra esta obra resiste, por fortuna, cualquier intento de convertir estas reflexiones en una teoría sobre el género: son simplemente notas, a veces de tono aforístico, que invitan a la contemplación. Si en el prólogo a la obra sobre el *Trauerspiel* Benjamin establecía la distinción entre las nociones de conocimiento y verdad, en el “Convoluto N” la primera parece plegarse a la segunda cuando dice que “hay conocimiento solo a la manera del relámpago. El texto es el trueno que sigue retumbando largamente” (*La dialéctica* 87). Mientras que la fugacidad del relámpago lo vuelve inaprehensible, su presencia se intuye gracias al trueno, como si a través del sonido retumbante pudiésemos restituir un resplandor repentino. Al igual que un sonido que quiere ser luz, la escritura del ensayo, por su naturaleza lingüística, quiere encarnar una verdad, un acontecimiento artístico o un fragmento de realidad conociendo la imposibilidad de la tarea y resistiéndose a ella: en la confluencia de estas fuerzas la escritura hace el salto a la forma.

El método de la digresión también aparece aquí, pero ahora en el contexto de una comparación con la empresa naviera, en la que el polo norte magnético interfiere con la navegación previamente trazada. “Aquello que para los otros son desviaciones — comenta Benjamin—, para mí son los datos que determinan mi curso” (87). Tanto el *Trauerspiel*, un género considerado literatura menor, como los pasajes parisinos, espacios propios de la cultura de masas ya pasados de moda para la generación de Benjamin, podrían considerarse las desviaciones principales que rigen la trayectoria de estos escritos, aunque no se agoten en ellas. El proceder digresivo también se puede ver en la marcada tendencia hacia la formulación de imágenes metafóricas, cuyo modelo es el jeroglífico, que dan vida crítica a las reflexiones benjaminianas, como el autómatas para el materialismo histórico, el arúspice o el astrólogo para la lectura del talento

mimético del lenguaje, el narrador como emancipador del habla perdida de las rocas y, la que referimos antes, el conocimiento como relámpago y el texto como trueno. En ese gusto por la ruptura con los temas considerados centrales y por la desviación hacia extremos vinculados metafóricamente, Benjamin afirma una ética ensayística propia, pero que, al mismo tiempo, informa al género en su totalidad o, mejor dicho, participa de él. Algo de esta ética se pone en juego cuando Benjamin propone una reformulación metodológica a la dialéctica histórico-cultural, esa que se encarga de separar, para cada época, un lado fructífero y positivo y otro desechable y fenecido, siendo el primero visible por tener el segundo como fondo.

Pero toda negación —explica— tiene su valor únicamente como fondo para los contornos de lo viviente, positivo. Por eso es de importancia decisiva aplicar de nuevo a esta parte ya descartada, negativa, una división tal que con un desplazamiento del punto de mira (¡pero no de los criterios!) comparezca también en ella, de nuevo, algo positivo y distinto al anteriormente señalado. Y así *in infinitum*, hasta que todo el pasado sea traído al presente en una apocatástasis histórica (90).

Muy cerca de la metodología por desplazamiento (que quizás tenga puntos en común con el desprendimiento barthesiano) se entrevé un anhelo por rescatar lo descartado. Adorno apunta que, en la obra de Benjamin, junto a una aspiración manifiesta a la felicidad aparece también en la misma medida el arrastre de una desilusión, conjunción afectiva que lo entregaba a la redención:

Que hay infinita esperanza, pero no para nosotros, hubiera podido ser el lema de su metafísica si se hubiera prestado a escribir una, y en el centro de su obra más desarrollada en el aspecto teórico, el libro sobre el Barroco, lo ocupa no por casualidad la construcción del luto como la última alegoría revolucionaria, la de la redención. (...) En todas sus fases, Benjamin unió en su pensamiento la decadencia del sujeto y la salvación del hombre. Esto define el arco macrocósmico en cuyas microcósmicas figuras estaba absorto (*Sobre Walter Benjamin* 13-14).

En los intersticios de su voluntad antisubjetiva o contra interpretativa, se cuela por el sujeto ensayístico benjaminiano lo que podríamos llamar una ética rescatista, esa que liberando a las víctimas fenecidas del pasado rescata reflexivamente algo del sujeto que la practica. Recuperar la magia en los procesos de producción y percepción mimética del hombre (“Doctrina de lo semejante” y “Sobre la facultad mimética”); recobrar el habla de la experiencia devaluada en el mutismo impuesto por la pobreza moderna (“Experiencia y pobreza”); redimir la alguna vez inalienable facultad de intercambiar experiencias del narrador arrebatada por la contemporaneidad burguesa (*El narrador*):

todas estas son formas del rescate accionadas por una ética que se desplaza entre matices, coleccionando —en el proceso— fragmentos de realidad pasada. “En ninguna parte —remata Benjamin— se trata de los ‘grandes’ contrastes, sino solo de los dialécticos, que a menudo se parecen a los cambios de matiz. Desde ellos, empero, se engendra la vida [de lo rescatado y del rescatista] siempre de nuevo” (*La dialéctica* 91). Proyectando la manera en que los ensayos benjaminianos participan del género en su conjunto, se podría decir que una escritura de tipo ensayístico siempre aparece movida por una ética que, al mismo tiempo que se resiste a los aparatos reductores con los que se enfrenta (por lo general, institucionales), busca conservar algo (singular y, por eso, incierto) del sujeto que la materializa⁹.

Como se sigue de lo presentado, el “Convolutio N” se puede considerar una sección de la *Obra de los Pasajes* que conjetura acerca de sus propios procedimientos y configuración:

Método de este trabajo: montaje literario. Yo no tengo nada que decir. Solo que mostrar. No voy a hurtar nada valioso ni me apropiaré de formulaciones ingeniosas. Pero los andrajos, los desechos: esos no los voy a inventariar, sino hacerles justicia del único modo posible: usándolos (92).

En esta cita se conjugan varios de los elementos ensayísticos presentados: mostrar antes que decir (énfasis en la exposición), prestar atención al desecho (jerarquizar lo marginado) y priorizar el valor de uso por sobre el de cambio. Si bien esto último es un procedimiento que, como indica el trabajo de Buck-Morss, se filiaría con la impronta materialista y revolucionaria de Benjamin, también tiene su cariz en tanto movimiento ensayístico sin desprenderse de la mencionada filiación. Como un tipo de texto que quiere tener relación con el conocimiento, el ensayo circula en marcos institucionales donde a los saberes se les asigna niveles de prestigio mediante los cuales cobran valor de intercambio. Las referencias a lo “valioso” y a las “formulaciones ingeniosas” probablemente aludan a estos saberes que, gracias a la estima pública que la comunidad de conocimiento les confiere, ingresan al texto provistos de efectos consensuados e independientes de cualquier uso escriturario que lleve a cabo el ensayista. Allí, nuevamente se pone en juego la ética rescatista, puesto que se trata de recuperar la

⁹ En el caso de Benjamin, dejando de lado la academia —que nunca lo admitió—, los frentes reductores institucionales se corporeizan en el tratamiento burgués de la cultura, pero, también, en una crítica marxista ingenuamente confiada en su fe teleológica (progreso) y en la teoría de la superestructura. Para leer más acerca de las coordenadas en las que esto se manifiesta para Borges y para Barthes, referirse al trabajo de Giordano, “Borges y la ética del lector inocente” (*Modos del ensayo* 53-82), y a los capítulos segundo (página 37) y tercero (página 53) de esta tesina.

dimensión humana del uso en detrimento de la alienación del valor de cambio; a través de ese uso particular de los conceptos, saberes, ideas, etc., el ensayista evitará doblegarse a discursos preconstituídos que lo sujeten al punto de eclipsar su diferencia. Y, desde luego, el procedimiento ensayístico con mayor énfasis del fragmento citado es el montaje literario, ese recurso que la literatura toma del cine para desbaratar la cronología, condensar efectos, alternar espacios, generar simbolismos, acelerar o ralentizar el tiempo y generar conexiones de elementos distantes. Estos recursos le sirven al ensayista para que en el escenario de la escritura los saberes con los que conversa hagan el salto a esa dimensión formal característica del arte que les permita autoexponerse. Asimismo, en estrecha relación con el montaje se encuentra el “arte de citar sin comillas” (89), que, si bien es propio de una voluntad que quiere desprenderse del poder de una autoridad (como una suerte de abolición de la propiedad privada), desde la teoría de los géneros discursivos de Bajtín y el “Pierre Menard” de Borges, estamos exhortados a leer la diferencia de cada cita en la novedad de su emergencia.

Otro procedimiento ensayístico presente en el “Convolutio N” es lo que podríamos denominar ocurrencia: un pensamiento de efecto inesperado y condensado en un fragmento sintáctico. Diferenciándose de la novela-collage de Louis Aragon, por su carácter impresionista o mitologizante, Benjamin señala que su proyecto “se trata de la disolución de la ‘mitología’ en el espacio histórico. Esto ciertamente solo puede ocurrir por medio del *despertar de un todavía no sabido saber de lo sido*¹⁰” (89, el subrayado me pertenece). Al procedimiento de la crítica marxista que busca concientizar sobre la deformación mitológica superestructural, Benjamin le aplica un giro propio en la acuñación de una fórmula cuya configuración se abre paso a fuerza de sintaxis: el sustantivo “saber” (*Wissen*), que implica un sujeto cognoscente y un objeto de conocimiento, modificado por dos formas no personales del verbo (el participio adjetivo [*bewußten*] y el nominalizado [*Gewesnen*]), cuya inclusión constituye un intento de morigerar la agencia del sujeto en beneficio del objeto. Por medio de una sintaxis que le permite alejarse de la posición impresionista denostada en Aragon, Benjamin acuña una fórmula que lo muestra en una cercanía mayor al objeto que quiere alcanzar. Quienes leemos la traducción española tenemos el beneficio agregado de una aliteración que le imprime una presencia sonora. En esta ocurrencia se ofrece de manera encriptada la

¹⁰ Esta última oración en el original alemán publicado en las obras completas dice: “*Das freilich kann nur geschehen durch die Erweckung eines noch nicht bewußten Wissens vom Gewesnen*”. *Gesammelte Schriften* VI (571-572).

posición antisubjetiva o contra interpretativa de Benjamin, muy en consonancia con la “subjetividad del no-sujeto” barthesiana¹¹. En el siguiente fragmento, Benjamin expande apenas esta idea:

Lo que corresponde es el decidido apartarse del concepto de “verdad intemporal”. Pero la verdad no es —como afirma el marxismo— solamente una función temporal del conocimiento, sino que está ligada a un núcleo de tiempo, que está escondido en lo conocido y en el cognoscente a la vez. Esto es tan verdadero, que en todo caso lo eterno es antes un pliegue en el vestido que una idea (96).

Aquí es posible leer una aproximación a la noción de experiencia, cuya verdad (el saber) se produce en el encuentro de un presente (lo todavía no sabido) y un pasado (lo sido) a medio camino entre el sujeto cognoscente y el objeto de conocimiento. Este es el tipo de experiencia a la que Benjamin quiere llegar desde su escritura ensayística y a través de cuya forma pretende rozar algo, aunque sea de manera parcial, de la dimensión humana de la experiencia; esto es, participar de ella de manera similar en la que el pliegue forma parte del vestido. Así, “en el análisis del pequeño momento singular, descubrir el cristal del acontecer total” (93).

Max Bense: el ensayista crítico entre creación y tendencia

A diferencia de los otros autores que conforman este recorrido teórico sobre el ensayo, Max Bense (1920-1990) es una de las figuras que sí necesita de una breve presentación por la heterogeneidad de sus intereses e investigaciones y la carencia de traducciones de una obra vasta. Con formación en matemáticas, física y filosofía, el escritor alemán es mayormente conocido en las zonas de habla hispana por sus aportes a la estética y la semiótica. En sus últimas pesquisas estéticas, se enfoca en los problemas del arte moderno abordándolos con los aportes teóricos que proporcionan la semántica, la cibernética y la lógica matemática (*Antología* 124). El texto que aquí nos ocupa, “Sobre el ensayo y su prosa” (“Über den essay und seine prosa”), tuvo una primera versión publicada en 1942 en el *Kölnische Zeitung*, mientras que la versión definitiva aparece ya con el título mencionado en el año 1947 en la revista *Merkur*.

El texto de Bense comienza con una estrategia ya común para los estudios del género al establecer una serie de oposiciones dicotómicas entre diversos ámbitos. Por un

¹¹ Ver segundo capítulo de esta tesina.

lado, la poesía como medio de la creación y, como tal, categorizada en el ámbito de la estética. Por otro, la prosa como medio de la tendencia (es decir, con propósitos educativos y transformativos) y categorizada bajo el dominio de la ética. Es en las obras de escritores como Lessing, Herder, Kierkegaard y Nietzsche donde Bense observa “una muy particular coincidencia entre tendencia y creación” (*Sobre el ensayo* 23). En la prosa de estos escritores, se presenta la tendencia de un pensamiento cuya forma “grita sógnicamente” (24). En la palabra *tendencia* quizás tengamos ya una clave de lectura, porque, como señala la traductora Marta Piña Zentella en una nota del artículo, el término alemán *Tendenz* guarda relación con el “Prólogo” a la *Fenomenología del Espíritu* de Hegel, en el cual está utilizado en constelación con términos como desarrollo, devenir e impulso. En ese sentido, Bense estaría poniendo de relieve la dimensión del ensayo que manifiesta un devenir del pensamiento y su fuerza motora. La prosa ensayística sería esa zona escrituraria que busca acercar una expresión formal con el pensamiento en su devenir.

Para denominar el punto de coincidencia entre la creación y la tendencia, Bense utiliza el término latino *confinium*, que Liliana Weinberg define como “una zona a la vez de límite y encuentro entre los dos orbes” (*Sobre el ensayo* 8). Siguiendo los aportes de Juan B. Ritvo antes mencionados a propósito del ensayo de Lukács, se podría pensar que este confín o borde es el momento en el que la configuración de una forma ensayística alcanza, al mismo tiempo, su punto máximo (una cima donde creación y tendencia coinciden) y su punto de disolución (el lugar de una resistencia a la certeza de una adscripción genérica). Según postula Bense, este *confinium* constituye “una realidad concreta autosubsistente” en tanto “realidad literaria” (24).

Apelando a la etimología de “ensayo”, Bense dictamina que el método propio de este tipo de escritura es la experimentación, no en el sentido de que se intente escribir, sino que “se trata de escribir experimentalmente” (24). Es decir, no se conocen los resultados de antemano ni se escribe para argumentar algo ya conocido; por el contrario, lo ensayístico se produciría allí cuando, a través de la escritura, se va en busca de algo radicalmente desconocido. Es la apuesta más fuerte del ensayo y, por su naturaleza, la más riesgosa, puesto que no garantiza rendimientos. Por eso, la potencia ensayística radica en su devenir formalizado antes que en su producto:

Escribe ensayísticamente quien compone experimentando, quien hace rodar su tema de un lado a otro, quien vuelve a preguntar, quien vuelve a tocar,

probar y reflexionar, quien aborda un tema desde diversos ángulos, toma distancia de él y, en un golpe de genio intelectual reúne lo que ve y prefabrica lo que el tema deja ver bajo ciertas condiciones generadas a través de la escritura. Quien “intenta” algo entonces en el ensayo no es propiamente la subjetividad escritural: ella produce las condiciones bajo las cuales se situará un objeto en relación con una configuración literaria. No se intenta escribir, no se intenta conocer: se intenta ver cómo se comporta un tema literariamente, se plantea por tanto una pregunta, se experimenta con un tema (24-25).

En este fragmento del texto, Bense se aproxima a una caracterización del ensayista que se aleja de cualquier subjetividad entendida como lo más propio del sujeto para jerarquizar los movimientos vitales de su búsqueda en su carácter impersonal. El impulso lúdico es, entre ellos, uno de los más cruciales, como se puede ver en la imagen de hacer rodar el tema de un lado a otro, en la que se cifra algo de esa actitud infantil de perderse en la actividad en proceso olvidándose de uno mismo. En ese repliegue entre sujeto y actividad, adquieren jerarquía los aspectos gestuales de la escritura que muestran al sujeto en acto. Los reinicios que el ensayo ejercita son parte de esa dimensión lúdica, porque, lejos de querer lograr un resultado, lo que se pone en juego allí es el vaivén entre acercarse y alejarse alternadamente por el solo deseo de moverse (o de danzar, como diríamos de la escritura con Nietzsche). La desjerarquización de la subjetividad en la que Bense hace hincapié en este fragmento llega al punto extremo de vivificar el objeto con el que el ensayo se enfrenta, es decir, su tema. Para que algo de lo ensayístico se manifieste, el tema debe tomar vida en lo impersonal de la escritura; en su comportamiento literario, se podrá tal vez vislumbrar algo de lo irracional e incierto de toda forma de vida.

Al igual que Lukács, Bense también ubica en el ensayo el lugar de un pensamiento crítico, de donde surge asimismo el gusto por la experimentación. “[E]l ensayo es la forma de la categoría crítica de nuestro espíritu” (27), dice Bense, en el que el ensayista, para experimentar, debe generar las condiciones necesarias mediante las que pueda emerger el tema bajo una luz que marque la diferencia de su tratamiento. El carácter crítico se pone aquí en relación con el establecimiento de las condiciones, porque, para que lo ensayístico se manifieste, será conveniente entonces poner en crisis cualquier supuesto de manera que lo desconocido se vuelva disponible y discernible. Para lograr esto, no es necesario dinamitar los supuestos por completo, sino atenerse al método de la “variación mínima”: recuperar vínculos, valoraciones, matices, desplazamientos, gradaciones y tonalidades en lo exiguo de un intersticio de manera que

la crisis ínfima se produzca en el borde mismo entre creación estética y tendencia ética. A propósito de esto, Silvio Mattoni¹² en su análisis del escrito de Bense sugiere que elegir el ensayo es participar de una especie de crítica a lo dado, precisamente por el aspecto lúdico y no totalmente lógico que implica su concepción de experimentación. Habría allí una especie de rasgo utópico que Bense adscribe al ensayista crítico puesto que el experimento del ensayo pone de relieve lo que tiene que existir o lo que podría ser posible (“El ensayo...”).

Las inquietudes de Bense lo llevan a preguntarse qué se alcanza a través del ensayo, para contestarse que “a través de la experiencia ensayística se hace visible el contorno o el perfil de una cosa, el contorno interior y el contorno exterior, el contorno de su ‘ser así’ para mí” (27). En primera instancia, lo que vale la pena recuperar de este pasaje es la postulación de que lo ensayístico pertenece al orden de la experiencia y, más precisamente, una que solo ve el contorno de aquello que quiere alcanzar. Si lo ensayístico es aquello que emerge en la cercanía con lo desconocido, lo que se dispone a buscar no puede ser nunca visto de frente y a plena luz, sino que habitará en los contornos de la visión. En esta cita, además, la subjetividad que Bense antes había desjerarquizado retorna en un “para mí” de tinte nietzscheano con el fin de problematizar el estatuto ontológico del tema u objeto del ensayo y, así, enfatizar su constitución a partir de la perspectiva de una interpretación: “El experimento ensayístico es incluso, en principio, independiente de la sustancia, del tema. Puede incluso sostener una cierta heterogeneidad de la sustancia (...) permaneciendo al margen y deduciendo de una forma no deduccional ni sistemática” (27). Siempre en una relación de contigüidad con aquello que quiere alcanzar, la interpretación ensayística es capaz de vincular lo general con lo particular sin subordinar uno al otro ni volverlo una confirmación de lo ya sabido; en el proceder de la vinculación, la colindancia entre sujeto y objeto, entre universal y particular, entre general y particular, tomará la forma de su diferencia siempre singular al ligamen que la produce. En sintonía con la postura de mantenerse al margen de todo proceder deductivo o sistemático, se encuentra la idea de que lo ensayístico se produce como efecto de la configuración en tanto *ars combinatoria* literaria:

¹² Los aportes de Silvio Mattoni aquí referenciados fueron extraídos del segundo encuentro del ciclo de conferencias organizado por el Centro de Teoría y Crítica Literaria de la Facultad de Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de Rosario, titulado “El ensayo y la crítica de la modernidad - Segundo encuentro (Silvio Mattoni)”, realizado el 11 de julio de 2020 y subido a YouTube el 20 de julio posterior.

De este modo también la configuración es una categoría epistemológica no alcanzable desde una perspectiva axiomático-deductiva, sino sólo a través de un *ars combinatoria* literaria, en la cual en el lugar del conocimiento puro se coloca la imaginación. Pues mediante esta fuerza imaginativa no se muestran nuevos objetos, sino configuraciones para los objetos, y éstas aparecen no como una necesidad deductiva sino experimental. Todos los grandes ensayistas han sido combinadores y han poseído una extraordinaria fuerza imaginativa (29).

Como señala Bense, la configuración de los elementos en el ensayo, es decir, su dimensión formal, es una categoría de conocimiento que utiliza la imaginación como proceder. Se experimenta imaginando combinaciones para, de este modo, llegar a algún tipo de conocimiento. Aquí es donde la imaginación, como componente de la creación, y el conocimiento, como elemento de la tendencia, vuelven a ligarse para que, en la distancia que las vincula, aparezca algo del orden de lo ensayístico. En esta actitud experimental, Mattoni encuentra la protoversión de la caracterización que posteriormente identificaría al ensayista como un *bricoleur*. Entre la invención y la tendencia, en la orientación que una imprime sobre la otra, el ensayista intenta siempre que aparezca algo del orden de lo posible, pero sin que se pueda revelar aún del todo, como una inminencia.

Adorno y el ensayo como forma

El último de los autores de este recorrido sobre el ensayo desde su dimensión formal es Theodor Adorno (1903-1969), filósofo y compositor alemán de origen judío, considerado uno de los principales representantes de la Escuela de Fráncfort y de la Teoría Crítica desde la perspectiva de la Dialéctica Negativa.

En una entrevista realizada en 2003, el crítico y ensayista Roberto Schwarz se refiere a la actualidad del pensamiento adorniano de la siguiente manera:

Pero lo más actual de Adorno tal vez sea su actitud general como crítico, totalmente abierto, atentísimo, y sobre todo movido por la mayor ambición teórica posible. En una anotación personal dice tener la pretensión de entender el lenguaje de la música como el héroe de los cuentos de hadas entiende el lenguaje de los pájaros. La imagen es hermosa porque muestra la consciencia de su propia excepcionalidad y el sentimiento de tener una misión que le acompañaba. Y también es buena porque subraya la diferencia del lenguaje artístico, así como la necesidad de interpretarla en el lenguaje común, en una operación al mismo tiempo espontánea, descifradora y reflexiva. Si colocamos *forma* donde ha escrito *música*, podremos ver algo

de la postura de Adorno como crítico, que de hecho procura saber lo que dicen las formas, reaccionando a ellas como expresiones de la sociedad contemporánea en lo que ésta tiene de más problemático y crucial (“Sobre Adorno” 546).

El itinerario que se despliega en las páginas siguientes atestigua de manera contundente la caracterización de su actitud crítica como ambiciosa, detallista y, sobre todo, libre de ataduras. Sin embargo, lo más notable de la breve semblanza que nos ofrece Schwarz es el desplazamiento que hace de la autofiguración del filósofo alemán a la imagen que lo muestra como un *héroe de las formas*. Efectivamente, la operación de Adorno no solo salvó a las formas de cierto reduccionismo marxista que, por considerarlas carentes de historicidad, las transformaba en elementos reproductores de la ideología burguesa, sino que, además, les restituyó su potencial crítico en el seno mismo del marxismo mientras lo renovaba de un solo plumazo. El desplazamiento incluso es productivo porque donde Adorno ve formas también ve música, no puede concebir una sin la otra, y ambas quedan asociadas a un lenguaje animal, lo que permite abordar lo problemático y crucial de la sociedad contemporánea sin desatender lo fundamental y constitutivo del ser humano: observar estos dos polos allí donde se tensionan es la tarea de un pensamiento crítico que no perdió vigencia.

Escrito entre los años 1954 y 1958, y publicado durante este último como parte de la compilación *Notas sobre literatura (Noten zur Literatur I)*, “El ensayo como forma” (“Der Essay als Form”) es un texto en el que Adorno retoma los aportes de Lukács, Benjamin y Bense, entre otros, para reflexionar sobre la potencia y singularidad del ensayo; texto que, para Pedro Aullón de Haro, constituye “uno de los textos esenciales del pensamiento del siglo XX” (“El ensayo y Adorno” 7). En este magistral ensayo sobre el ensayo, Adorno, como un espadachín del género, administra justicia a fuerza de filosas y contundentes afirmaciones que hoy escandalizarían al decoro académico. En palabras de Schwarz, “Adorno es un escritor con una movilidad fuera de lo común y con un gran apetito polémico. Si hay un ensayista que no se encerró en la cultura canonizada fue él” (“Sobre Adorno” 549). El tono polémico y libertario de “El ensayo como forma” no va en detrimento de la densidad argumental y reflexiva que sustancia el texto, por lo que nos concentraremos en relevar solo aquellas nociones que nos parecen más pertinentes para entender el ensayo desde su dimensión formal.

Antes de comenzar con la lectura detenida del texto, resulta conveniente hacer una nota respecto de la preponderancia atributiva que el escrito mantiene hacia el

ensayo en detrimento de la figura del ensayista. La gran mayoría de las reflexiones que aquí se incluyen son atribuidas al género antes que al sujeto de la escritura. Cierta impulso materialista se deja ver en esa actitud, pero como nos enseña el mismo Adorno, la indistinción o superación de la antítesis sujeto-objeto hoy la sabemos imposible; por esa razón, lo que esa insistencia muestra de manera preponderante es la obsesión de un sujeto que quiere mirar lo ensayístico de frente, a pesar de que se aleje en el instante que se profiere cada caracterización. Y, en consecuencia, lo ensayístico se vuelve a la vez incierto e inevitable para el sujeto. Como nada del ensayo es dado, como se resiste a una totalidad ilusoria, Adorno intenta acercarse a él de manera reiterada confiando en que la aproximación fragmentaria adquiera potencial o utópicamente una vida propia. Parafraseando a Jaques Derrida¹³, ni el ensayo ni el ensayista, sino la obsesión de uno por el otro.

Partiendo desde un análisis de la situación del ensayo en Alemania, Adorno ubica la causa de la marginalización que sufre el género en el mote de “producto mestizo” carente de una tradición formal que le otorgue autonomía. En este sentido, el juicio dicotómico que separa el arte, como reserva de lo irracional, de la ciencia organizada, identificada con el conocimiento, perpetúa el “prejuicio nacional” (11) de considerar impuro todo lo que no encaje en esta antítesis. “En Alemania —dice Adorno— el ensayo provoca rechazo porque exhorta a la libertad del espíritu”, cuestión que también le costó el desarrollo de su “libertad formal” (12). En rechazo a los cánones prescriptivos de este pensamiento discriminador, el ensayo “refleja el ocio de lo infantil”, muestra “lo amado y lo odiado” sin necesidad de crear algo *ex nihilo* (12), en tanto su esencia es la dicha y el juego. El ensayo, de este modo, no pretende remontarse a un supuesto génesis remoto ni culminar con las ideas últimas y exhaustivas sobre un tema, simplemente comienza discurriendo sobre lo que quiere hablar y se interrumpe allí donde lo desea. La interpretación ensayística, por evadir un carácter definitivo y

¹³ A propósito de la noción de *punctum* que Barthes formula en *La cámara lúcida*, Jaques Derrida estipula que esta no puede reducirse a un concepto con una determinación predicativa clara y pasible de entrar en una oposición definida con el *studium*. Ya no es posible referirse a las nociones como lugares, contenidos o cosas, sino que es necesario atender a cómo el *punctum* vuelve heterogéneo aquello que pueda considerarse *studium*. “Este concepto de fantasma —dice Derrida sobre el *punctum*— es tan resbaladizo como el fantasma personificado de un concepto. Ni la vida ni la muerte, sino la obsesión de una por la otra” (“Las muertes de Roland Barthes” 63-64). Por *fantasma* Derrida entiende “el concepto del otro en el mismo” (64). Es decir, lo que la relación obsesiva pone de manifiesto es el devenir otro de lo uno, señalando una inscripción inubicable pero constitutiva. Con Derrida y con el Lukács de Ritvo, podríamos decir que lo ensayístico, entonces, es lo que produciría el devenir otro del sujeto en un instante en el que toma forma desintegrándose.

concienzudo, es catalogada de manera automática por la moral del entendimiento recto como sobreinterpretación, es decir, como excedente superfluo. Todos estos elementos del ensayo reciben la estigmatización de ociosos por el miedo preponderante a la negatividad, entendida como esa dimensión no positivizable aunque constitutiva de la realidad. Como se desprende de lo anterior, la interpretación es el primero de los elementos ensayísticos que Adorno interroga:

Las emociones de los autores se extinguen en el contenido objetivo que aprehenden. Sin embargo, para desvelarse la plétora objetiva de significados que se encuentran encapsulados en cualquier fenómeno espiritual, exige del receptor precisamente aquella espontaneidad de la fantasía subjetiva que en nombre de la disciplina objetiva se condena. La interpretación no puede extraer nada que la interpretación no haya al mismo tiempo introducido. Los criterios para ello son la compatibilidad de la interpretación con el texto y consigo misma, y su capacidad para hacer hablar a todos los elementos del objeto juntos. Ésta asemeja el ensayo a una autonomía estética a la que fácilmente se acusa de ser un mero préstamo del arte, por más que se distingue de éste por su medio, los conceptos, y por su aspiración a la verdad despojada de apariencia estética (13).

Entrar en relación con lo ensayístico de un texto implica primero abandonar la perspectiva que ve en el autor el garante del sentido de su obra para reconocer que todo fenómeno espiritual es una realidad múltiple e inabarcable con la que, sin embargo, es preciso vincularse. Aquí, la “plétora objetiva de significados que se encuentran encapsulados” se puede entender también como el “abigarramiento sin meta” (*El alma* 185) que menciona Lukács a propósito de una forma de vida; es decir, todo fenómeno espiritual adquiere, a través de procesos inciertos, una forma de vida y la interpretación es una manera de entrar en relación con esas formas. Ahora bien, Adorno no concibe la interpretación como el acto de sacar a la luz algo que, de lo contrario, permanecería oculto, sino como aquello que el intérprete puede recuperar al volverse disponible para entrar *en sintonía* con su objeto. “La interpretación —afirma Adorno— no puede extraer nada que la interpretación no haya al mismo tiempo introducido”. Lo que la interpretación manifiesta es producto de poner la “fantasía subjetiva” al servicio del *tono* y el *ritmo* de la forma y, por esta razón, ella misma tendrá los suyos propios, cuya resonancia inmanente le dará autonomía artística sin por eso renunciar a la aspiración de una verdad de la forma mediante el trabajo conceptual: la interpretación ensayística pone a disposición el contenido conceptual *en* su forma artística.

A contrapelo de la ciencia y la teoría organizadas que sostienen que el orden de las cosas debe ser igual al orden de las ideas, contra la violencia del dogma que prioriza la abstracción invariable en el tiempo y estipula que lo efímero no es digno de filosofía; en suma, en tanto crítica al sistema, el ensayo “tiene en cuenta la consciencia de la no identidad, aun sin expresarla siquiera; es radical en el no radicalismo, en la abstención de toda reducción a un principio, en la acentuación de lo parcial frente a lo total, en fragmentario” (19). Como apunta Darío González¹⁴, en esta equiparación entre orden de las ideas y orden de las cosas Adorno ubica el lugar de un engaño: presuponer como inmediato algo que en realidad es mediado. En ese sentido, es una falacia considerar que el pensamiento puede remitir de manera directa a las cosas en su inmediatez. Otra de las consecuencias de este engaño que González señala es la de creer que no hay lagunas o interrupciones, supuesto sobre el que se erige la ilusión de totalidad. Con Derrida y con Barthes, podemos decir que el lenguaje es el ámbito de las identidades por excelencia; no hay nada, para el ser humano, por fuera del lenguaje. Con plena consciencia de la imposibilidad de superar esta mediación, el ensayo, sin embargo, no renuncia a la tarea de dar cuenta de lo no idéntico, es decir, de lo que carece de representación pero que, aun así, deja sus huellas siempre ambiguas. Para afirmar esta vehemencia, recurre a la revolución de lo mínimo, prefiere desbaratar estructuras con movimientos sutiles y apela a la “modestia irónica” de “la eterna pequeñez del más profundo trabajo mental frente a la vida” como postula Lukács (19). Conociendo que lo fáctico no es concebible sin concepto y este no se puede pensar desprovisto de alguna referencialidad fáctica, el ensayista recurre a la inevitable remisión mutua de lo antitético en su recursividad infinita para que en esa tensión se manifieste algo de lo no fáctico y no conceptual, esto es, lo no idéntico. Llevar esa tensión al punto máximo de su capacidad crítica desde lo fragmentario, lo marginal o lo insignificante, constituye la militancia ínfima del ensayista que, por naturaleza, no puede ser más que incierta y, por lo tanto, irónica¹⁵. De la misma manera sucede con la verdad y la historia, consideradas como opuestos irreconciliables por el pensamiento sistemático. Para Adorno, una está necesariamente

¹⁴ Las intervenciones de Darío González que aquí recuperamos fueron extraídas del tercer encuentro del ciclo de conferencias organizado por el Centro de Teoría y Crítica Literaria de la Facultad de Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de Rosario, titulado “El ensayo y la crítica de la modernidad - Tercer encuentro (Darío González)”, realizado el 18 de julio de 2020 y subido a YouTube el 20 de julio posterior.

¹⁵ Para ahondar en la caracterización de la ironía como zona de incertidumbre, ver Paul de Man, “El concepto de ironía”.

implicada en la otra; es decir, tienen una relación de participación¹⁶ recíproca: de esta manera, la experiencia individual, en tanto lo más próximo de la consciencia, participa de la historia de la humanidad y viceversa. Según Adorno, no se trata entonces de

buscar lo eterno en lo pasajero y destilarlo de esto, sino más bien *eternizar lo pasajero*. Su debilidad atestigua la misma no identidad que tiene que expresar; el exceso de intención más allá del asunto y, por tanto, aquella utopía rechazada en la desmembración del mundo en lo eterno y lo pasajero. En el ensayo enfático el pensamiento se desembaraza de la idea tradicional de verdad (20; el subrayado me pertenece).

En esta formulación, se condensa la potencia ensayística por excelencia. Ni distinciones claras que reproduzcan binomios conceptuales improductivos ni hibridaciones que disfracen la identidad con traje de diferencia: lo ensayístico opta por sostener la tensión de la contradicción al punto de que aquello que el pensamiento tradicional acusa de debilidad sirva de indicio que marque el lugar de un exceso de intención, enfatizando así lo irrepresentable de la no identidad.

Según el punto de vista adorniano, en el espacio del ensayo se suspende la concepción tradicional de método, ya que se desplazan los criterios valorativos hacia la inmanencia de la escritura, dejando de lado cualquier procedimiento que reduzca su singularidad mediante la reproducción de ideas preconcebidas; es decir, “lo nuevo en cuanto nuevo, no retraducible a lo viejo de las formas existentes” (32). En este proceder, el ensayo se vuelve polémico porque en vez de recorrer cada uno de los grados de una derivación que vaya de un origen “natural” hasta el objeto, procede por saltos o por transiciones coordinantes (no subordinantes), denunciando, en este gesto, el argumento de lo naturalmente justificado como mitologizador. En ese sentido, el ensayo:

Abandona el camino real a los orígenes, el cual meramente lleva a lo más derivado, al ser, a la ideología duplicadora de lo que es sin más, sin que por ello desaparezca completamente la idea de inmediatez, postulada por el sentido mismo de mediación. Todos los grados de lo mediado son inmediatos para el ensayo antes de que éste se ponga a reflexionar (21).

¹⁶ Utilizamos aquí el término participación en el sentido paradójico de la expresión que Buck-Morss repone en una lectura atenta de Adorno. Es decir, por un lado, evitar ser consumido por la falta de curiosidad que lleva a reducir lo nuevo a siempre lo mismo; pero, también, reconocer lo más moderno como lo siempre idéntico (*Origen de la dialéctica negativa* 440-441): ver cómo cada fenómeno manifiesta al mismo tiempo una diferencia y una repetición en relaciones de heterogeneidad que lo vinculan tanto con su singularidad como con una totalidad no completa vertida hacia lo desconocido del futuro.

Algo similar, explica Adorno, sucede con el trabajo conceptual. Asumiendo un impulso antisistemático, el ensayo introduce los conceptos sin preparaciones ceremoniosas ni protocolares y busca que su precisión se produzca a través de las relaciones que establecen entre sí, muy en sintonía con las constelaciones benjaminianas. A diferencia de la ciencia, que considera que sus conceptos son únicamente determinables por su definición, el ensayo, por estar advertido de su naturaleza lingüística, sabe que los conceptos ya vienen determinados de manera implícita por el lenguaje en que se los formula y se aprovecha de esta situación para hacerlos avanzar, sin caer en el fetichismo del análisis semántico; es decir, sin invisibilizar el proceso subjetivo de elaboración de los vínculos significantes.

El ensayo es tan escéptico con respecto a esto como a su definición. Arrostra sin apología la objeción de que uno no sabe fuera de toda duda qué ha de representarse bajo los conceptos. Pues detecta que la exigencia de definiciones estrictas contribuye desde hace tiempo a eliminar, mediante manipulaciones que fijan los significados de los conceptos, lo irritante y peligroso de las cosas que viven en los conceptos (22).

A pesar de cualquier efecto de fijeza que pueda producir la definición de un concepto, la dimensión significativa de la textura lingüística con que los conceptos se formulan pone en jaque cualquier certidumbre que allí se busque. Por esta razón, el ensayo es escéptico hasta de sí mismo; conoce que nada seguro puede haber en el lenguaje y convierte eso en una ventaja: si queremos potenciar “lo irritante y peligroso de las cosas que viven en los conceptos”, habrá que transitar caminos escriturarios de la misma índole y estar dispuesto a exponerse al error. En el nudo del trabajo conceptual como problemática textual, Adorno instala la cuestión de la exposición:

El cómo de la expresión —dice— tiene que salvar lo que de precisión se sacrifica cuando se renuncia a la circunscripción [esto es, la separación entre método y asunto], pero sin entregar el asunto tratado al arbitrio de los significados conceptuales decretados de una vez por todas (22).

Lo que el ensayo quiere formalizar es “la interacción entre sus conceptos en el proceso de la experiencia espiritual” (22). Como el pensamiento no avanza en un solo sentido, el ensayo pretende replicar algo de lo que sucede en el pensador cuando se vuelve escenario de ese movimiento aleatorio, configurando un entramado conceptual que, antes de reflejarlo, lo “mediatice”. Es en este sentido que Adorno postula que el ensayo es *metódicamente ametódico*.

La escritura fragmentaria es otro de los procedimientos que Adorno hace ingresar al espacio del ensayo por varios motivos. En primer lugar, porque en la tradición romántica alemana surge señalando la negatividad de un movimiento dialéctico: “La concepción romántica del fragmento como obra no completa sino que procede al infinito mediante la autorreflexión defiende este motivo antiidealista en el seno mismo del idealismo” (26). Por emerger en el momento mismo de la autodestrucción idealista, el fragmento portará desde su comienzo alemán el sino de la negatividad. Por otro lado, el proceder fragmentario señala, gracias a su propia forma, lo inabarcable e inoriginado de cualquier objeto y, en esa relativización, se impugna el deseo de exhaustividad por ilusorio: ya no hay origen ni fin definitivos, sino comienzos e interrupciones. En el ensayo, se “[p]iensa en fragmentos lo mismo que la realidad es fragmentaria, y encuentra su unidad a través de los fragmentos, no pegándolos” (26). De esta formulación se desprende que la escritura ensayística, para Adorno, está marcada por una voluntad realista; algo de la realidad se quiere representar en el ensayo, pero como la naturaleza del lenguaje en tanto medio de representación es radicalmente disímil de aquello que se quiere representar, el escritor debe apelar a la dimensión formal si quiere llegar a algo de lo real.

Adorno postula que el ensayo difiere en dos maneras respecto del pensamiento tradicional. Por un lado, es más abierto, porque su estructura niega toda sistematicidad posible; en ese sentido, su inmanencia cobra mayor consistencia cuanto más se atenga a esa negación. Por otro, es más cerrado, ya que, advertido de la no identidad entre exposición y asunto (es decir, como vimos con González, de la omnipresencia de la mediación para todo fenómeno espiritual), se aboca al trabajo sobre la forma expositiva, aspecto que lo pone en contacto con el arte, aunque se distancia de este a través del trabajo cauteloso con los conceptos y la teoría. Es en este punto del texto donde Adorno identifica al ensayo como “la forma crítica *par excellence*” (28). A fin de poder aprehender la dimensión crítica del ensayo según Adorno, tal como indica González, es necesario redefinir su relación con la obra de arte. Cuando el ensayo discurre sobre una obra de arte (en la acepción amplia del término), no puede ser absolutamente claro porque, en tanto la obra es poseedora de un núcleo de oscuridad, la ética ensayística — esa que Adorno quiere para la filosofía— exige poder relacionarse de algún modo con esa oscuridad. En sus propias palabras: “el ensayo se ocupa de lo que hay de ciego en sus objetos. (...) Le gustaría polarizar lo opaco, desatar las fuerzas latentes en ello” (33).

Retomando nuevamente la intervención de González, podemos decir que en las obras hay un núcleo de incomunicabilidad a partir del cual la obra se erige; por este motivo, la responsabilidad filosófica radica en optar por el ensayo para poder entrar en relación con este núcleo de incomunicabilidad y es en esta relación con el arte que Adorno desprende la potencia crítica del ensayo.

Capítulo 2: Roland Barthes: el ensayo y la ética de la evasión

I

A finales de junio de 1972, recién comenzado el verano europeo, un grupo de intelectuales, artistas y académicos, bajo la dirección de Philippe Sollers, se reúne en un castillo normando donde, desde 1952, funciona el Centro Cultural Internacional de Cerisy-la-Salle (CCIC). Allí, todos los años, se celebran los ya famosos Coloquios de Cerisy. En esta oportunidad, la temática central del encuentro gira en torno a los escritores Antonin Artaud y George Bataille. Entre los expositores se encontraban figuras de la talla de Julia Kristeva y François Wahl, además del mencionado Sollers. Es en este marco que Roland Barthes lee la comunicación denominada “*Les sorties du texte*” [“Las salidas del texto”], que hoy recuperamos en la compilación de ensayos barthesianos titulada *El susurro del lenguaje* (1984).

La participación de Barthes en el Coloquio se reducirá solo a la figura de Bataille, dejando de lado a Artaud. Un rápido recorrido por el índice y la contratapa de las actas anuncia los grandes temas tratados en el encuentro: las relaciones de Bataille con Nietzsche, Hegel, el surrealismo, el materialismo marxista y maoísta, el sujeto, el lenguaje, el sacrificio, entre otros. Se desprende de esto un primer gesto barthesiano: su comunicación omitirá flagrantemente estos tópicos monumentales para dedicarse a un ensayo ínfimo, “Le Gros Orteil” [“El dedo gordo del pie”], cuya temática explícita es la seducción en relación con el dedo gordo del pie.

“Las salidas del texto” es un escrito que trata sobre el ensayo de manera ensayística. En ese proceder, se deja leer en dos niveles: por un lado, el contenido temático sobre el ensayo (que abarca reflexiones sobre el propósito, el género y la escritura, la estructura compositiva y los procedimientos) y, por otro, su composición como mostración de lo tematizado.

II

Cualquier discurso de saber está ligado a la legitimidad de una institución social que, como tal, garantiza su supervivencia a través de mecanismos de reproducción. Por su parte, el ensayo es un género que busca entrar en relación con el saber implicando la subjetividad del autor, quien se verá obligado a medirse, en diferentes modalidades, con dichos mecanismos reproductivos. Según la modalidad barthesiana, al ensayo, en su

afán de singularidad, le interesa establecer una ruptura con los sentidos inmovilizados en un marco en el que la escritura, el saber, la subjetividad y el valor entran en *contacto*: ¿cómo, simultáneamente, escribir, saber, subjetivarse y valorar sin dejar el cuerpo de lado? En este sentido, frente a los discursos del saber, la escritura ensayística apela a la intrusión del valor con el fin de producir su desestabilización. Este efecto solo se producirá en tanto los valores puestos en juego dejen de responder a una moral (en diferentes grados y matices, siempre metafísica) y actúen desde una ética¹⁷ del sujeto que los enuncia: este desplazamiento, siempre momentáneo, de un valor a otro —del pudor a la seducción— vuelve permeable al ensayo a las marcas del cuerpo, haciendo que se exceda a sí mismo y, así, tienda constantemente al texto.¹⁸

Frente a los mecanismos de autoconservación, existen otros que entran en sintonía con los propósitos del ensayo barthesiano: la futilización del saber (mediante la apelación a lo extraño y al detalle), la paradoja y la contradicción (diferentes graduaciones de la misma práctica), la desviación del saber (propia de la literatura) y la

¹⁷ Para precisar la diferencia entre ética y moral, apelo a Gilles Deleuze en *Spinoza: Filosofía práctica* (1981). Específicamente, al capítulo denominado "Sobre la diferencia entre la ética y una moral". Teniendo como interlocutor el principio tradicional de la Moral (empresa que pretende que la conciencia domine las pasiones), Spinoza formula una de sus tesis teóricas fuertes relativa al paralelismo entre el cuerpo y el espíritu; alejándose de cualquier causalidad o supremacía entre uno y otro, propone que lo que es acción en el alma también lo es en el cuerpo y, por su parte, lo que es pasión en el cuerpo también lo es en el alma. En este sentido, postula que lo concerniente al cuerpo supera el conocimiento que tenemos de él, mientras que, análogamente, el pensamiento supera la conciencia que de él tenemos. Esta es la significación práctica de la tesis del paralelismo: conocer los poderes del cuerpo para descubrir los poderes del espíritu. Por otro lado, la conciencia —denuncia Spinoza— es el lugar natural de una ilusión, porque solo puede recoger los efectos e ignora por completo las causas. Cuando un cuerpo se encuentra con otro, o una idea se encuentra con otra, se producen relaciones de composición (potenciación) o descomposición (debilitamiento). El orden de las causas, en este sentido, es un orden de composición y descomposición de relaciones que afectan a la naturaleza entera: nuestra conciencia, de eso, solo conoce los efectos. Frente a la Moral, que discrimina entre el Bien y el Mal como valores trascendentes, la Ética diferencia entre lo bueno, aquello que tiende a la composición y, por ende, a la potencia, y lo malo, como lo que descompone y deviene impotente.

¹⁸ En la obra de Barthes, el término "texto" tiene un lugar privilegiado que, por la reincidencia de su aparición, propende a la adquisición de una consistencia conceptual de la que él mismo se encarga de tomar distancia. En "La muerte del autor" (1968), en una formulación cuyo propósito claramente se dirige a la desentronización del lugar del autor como garante del sentido, el texto es caracterizado como un tejido de múltiples citas en diálogo recogidas en el espacio de un lector sin historia ni biografía. Unos años después, el mismo en el que se realizara el Coloquio sobre Bataille, esto último vuelve a resonar un poco más fuerte en "Los jóvenes investigadores" (1972), cuando el autor regresa en el lugar del enunciador pero con una inflexión diferente. El texto es, ahora, una operación en la que se pone de manifiesto su "irreparabilidad": el "yo hablo" se sustituye por el "ello habla", deslizamiento que hace hincapié en el devenir impersonal que promueve la textualidad. En *El placer del texto* (1973), ese tejido se vuelve un entrelazado perpetuo en cuya textura el sujeto se deshace: la operación de entramado es, en este sentido, logarítmica (tiende al infinito). La reincidencia más potente es, quizás, la que se lee en "La aventura semiológica" (1974); allí Barthes aclara que su uso del término "texto" resiste la definición conceptual y la catalogación como producto. Es, por el contrario, una *práctica significativa* que involucra el trabajo, el juego y la estructuración en un "volumen de huellas en trance de desplazamiento". Así, podríamos decir que "Las salidas del texto" es un escrito que quiere ser texto y, también, su teoría.

invención de un tercer término que excede un paradigma simple (descentramiento del aparato del sentido) ejecutan la idea nietzscheana de que todo saber es una ficción interpretativa. De esta manera, el saber debe brotar desde lugares inesperados pluralizándose sin cesar —de la monofonía a la polifonía: la heterología de Bataille— como resultado de una síntesis falseada que, utópicamente, nunca detenga su devenir. El valor, en esta modalidad, no rechaza el saber sino que descansa de su rigidez: saber y valor entran en una alternancia rítmica que acompasa la escritura del ensayo. El ritmo, de esta manera, es una de las formas en las que el cuerpo marca la escritura.

Otros medios de hacer hablar al cuerpo, de acuerdo con Barthes, consisten en articularlo no sobre el discurso (procedimiento temático), sino sobre la lengua misma (procedimiento formal): son los recursos del significante y los ejemplos, en este caso, son las frases idiomáticas y la exploración etimológica. Esto es, propiciar la intervención de giros idiomáticos que tengan el espacio disponible para su despliegue y el adentramiento en su literalidad y, también, desencadenar la remisión etimológica en la que no solo se enlazan definiciones, sino, además, se despliega una genealogía lingüística. Ambos recursos devienen maneras de poner en marcha la máquina de los lenguajes. Trasladando estos recursos al ámbito de la grafía, nos encontramos con los vocablos (las palabras-valor), que son aquellas que denotan seducciones o repulsiones (fetiches), marcadas mediante el uso de bastardillas (deformación gráfica resultante de la presión subjetiva), de entrecorillados (método de desnaturalización de la palabra, volverla extraña al contexto) y de mayúsculas y minúsculas iniciales (como medio para heterogeneizar un concepto).

El abandono de la metafísica supone, entonces, el deslizamiento desde la pregunta ontológica (“¿qué es esto?”) hacia la pregunta por el valor (“¿qué es esto para mí?”): traslación que importa la puesta en juego de una determinada subjetividad. Es necesario alejarse de cualquier voluntad impresionista (subjetividad del sujeto) u objetiva (no-subjetividad del sujeto), para dar lugar a la interpretación en sentido fuerte (subjetividad del no-sujeto): actividad en devenir que implica dos movimientos simultáneos, la intrusión del valor en el discurso del saber, por un lado, y la embestida del sujeto de la interpretación, por otro.

III

La primera elección formal de “Las salidas del texto” en la que quisiera detenerme es la puesta en práctica de la voluntad expuesta en el incipit del ensayo: contra todo procedimiento explicativo que suponga un enlazamiento y organización de ideas, el ensayo se presentará como la reunión de un conjunto de fragmentos en “estado de ruptura”. La escritura fragmentaria es, utilizando los términos de Barthes, un “compromiso de la forma”¹⁹ que encuentra sus precursores, para Barthes específicamente, en Friedrich Nietzsche y André Gide. “Notas sobre André Gide y su *Diario*” (1942), uno de sus primeros textos publicados, así lo atestigua e, incluso, también desde el inicio, reitera la misma insistencia: por temor a la insatisfacción que le produciría sistematizar a Gide, encerrarlo, lo más ajustado —postula— sería abandonar el programa de enlazar sus notas (esto es, “enmascarar su discontinuidad”). “La incoherencia —dice Barthes— me parece preferible al orden que deforma”. ¿Cuál es la deformación que ese orden produce? Para responder a esta pregunta, recorro a uno de los textos cuya consulta es ineludible cuando se trata del ensayo: me refiero al “El ensayo como forma” (1958) de Theodor Adorno. La defensa del fragmento, allí, se erige sobre la base de un paradigma de múltiples pares opositivos: la continuidad, la totalidad

¹⁹ En 1953, Barthes publica su primer libro, *El grado cero de la escritura*, en el que polemiza con los postulados de Jean-Paul Sartre en su ensayo *Situaciones II: ¿Qué es la literatura?* (1948). En respuesta a las exhortaciones sartreanas del compromiso político del escritor, Barthes propone que el compromiso más genuino que un escritor puede asumir, en tanto la literatura es una problemática de lenguaje, es con la forma (elección que supone un cuestionamiento de la institución literaria con sus tradiciones formales). Esta propuesta le permite reformular la historia de la literatura —que ordenaba cronológicamente escuelas, obras y autores— en una historia formal, que agrupa y relaciona *escrituras* —esto es, modos de significar la literatura: qué es lo que se quiere que la literatura sea—. Sigo la lectura de Alberto Giordano en su ensayo “Literatura y poder” (2016), quien apunta que esa propuesta de historización formal (una historia específica con leyes propias) no deja de estar ligada al devenir histórico como lo entiende el marxismo (categorías estructurales a las que las escrituras, en última instancia, se subordinarían). Es también Giordano quien señala un interesante desplazamiento entre la concepción de “compromiso de la forma” que se desprende de *El grado cero* y aquella que, más de 20 años después, se leerá en la *Lección inaugural* (1977): lo que continúa entre ambos usos de la formulación es el valor social; lo que se transforma es el objeto de esa valorización —primero, lo específico (la capacidad de representar tensiones exteriores a la literatura), y, luego, lo irreductible (una afirmación alejada de todas las evaluaciones culturales)—. En mi caso, el uso de la fórmula para referirme a la escritura fragmentaria pone en relación ambas concepciones. En tanto se puede reconocer una filiación en la elección formal (explícitamente en Barthes, Nietzsche y Gide), la fragmentación asume un compromiso de ruptura con las voluntades explicativas de la ciencia, la constitución de un sujeto en dominio de sus enunciados (por ende, preexistente a la enunciación), la concepción de un mundo ordenado y lleno de sentido, entre otros. Sin embargo, su insistencia a lo largo de la obra barthesiana (desde el artículo “Notas sobre Gide y su *Diario*” hasta *La cámara lúcida* [1980]) quizás señale el retorno de *algo* que ninguna de las razones anteriores puede recubrir del todo y que, por ese motivo, solo podamos entender momentáneamente como la reaparición de un resto imposible de saldar y en cuya potencia reside el motor de la escritura para Barthes (el lugar donde *se esconde salvajemente una seducción*). Como nos enseña Barthes hacia el final de la primera sección de “Las salidas del texto”, en cualquier valoración entran en relación fuerzas de composición y descomposición —en el sentido spinoziano de los términos—; en su vínculo heterogéneo radica su potencia.

y la coherencia lógica que exige el pensamiento tradicional, frente a la discontinuidad, la parcialidad y la incoherencia que hacen a la forma mosaica del ensayo. Al presentar el desarrollo del pensamiento como un continuo de operaciones enlazadas que avanzan en una sola dirección, la moral del saber tradicional falsea —deforma— la genuina dinámica del pensamiento, cuyo enmarañamiento el ensayo se propone *poner en escena*: su proceder, dirá Adorno en una célebre frase, es metódicamente ametódico. El germen de esta crítica también se blande contra las exigencias de exhaustividad que impone la tradición y a las que el ensayo, por creerlas totalitarias, responde con una acentuación de lo parcial: *se piensa* en fragmentos porque la realidad es fragmentaria. Como telón de fondo de todas estas oposiciones, se encuentra la cosmovisión de ambas posturas: la moral tradicional simplifica ilusoriamente una realidad para quitarle su naturaleza antagónica, compleja y escindida, y así volverla lógica. El ensayo, entonces, empieza y termina donde le va mejor, porque el mundo no tiene *sentido* (previo, dado de antemano). Al optar por la escritura fragmentaria, el ensayo barthesiano vehiculiza estas implicancias teóricas y le suma una vuelta de tuerca, el ordenamiento alfabético de sus fragmentos, que denomina el “grado cero del orden”²⁰ por estar “privado de sentido”.

²⁰ En la obra de Barthes, la noción de “grado cero” se lee por primera vez, en cumplimiento de las expectativas que induce el título, en *El grado cero de la escritura* (1953; corresponde notar, sin embargo, que el libro está compuesto por capítulos que, en su mayoría, fueron publicados como artículos en la revista *Combat* entre 1947 y 1951). En la “Introducción” de dicho libro, el grado cero aparece en relación con la “escritura” como una negación momentánea (“ausencia de todo signo”) que, por la indefectible absorción de la institución literaria, tiene vedada toda duración. En tanto es el momento en el que se postula la tesis fuerte del libro, la noción es esbozada como otra de las realidades formales del lenguaje — una dimensión tercera diferente a la lengua y el estilo e independiente de ellos— que también vincula al escritor con la sociedad. Por eso, “sigue paso a paso el desgarramiento de la conciencia burguesa” (13). La reaparición de la noción se da en el capítulo “La escritura y el silencio” de la segunda parte, a propósito de la escritura blanca; allí, se la piensa como un modo negativo, *silencioso*, en el que se aniquila la dimensión social del lenguaje y se conserva un compromiso que no responde a una dimensión externa (ideológica, histórica, social, etc.) que no le pertenece. Tomando el concepto de la lingüística, Barthes identifica el grado cero como un grado *no marcado* que entra en relación con los términos marcados sin participar de ellos, condición que le otorga un estado de *inocencia*. En tanto esto refiere al lenguaje, el silencio aquí remite inevitablemente a una abstención del habla y, particularmente, una que se resiste a cualquier tipo de comunicación socialmente orientada. A la vez, es un silencio que se vincula con los términos marcados (en este caso, de significado social) sin entrar en una relación (cualquiera sea esta: opositiva, reproductiva, etc.). En este sentido, se podría decir que es un silencio de índole infantil: sin culpas, se abstiene de un habla dirigida a un público (como lo sugiere la etimología de la palabra “infancia”). No es una infancia histórica (ni dialéctica ni cronológica), sino una que se manifiesta en la escritura como “el modo de existir de un silencio” (58). Recordemos: es el capítulo en el que Barthes recupera a Mallarmé; como indica Giordano, es un autor que había sido expresamente expulsado en la primera parte del libro por su condición de poeta (la poesía era excluida debido a la violenta autonomía de su lenguaje). En el marco del momento en que se manifiesta la incoherencia de la empresa, no es llamativo que la concepción del grado cero haya quedado fuertemente impregnada de los tonos con los que Barthes había pintado la escritura silenciosa de Mallarmé (aunque no fuese, en rigor, una escritura blanca), porque tanto en el equívoco como en la contaminación que sufre la deriva conceptual se aprecia la potencia con que toda afirmación ética se fuga de su sentido moral antes de su solidificación. ¿Acaso en *El grado cero* no estamos ante uno de varios momentos de manifestación de una búsqueda que recorre

IV

Desde un comienzo, el título de la intervención de Barthes fue para mí, sin saberlo, una consigna de trabajo *incuestionable*. Mi primer intento de acercamiento a “Las salidas del texto” se produjo durante la escritura de una ponencia para las “I Jornadas Roland Barthes, el gesto de la idea” (realizadas en la ciudad de Rosario los días 9 y 10 de agosto de 2018). Allí me propuse hacer converger la ensayística de Jorge Luis Borges con las teorizaciones de Barthes sobre el ensayo. El resultado fue un escrito que, a pesar de su modalidad barthesiana, se enfocaba exclusivamente en Borges; mi participación en las jornadas, por ese motivo, se sostuvo solo gracias a la amabilidad de su comité académico. El segundo intento se produjo en las IV Jornadas de Jóvenes Investigadores de la Universidad Nacional del Litoral (Santa Fe, 8 de noviembre de 2018): en esa ocasión, la presencia de Barthes en mi trabajo fue menos satelital, pero se concentró en las remisiones intertextuales hacia otros trabajos posteriores del autor y mis derivas por dichas remisiones. Nuevamente había fallado en la consigna de escribir sobre el ensayo barthesiano (¿quién querría asistir a mis fantasías textuales con Barthes?): para ese momento, yo ya sostenía a rajatablas una rebeldía que ignoraba. Como Stendhal en su diario de viaje por Italia, no conseguía hablar de lo que amaba. El tercer intento tuvo un comienzo prometedor: la identificación de ciertos movimientos formales motivó una escritura más ajustada a la vivacidad de mi lectura; mi obsesividad, sin embargo, lo llevó demasiado lejos: lo que había iluminado ciertos momentos del texto se transformó rápidamente en una voluntad sofocante que quería hacerle decir todo (como si eso fuese posible y, lo que es más importante, deseable). Contra toda hermenéutica sustancialista, la consigna de las salidas del texto promueve la práctica de roces amorosos con ciertas zonas de una superficie textual carente de interioridad. Es

toda la obra de Barthes? ¿No podríamos pensar este grado cero como lo irreductible en estado de latencia? Más de diez años después, en “Elementos de semiología” (1964), Barthes retoma el término y lo define ya mediante un aparato terminológico estructuralista (las referencias a Levi-Strauss lo evidencian). El grado cero es, entonces, un estado diferencial puro (una ausencia que significa) en el que radica el poder de todo sistema de signos de hacer sentido con nada (el intertexto es, explícitamente, Saussure). Esta formulación es la que, quizás, entra más ajustadamente en relación con el ordenamiento alfabético de los fragmentos en “Las salidas del texto”; es una ausencia de orden (razonado) que significa orden (no necesariamente sin razón). Entre el paradigma de la razón/sin razón, un tercer término: lo arbitrario. Es decir, ese rasgo del signo (nuevamente Saussure) que hace que la relación entre significado y significante sea inmotivada. Circunstancialmente, entonces, grafema (unidad mínima e indivisible de la escritura de una lengua) y fonema (unidad fonológica que no puede descomponerse y que es capaz de distinguir significados) se emparentan para hacer hincapié en su naturaleza formal y ponerse al servicio (apetito) del arbitrio. ¿No es acaso esto el estado larvario de esa utopía de la exención del sentido que aparece en la definición de grado cero que Barthes ofrece en la entrevista titulada “Roland Barthes contra los lugares comunes” (1974)?

una forma de cacería: la búsqueda de algo de orden animal en el lector que debe sobrevivir transformado en la escritura como operación. La transformación en una generalidad simbólica imbrica la búsqueda con el saber; la supervivencia de la vitalidad animal garantiza su desviación. Si quería conservar algo de la vitalidad de mi lectura, lo más conveniente era abandonar mis impulsos agobiantes, aligerar la carga, y detenerme en un solo fragmento. Elegí, en este caso, el “Achatamiento de los valores”, porque contiene muchos de los elementos que hacen a la forma del ensayo barthesiano.

En este primer fragmento del ensayo, Barthes identifica un tema en común entre Nietzsche y Bataille, la pena por una patria perdida, que, respectivamente, serían la Grecia clásica y la Roma antigua. A pesar de las sospechas que suscita la irreverencia barthesiana, la unión parece estar motivada tanto por lo temático como por la influencia que el filósofo alemán tuvo en la obra de Bataille. Desde *El nacimiento de la tragedia* (1872), Nietzsche recupera la figura del dios griego Dionisos como símbolo de una dimensión de la realidad que, según denuncia, su actualidad —seguramente también aplicable a la nuestra— se encarga de invisibilizar y frente a la cual su filosofía es una reivindicación. En Bataille, la referencia a la Roma antigua es mucho más escueta (dos líneas al comienzo de un párrafo) —quizás, en la desproporción haya algo de la irreverencia barthesiana— y se relaciona con la despreocupación que manifestaban las matronas romanas, incluso las más púdicas, al mostrar sin reparos sus dedos desnudos (Bataille “El dedo” 46).

En la primera línea del fragmento en cuestión, el término utilizado para nombrar lo que Barthes identifica como tema en común es *Regret* (Sollers et al. *Bataille* 49; mayúscula en el original), cuyas traducciones remiten a términos como pena, tristeza o dolor. El término generalmente entra en relación con un complemento encabezado por la preposición *de* para designar algo que se ha tenido o conocido, como, por ejemplo, la expresión *regret du passé*, que es sinónimo de “nostalgia”.²¹ Tengo ante mí dos versiones españolas de este ensayo, la primera de las cuales lo traduce como “Nostalgia” (Barthes “Las salidas del texto” 342) y la segunda, como “Pena” (Sollers et al. *Bataille* 41). La definición que se proporciona en la línea siguiente del fragmento parecería estar

²¹ El vínculo entre *regret* y la expresión *regret du passé* es tan estrecho que se evidencia en la entrada del *Trésor de la Langue Française informatisé*.

más en consonancia con el término “nostalgia”²²; incluso los momentos de las obras de los autores mencionados, según lo recuperé anteriormente, apoyan esta última hipótesis. La alusión a la expresión *regret du passé* (pena por el pasado) nos permite inferir una operación de escritura: dejando estratégicamente de lado la referencia temporal, Barthes prefiere hacer hincapié en el primero de los términos de la expresión —esto es, la dimensión patética—. La definición de la segunda línea —una paráfrasis *ad libitum* de la del diccionario— reintroduce la cuestión temporal (presente y pasado) e incorpora, al mismo tiempo, un elemento foráneo a la entrada del diccionario: el vocablo “forma”; allí comienza a operar la precisión que viene a continuación, en la que se indica que las referencias al presente y el pasado no remiten a lo histórico —no deben *leerse* así—, sino al movimiento formal de una decadencia.

Merece un comentario la expresión “a decir verdad” (*à vrai dire*) que se desliza en calidad de expresión parentética en el interior de la precisión. En tanto el texto es una ponencia leída ante un público, incisos como el mencionado pueden bien ser considerados simplemente marcas de oralidad que fueron conservadas en las actas editadas del encuentro. Como giro coloquial, se utiliza generalmente para introducir la opinión —la valoración— de quien habla. Sin embargo, la expresión está también emparentada con el término “veredicto”, que señala la presencia de una reflexión autorizada. En el interior de la especificación acerca de la naturaleza no histórica (formal) del movimiento decadente, el marcador discursivo la impregna tanto de valoración como de reflexión o, incluso, pone en relación estos elementos para dar cuenta de una valoración que suscita una reflexión autorizada. En contraste con el texto circundante (lo afirmativo en la enunciación del tema y lo explicativo en la definición), el comentario parentético se corre del tono general sostenido hasta ahora para apelar a la complicidad de los oyentes (lectores): quien habla/escribe propone un juego de valoración y reflexión sobre lo que expone y pretende que quienes lo escuchen/lean sean también partícipes de ese juego. Como señala Adorno, el ensayo exhorta a la libertad del espíritu y se resiste a la prescripción de una jurisdicción; para ello, abandona las pretensiones científicas y artísticas para que su esfuerzo refleje “el ocio de lo infantil”.

²² Etimológicamente, “nostalgia” proviene del griego *nóstos* (regreso) y *algía* (dolor): el dolor o la pena que produce la idea de regresar a un estado anterior.

Según lo expuesto hasta ahora, el fragmento analizado comienza con un tema en común entre Bataille —a cuya obra está dedicado el Coloquio— y Nietzsche. Confiado en que cualquier tópico relacionado con Bataille y sus influencias ejercerá una potente fuerza centrípeta, Barthes aligera ese magnetismo impuesto para, poco a poco, mover el eje, momentáneamente, hacia otro “centro”. La ambigüedad presente en la nominación misma del tema (la asociación entre *regret/regret du passé*), y el tema y su definición (proposición que remite al término asociado e incorpora elementos que la extrañan) ejerce un desplazamiento —siempre sutil y nunca en la misma dirección— que sostiene, de manera simultánea, ambos centros (pena/nostalgia) sin que se anulen mutuamente. Lo mismo sucede con la precisión (la naturaleza no histórica, formal), que se encadena con la definición haciéndose eco de ella y, al mismo tiempo, anticipa lo que viene, desde un nuevo centro: el movimiento de una decadencia. Todo esto antecede a la incorporación de la *regret progressiste* (la pena/nostalgia progresista), una ocurrencia barthesiana introducida por el marcador conclusivo *ainsi* (así) que señala falsamente la síntesis de una conducción lógica. Ocurrencia que, por lo demás, no será explorada sino simplemente enunciada. Parafraseando a Maurice Blanchot, en este gesto se puede apreciar lo que el ensayo toma del arte literario para entrar en relación con conceptos tan complejos y abstractos como los de una obra filosófica: imaginar pensamientos *aún no pensados*.²³ En el “aún no”, señala Blanchot a partir de su análisis de la literatura de Musil, radica la literatura misma; aquello que se revela en el arte, pero que es anterior a la revelación: la *conurrencia* de una inocencia (por no necesitar la redención de la significación) y una inquietud infinita (por no pretender la verdad). La distancia entre el tema en común y la ocurrencia es considerable; sin embargo, el juego de descentramientos y desplazamientos allanó el terreno de manera que la distancia no sea inmediatamente perceptible. Avanza según el procedimiento de una modulación preparada: dados los centros tonales A de salida y B de llegada, se identifican los acordes pivote que permitan introducir una zona lo suficientemente ambigua entre A y B como para que el contraste no resulte inmediatamente chocante. Es la puesta en práctica de la *de-cadencia*²⁴ (como privación de cadencia): cada lugar de llegada, en el ensayo, es de alguna manera desviado para que el movimiento vuelva a tomar impulso y continúe sin producir un cierre; esto es, falsa, de manera recursiva, las expectativas de

²³ Llego a Blanchot a través del artículo “La lógica de la lectura escéptica” de Darío González (2001) acerca de la ensayística borgeana de tópico filosófico.

²⁴ Según el *Diccionario Oxford de la Música*, una cadencia es un movimiento armónico o melódico convencionalmente asociado con el final de una frase, sección o composición (Latham 249).

conclusividad. Como señala Adorno, en un alejamiento de la lógica discursiva, el ensayo tiende a la lógica de la música, el *estricto* y, sin embargo, *aconceptual* arte de la transición (32).

Aun teniendo en cuenta las precisiones anteriores, la formulación de la ocurrencia, por su parte, no deja de emitir un aura paradójica: una pena/nostalgia que anhela, sincrónicamente, el pasado y el futuro, conservadora e innovadora a la vez. Esta ocurrencia mínima se presenta, en primera instancia, como la expresión en miniatura de la propensión al fragmento: es, en sí misma, un fragmento de pensamiento. Uno que, por su parte, indica un límite externo: el momento en que el pensamiento tiende a su propia destrucción. Su dimensión a escala, de todas maneras, no logra sino un temblor —en términos adornianos— de la “experiencia espiritual”. Frente a las pretensiones tradicionales de verdad, que, desde Platón, consideran lo verdadero como lo que permanece invariable en el tiempo, el ensayo —indica Adorno— no busca lo eterno en lo pasajero destilándolo de su ropaje efímero, sino que prefiere “eternizar lo pasajero” (20). Adorno expone uno de los propósitos del ensayo mediante una formulación paradójica, porque la transmisión de este conocimiento solo puede efectuarse mediante la concurrencia de forma y contenido.

Volvamos al entramado de “Las salidas del texto”. Después de la ocurrencia, Barthes continúa con una nueva precisión acerca de cómo debe leerse la decadencia mentada: a favor de la “connotación corriente de la palabra”, que, según la aclaración que provee, sería un “achatación de los valores”. Teniendo en cuenta la audiencia para quien estaba dirigida la ponencia, el estado sofisticado e hipercultural al que aludiría el término en la otra connotación sugerida —y denegada— sería, en este caso, lo que se conoce en la historia de la literatura como Decadentismo. En este momento, despuntan varias cuestiones importantes. En primera instancia, la alusión a la teoría textual mediante la impugnación de la teoría hjelmsleviana del signo (no habla de “denotación”, sino de “connotación corriente”): como postulara ya en *S/Z* (1970), es conveniente desjerarquizar los significados en su relación con el significante —un anticipo de la rúbrica de la gregariedad del signo— para abrir el juego hacia el horizonte utópico del texto. En segundo lugar, la puesta en práctica de lo que se conocería como la rúbrica de la autoridad de la aserción en la *Lección Inaugural* (1977): Barthes sabe que no puede dejar de afirmar la acepción decadentista a pesar de denegarla expresamente —la deniega porque, mediante una anticipación que enfatiza el carácter *performático*

del ensayo, se propone defraudar las posibles expectativas de un auditorio altamente especializado que lo conoce como crítico y teórico de la literatura—. Incluso, su expresión, que conjuga la negación con varios marcadores discursivos contraargumentativos (*contrairement, au contraire*), supone una dificultad de lectura que no permite dejar en claro inmediatamente cuál de las acepciones se prefiere. De esta manera, junto al “achatación de los valores”, el Decadentismo funcionará como significado fantasmático (al igual que el término “nostalgia”, como vimos anteriormente). Recordemos ciertos valores sostenidos por este movimiento literario y artístico de finales del siglo XIX: suscitado por un contexto histórico-cultural, sus promulgadores despreciaban a la burguesía y adoptaban una postura nostálgica por un pasado glorioso en contraste con un presente que genera pesimismo (en tanto sociedad que se enfrenta a su declive); contra el romanticismo, el realismo y el naturalismo (*la belle époque*), surge una necesidad de *ruptura* con “las convenciones arcaicas etiquetadas bajo el nombre de moral pública” (VV.AA. *El lector decadente* 14-15; fragmento del editorial del primer número de *Le Décadent* escrito por Anatole Baju y Luc Vajarnet); impulsan innovaciones que parten del nivel de la lengua y llegan a la descomposición de la unidad de la obra para sostener la autonomía del fragmento y la palabra; en antítesis con el movimiento del arte por el arte (al que se adhiere el parnasianismo, cuya estética se orientaba hacia la famosa fórmula de Horacio: *ut pictura poiesis*), proponen un formalismo en sintonía con los postulados de Walter Pater (quien afirma que todo arte aspira constantemente a la condición de la música). La mayoría de estos valores —se podría decir— son sostenidos de una manera muy barthesiana en “Las salidas del texto”.

La ejemplificación de la decadencia con elementos extraídos de las obras de Marx, Nietzsche, Michelet y el mismo Bataille no hace más que potenciar la superposición fantasmática de elementos indecibles. Si somos exhortados a enfocar la atención lectora hacia la dimensión formal, ¿por qué traer a colación autores cuyos escritos se abocan a repensar la historia —con ciertos momentos que, dicho sea *de paso*, revisten cierta nostalgia—? ¿Por qué caracterizar de burgués al achatación como síntesis que aunaría los ejemplos citados? ¿Por qué catalogar el tema de la decadencia como histórico y ético a la vez? Una respuesta posible la proporciona el mismo Barthes al comienzo del fragmento, en el que identifica cualquier dimensión formal con el lugar de una ambigüedad. Según desarrolla Adorno, cualquier verdad que quiera trascender y

sobrevivir impositivamente las circunstancias en las que fue creada se vuelve necesariamente arbitraria; el ensayo, frente a esto, asume esta arbitrariedad reflexivamente. En ese sentido es que dice que el género adopta la lógica de la dialéctica hegeliana *al pie de la letra*; en tanto la generalidad de lo trascendente y la particularidad de lo circunstancial son irreconciliables, cualquier singularidad que aspire a la verdad deberá ser tomada literalmente hasta que evidencie su no verdad: su calidad de *ficción interpretativa*. “Lo audaz, anticipatorio, no completamente saldado de todo detalle ensayístico —concluye Adorno— arrastra a otros tantos como negación; la no verdad en que a sabiendas se enreda el ensayo es el elemento de su verdad” (29). El carácter indecible que pone de manifiesto el ensayo de Barthes denuncia su ficción mostrando su verdad: es su propia forma de *secousse vitale*.

Hacia el cierre de la sección, Barthes inserta la escritura de “El dedo gordo del pie” en una “historia apocalíptica del valor”. Entre la “caída del mundo alejado de lo trágico” (tópico efectivamente presente, de manera diferente, tanto en Marx como en Nietzsche) y un pequeño ensayo acerca del dedo gordo del pie hay una distancia cuya *extremidad* importa un tinte irónico que se proyecta en varias direcciones: por sobre todo, hacia el sujeto que la enuncia (la osada arbitrariedad que radica en la irreverente unión de puntos extremos lo vuelve sospechoso), pero, también, a la audiencia (por otorgar un marco “serio” en pronunciado contraste con esa irreverencia). La unión, de todas maneras, no se muestra inmotivada, ya que el desarrollo discursivo sostiene con cierta firmeza la detección de un achatamiento de valores que, *in extremis*, evocaría la *imagen* de su destrucción total: la exageración, sin embargo, la dota de un carácter insustancialmente disolvente. Quizás en esa imagen se aloje tanto un reflejo de autoconservación (una moral *asqueada*) como un desenfreno *caótico* a la destrucción total: un aplastamiento constrictivo tal que, perversamente, se convirtiera en un agujero negro que lo trague todo (una *mezquindad* gozosa de puro *gasto*). Si nos remitimos a la etimología (“acción de descubrir”) y el uso del término “apocalipsis” (el libro profético de San Juan), es posible conjeturar que la historia apelada sea una que ponga al descubierto un valor desconocido, productivo en vez de aniquilador: una versión propia del *advenimiento*. Esta pequeña aserción —parte de un circunstancial de lugar metafórico que, por estar antepuesto, exige un comienzo anacrúsico²⁵ y, como

²⁵ El *Diccionario Oxford de la Música* define anacrusa como la nota o las notas iniciales de una frase musical que preceden al tiempo fuerte o acentuado.

consecuencia, una entonación que lo marca como débil— abre un espacio en el que las preguntas adquieren mayor fuerza gravitatoria que las respuestas. Quizás una por sobre las demás: ¿de qué historia estamos hablando?

En el fragmento en cuestión, se ponen en escena varios recursos discursivos que lo dividen en dos momentos claramente diferenciados. La primera mitad está marcada por operadores que se podrían reunir bajo la fórmula: “no como..., sino como...”. Es el medio a través del cual tienen lugar el desplazamiento y el descentramiento a los que me referí anteriormente: señala cambios de dirección en los que los hitos *rozados* (no hay detenimiento) quedan vibrando uno sobre otro. Se mueve según el ritmo de una síncopa:²⁶ se acentúan los tiempos débiles, mientras que los fuertes se hacen presentes por omisión (*regret* por *regret du passé*, *décadance* por *décadentisme*, *historique* por *hystérique*, entre otros). El segundo momento está abocado a la subdivisión binaria: el tema del achatamiento es histórico y ético, los tiempos referenciados por Bataille, en sí dobles —presente y pasado—, son etnológicos e históricos, el valor es antropológico e histórico. La insistencia de la división no multiplica los elementos —la dialéctica es trunca, en tanto no aparece un tercer término sintético—, sino que señala el movimiento de una descomposición (subdivisiones recursivas): los elementos pierden unidad y son menos que uno. Del descentramiento a la descomposición, el movimiento del pensamiento muestra sus ritmos, los cuales quedan sonando como una música.

En la pregunta por la historia, radica, según creo, un punto crucial que el fragmento trabaja y proyecta sobre todo el ensayo. Ante la Historia —esa disciplina humanística con afanes científicos que pretende dar cuenta discursivamente de los acontecimientos humanos del pasado (siendo ejemplos referenciados, tanto en Bataille como en Barthes, la antigüedad clásica, con menciones de Roma y Grecia; el Siglo XIX, mediante las figuras de Marx, Nietzsche, Michelet y el movimiento decadentista; y la heterología del mismo Bataille en el Siglo XX, con otras de sus propias referencias en “El dedo gordo del pie”); pero, también, el conjunto de los acontecimientos pasados y su cronología, es decir, el objeto de esa disciplina—, tenemos una historia menor que, por vivenciarse en un tiempo siempre presente, vuelve a todos esos acontecimientos

²⁶ Definida en el *Diccionario Oxford de la música* como el “desplazamiento del acento normal de la música de un tiempo fuerte a un tiempo débil”.

contemporáneos²⁷ (no desde la representación, sino desde la experimentación):²⁸ es la historia de *un* cuerpo cuya lectura de Bataille deviene escritura. Todos los movimientos formales de “Las salidas del texto” son producto de las marcas que dejó sobre la superficie textual del ensayo *aquella parte no escrita de su vida*.²⁹ En materia de saberes discursivos, independientemente del “objeto”, nos tendremos que medir con el lenguaje como mediación, que, al igual que la histórica frente al médico decimonónico, se encargará de demostrarnos hasta qué punto nuestro saber es parcial, impotente, poco creativo, reacio a toda innovación y refractario del deseo. Frente a ello, una trampa cuya potencia radica en su (in)falibilidad: la escucha, como práctica *erótica* de una dimensión formal, antes que la mirada, como *ideología de la representación* condensada en una figuración. Para producir un conocimiento nuevo y singular,³⁰ el crítico —posición desde donde, en el marco del Coloquio, Barthes expone—, ateniéndose a la ambigüedad formal de todo acontecimiento de lenguaje —¿acaso hay, para el hombre, alguno por fuera del lenguaje?—, tendrá que poner en escena textualmente su experiencia de lectura —el pathos del lector— dejando que sus valoraciones —éticas antes que morales—, en conversación con los saberes de la época, pongan en marcha la máquina del lenguaje volviéndolo escritura.

V

Durante los Coloquios de Cerisy, después de la exposición de cada participante, se suele abrir el espacio para una conversación entre colegas sobre el trabajo del

²⁷ A propósito de la contemporaneidad, Adorno escribe: “Su libertad [la del ensayo] en la elección de los objetos, su soberanía frente a todas las *priorities* del hecho de la teoría, las debe a que para él todos los objetos están en cierto sentido a la misma distancia del centro: del principio que embruja a todos. (...) Como, según el dicho de Hegel, no hay nada entre el cielo y la tierra que no esté mediado, el pensamiento se mantiene fiel a la idea de mediatez a través de lo mediado, mientras que se convierte en presa de esto en cuanto aprehende inmediatamente lo inmediato” (30). El embrujo que afecta al experimentante es el que hace que todos los objetos sean equidistantes de un centro nunca anterior a su vivencia; el reordenamiento es, en este sentido, tanto espacial como temporal.

²⁸ “El ensayo es la forma de la categoría crítica de nuestro espíritu. Pues quien critica tiene que necesariamente experimentar, tiene que crear condiciones bajo las cuales un objeto se haga de nuevo visible, de manera diversa que en un autor dado, y ante todo tiene ahora que poner a prueba, ensayar la fragilidad del objeto, y precisamente en esto consiste el sentido de la ligera variación que el objeto experimenta en manos de su crítico”. Extracto del artículo “Über den Essay und seine Prosa” de Max Bense, citado por Adorno (29).

²⁹ En su carta “Sobre la esencia y forma del ensayo”, otro de los textos sobre el ensayo de ineludible referencia, Georg Lukács escribe lo siguiente: “El momento crucial del crítico, el momento de su destino [se refiere al momento místico y fundamental de la tragedia cuando el héroe se encuentra con su destino], es, pues, aquel en el cual las cosas devienen formas: el momento en que todos los sentimientos y todas las vivencias que estaban más acá y más allá de la forma reciben una forma, se funden y adensan en forma. (...) En los escritos del crítico la forma es la realidad, es la voz con la cual dirige sus preguntas a la vida (...)” (25).

³⁰ “[E]l objeto del ensayo —apunta Adorno— es lo nuevo en cuanto nuevo, no retraducible a lo viejo de las formas existentes” (32).

expositor. Por fortuna, las actas del coloquio sobre Bataille³¹ capturan este momento de debate, por lo que es interesante ver las preguntas y comentarios que tuvieron lugar una vez finalizada la comunicación de Barthes. El debate es rico y hay varios momentos que me resultan interesantes: la discusión acerca de la “tripartición polar” (el tercer término creado para desbaratar un paradigma) que propone Charles Grivel y que, como la dicotomía denotación/connotación, Barthes considera “artefactos absolutamente falsos”, pero que, explorados sin complicaciones superfluas, pueden resultar todavía productivos; el problema del comienzo/final del cuerpo (animal y humano), que Françoise Panoff se empeña en anclar en un problema histórico-cultural, mientras que Sollers lo reubica, con precisión, en una problemática del lenguaje —la insistencia de Panoff por dilucidar la cuestión en términos etnográficos es desactivada, como no puede ser de otra manera, con un chiste de Barthes (“¡Realmente le preocupa mucho el final! [Risas]”)—; también, la apelación al “azar del intertexto” que Barthes señala como medio para burlar la gregariedad exitista. Sin embargo, la zona más importante del debate se ubica, creo, en la primera de sus respuestas, porque es la que da cuenta de la tonalidad general del acercamiento barthesiano.

Después de unas breves palabras de Sollers, el primero en hacer una pregunta es C. Grivel, quien se interesa por la relación de desvío entre novela y saber, a lo que Barthes responde: “En general, acostumbro a contestar muy mal todas esas preguntas, por una razón muy simple: no puedo decir las cosas mejor de cómo las he dicho” (Sollers et al. *Bataille* 53). La respuesta se hace eco de lo postulado al comienzo del ensayo que acaba de exponer: la resistencia al desarrollo de ideas y la apuesta fuerte a la escritura como valor. Esto no quiere decir que no haya ideas en “Las salidas del texto”; sin embargo, la abstención evita dotar de demasiada densidad al operador como para volverlo un concepto cerrado: lo más conveniente, entonces, es un acercamiento *simplista*³² que considere esas ideas conceptos operatorios. En tanto Barthes conoce los

³¹ Los organizadores del Centre Culturel International de Cerisy (CCIC) se encargan de publicar todos los años las actas de los coloquios en idioma original, que incluyen a su vez una transcripción de las conversaciones inmediatamente posteriores a cada exposición. El coloquio de 1972 titulado “Vers une révolution culturelle: Artaud, Bataille”, dirigido por Phillip Sollers, se publicó en dos tomos, uno por cada autor. La edición francesa del volumen *Bataille* (1973) fue traducida al español y editada por la editorial Mandrágora bajo el mismo título (1976). Las actas de los coloquios publicados se pueden consultar en la página web del CCIC.

³² Tomo la caracterización del mismo Barthes en su respuesta a Grivel (Sollers et al. *Bataille* 54), sin dejar de lado el matiz irónico del término “simplista”, al modo de la “modestia irónica” que Lukács identifica en Montaigne (27).

poderes gregarios del lenguaje, valoriza en la escritura su capacidad de ligereza, que se vería en peligro en el momento mismo del desarrollo y, así, procura *no irse de boca*.

La comunicación no admite reformulaciones ni explicaciones porque, en tanto escritura, aloja una fuerte convicción en la eficacia de su forma. Pero, por sobre todo, constituye una respuesta acorde a la intensidad afectiva que experimenta Barthes en la lectura del ensayo de Bataille, cuyo tema central es cómo dar cuenta de la singularidad de una seducción sin dejarse someter al aplastamiento que produciría apelar a un saber, ya vuelto discursividad, como el del psicoanálisis. Preocupación similar a la que manifiesta el mismo Barthes en *Diario de duelo* (2011) en la entrada del 30 de noviembre de 1977: el término duelo, demasiado embebido de discursividad, no nombra lo que para él es la vivencia irremplazable de la pérdida de su madre que, elusivamente, remite a una aflicción. Es también la preocupación que, frente a otro tipo de discursividad, se esconde tras el chiste a F. Panoff. La tonalidad preponderante en el ensayo barthesiano proviene, entonces, de una *ética de la evasión*. Lo evasivo no responde a una rebeldía, que, en última instancia, no haría más que reafirmar la legislación de una autoridad a la que se le debe rendir obediencia; tampoco remitiría a un deseo de fuga de la realidad ni a una falta de compromiso. Remite a aquello que —en palabras de Barthes— *no es ni reprimido ni dicho*. La evasión es, ante todo, un movimiento espiritual en correspondencia análoga con una pulsión corporal y cuya inscripción digital se transforma en una *configuración del decir*. Si algo quedara allí de la rebeldía, la fuga y la falta de compromiso, serían la fuerza motriz de la resistencia (sin oposición), la ligera brevedad de la fuga (su fugacidad) y el compromiso con una falta. De esta manera, el movimiento modulador constante, la acentuación anacrúsica y asincopada, el descentramiento, las presencias fantasmáticas, el detenimiento en el detalle y la parcialidad, y el azar del intertexto —enumeración que podría incluir también otras micropolíticas literarias barthesianas, como suspender, desviarse, desplazarse y hacerle trampas a la lengua (discurso)— serían todos procedimientos formales que harían de la evasión una práctica ética.

Capítulo 3: *Saber por experimentar: Biografía de “La poesía gauchesca” (1931-1957) de Jorge Luis Borges*

En el número 7 de *Cuadernos LIRICO* (2012), dedicado a poner en diálogo trabajos referidos a la cuestión de los *comienzos* en literatura, la presentación de Julio Premat se encarga de proporcionar un marco de orientaciones teóricas acerca de la lectura de los comienzos (1-2). Entre las diferentes dicotomías que permitirían un ingreso a esta problematización, aquella que contrapone historia y arqueología arroja algunos indicios útiles para abordar la lectura del ensayo “La poesía gauchesca” de Jorge Luis Borges (1913-1986). Frente al discurso histórico —aquel que instauraría causalidades y determinaciones, remitiendo a concepciones de continuidad y unicidad—, la arqueología permitiría desarticular las certezas y tomar consciencia de las operaciones críticas comprometidas en ese discurso, a sabiendas de que, en ese mismo proceder, también se está construyendo un relato. Para un estudio de los comienzos, la metáfora que Premat convoca de la arqueología —sus fuentes son, desde luego, Michael Foucault y Giorgio Agamben— es la del trabajo con *evidencias*: producir asociaciones entre las evidencias que quedan como producto de un proceso de escritura siempre inasible y enigmático.

Consideremos, entonces, una serie de evidencias que se presentan en el trabajo con el ensayo “La poesía gauchesca”. En primer lugar, es necesario destacar que la versión del ensayo que llega a nosotros en la actualidad es la incluida a partir de la segunda edición de *Discusión* en 1957, pero cuya composición es el resultado de un proceso de montaje y reescritura de trabajos parciales que tienen sus momentos inaugurales a principios de la década del 1930³³. Además, la lectura comparada de las

³³ En el año 1931, Borges publica dos artículos acerca de la literatura gauchesca en la flamante revista *Sur*: “El Coronel Ascasubi” (Año 1, N.º. 1: enero de 1931; dedicado a la obra de Hilario Ascasubi) y “El Martín Fierro” (Año 1, N.º. 2: mayo de 1931; centrado en la obra de José Hernández). El 16 de octubre del año siguiente, en el diario *La Prensa*, se publica una nota con el título: “Los tres gauchos orientales” (en la que discurre acerca de la obra de Antonio Lussich). Después de ciertas modificaciones, estos tres artículos pasarían a conformar, junto a un conjunto de agregados, la conferencia denominada: “Aspectos de la literatura gauchesca”, pronunciada el 29 de octubre de 1945, en el Paraninfo de la Universidad de Montevideo y publicada con el mismo título en la revista *Número* de Montevideo, en 1950. Según esta publicación, la conferencia habría estado compuesta por unos párrafos introductorios, una sección dedicada a Bartolomé Hidalgo y otra a Estanislao del Campo —que, con los artículos mencionados anteriormente, conformarían una serie de notas dedicadas a los cinco exponentes de la literatura gauchesca, ordenadas siguiendo la cronología del surgimiento de sus obras—, una “Declaración final” y el “Poema conjetural” (que ya había sido publicado en *La Nación* el 4 de julio de 1943). En la segunda edición de *Discusión* (1957), Borges decide reemplazar los artículos “El Coronel Ascasubi” y “El Martín Fierro” —que habían sido incluidos en la primera edición de 1932— por el ensayo “La poesía gauchesca”; además de una serie de modificaciones menores en la redacción, este ensayo cuenta con la

diversas versiones (1931-1932: primeras notas fragmentarias; 1945-1950: segunda versión de montaje con incorporaciones; 1957: tercera versión con eliminaciones) permite identificar alteraciones (relaboraciones, ordenamientos, reajustes y eliminaciones) que dan cuenta de la escritura como proceso, en cuanto que, dichas versiones pueden ser consideradas como una serie de borradores que, en retrospectiva, constituirían el proyecto del ensayo tal como lo leemos en la actualidad. En este sentido, mi intención es avanzar, a partir de estas evidencias, desde una lectura inferencial de las capas arqueológicas, de lo que solo a *posteriori* podríamos denominar el proyecto de ensayo “La poesía gauchesca” —y aquí el énfasis está en la naturaleza fragmentaria del escrito—, hacia una aproximación de los procedimientos ensayísticos que en él se ponen en juego. Por último, y en vista de lo expuesto en estos párrafos introductorios, creo necesario un comentario acerca del ordenamiento cronológico que elijo para la progresión de este artículo: en cuanto que la composición última del ensayo reorganiza los fragmentos, según criterios diferentes a sus tiempos de producción y publicación, el recorrido cronológico, antes que producir un efecto de continuidad y sentido, fragmenta y reordena el resultado último, quebrando su unicidad.

Algunos años atrás, Sandra Contreras me señaló un error productivo, ya que se constituyó en la condición de posibilidad de mis inquietudes: creer que “La poesía gauchesca” y “El escritor argentino y la tradición”³⁴ eran ensayos que habían sido publicados juntos en la edición de 1932 de *Discusión*. Un tiempo después, en una clase sobre la ensayística de Borges, Nora Avaro, quien aboga por la importancia de *datar* los escritos de Borges —datar, palabra precisa, porque implica la notación de tiempo y lugar, pero más precisa aún porque, para Borges, el espacio es una dimensión del tiempo—, nos detalló con claridad los avatares escriturarios de “El escritor argentino y

estructura general de la publicación de 1950, a excepción de la “Declaración final” y el “Poema conjetural”, que serían definitivamente eliminados.

³⁴ En “Variaciones sobre el escritor argentino y la tradición”, Contreras (1995), a través de dos ensayos de César Aira y Ricardo Piglia, propone una lectura de “El escritor argentino y la tradición” en la que indaga en las argumentaciones borgeanas no tanto por su propuesta en sí, sino por el juego polémico en el que participan y su valor formal en la construcción del ensayo. Puntualizo un elemento que creo fundamental para una aproximación a la ensayística de Borges: advertir que ciertas formulaciones aparentemente contradictorias, algunas estrategias de automarginalización y determinadas formas de volver paradójicos los tiempos instaurados por el ensayo afirman zonas de “heterogeneidad radical” (la noción de heterogeneidad es, a su vez, adoptada de Alberto Giordano), en la que una irreductibilidad entre los términos de la argumentación propende a motorizar un movimiento perpetuamente defectivo y a la disolución de todo parámetro de identidad.

la tradición”: siendo en primera instancia una conferencia dictada en 1951 en el Colegio Libre de Estudios Superiores, este fue publicado por primera vez en 1953 como libelo taquigráfico en un boletín del centro de estudios de dicho colegio; luego fue incluido en la revista *Sur* en 1954 y, finalmente, pasó a ser parte de la segunda edición de *Discusión*³⁵ en 1957. Contiene, además, indicios engañosos de haber sido escrito en 1941 por la referencia manipulada a “La muerte y la brújula”. En estas “obras y maniobras” —para citar parte del título del trabajo de Annick Louis³⁶—, se puede inferir una variación en las estrategias que Borges urdía tanto frente al tema tratado como a los diversos contrincantes que conformaban el grupo de los “nacionalistas”. Estas cuestiones propiciaron mis deseos de trasladarlas al presente trabajo.

En enero de 1931, entre las páginas del primer número de la revista *Sur*, se publica “El coronel Ascasubi”. El motivo central, sobre el que se propaga el ensayo, es sacudir la superstición de que Hilario Ascasubi fue un mero precursor de José Hernández, etiqueta que subordina su obra a una “*general inferioridad*” (cursiva en el original). Borges prefiere reparar en esa singularidad, que se manifiesta en una “intuición *directa* del baile”, en la “*inmediata* presentación” de las “leguas de indios que se vienen encima”, en el “odio feliz” de quien, “tan desaforado y *cómodo* en las injurias”, se divierte con el “gusto de vistear”, y en el tratamiento del miedo con la “*despreocupada, dura inocencia* de los hombres de acción” (subrayados propios); todas estas, formas de la descripción. Si la singularidad está en la descripción, la escritura ensayística borgeana responde a eso adjetivando para dar cuenta de lo que el lenguaje no puede (pero el escritor quiere): manifestar, en el caso de Ascasubi, la experiencia directa de aquello que describe; en el caso de Borges, la experiencia afectiva durante la lectura de Ascasubi. La escritura del ensayo avanza con argumentos sísmicos cuyo temblor proviene de la risa. En vida, la fama de Ascasubi hacía que se lo reconocza como el Béranger local: comparadas, la gloria del francés era honesta, aunque declinante; la del rioplatense calla en tres puntos suspensivos, quizás por deshonesto,

³⁵ El libro de ensayos *Discusión* tuvo dos ediciones. La primera, editada por Manuel Gleizer, es de 1932 y contiene dos ensayos sobre la gauchesca: “El Coronel Ascasubi” y “El *Martín Fierro*”. En 1957, se edita la segunda edición del libro, revisada y expandida, como parte de una serie de volúmenes individuales de las *Obras completas* (editado por Emecé). El ensayo sobre la gauchesca publicado en esa edición se titula “La poesía gauchesca”. Para mayor referencia sobre las obras de Borges, consultar el sitio en línea del Borges Center (University of Pittsburgh). URL: <https://www.borges.pitt.edu/>

³⁶ En *Jorge Luis Borges. Obras y maniobras*, Annick Louis (2014) propone un método innovador de lectura, que combina el análisis formal con la historia social, en mayor medida en torno a las publicaciones de *Historia Universal de la Infamia*, pero sin dejar de lado el resto de la obra borgeana desde sus comienzos hasta la década de 1960.

quizás por inexistente. Por su parte, sin la voluntad de renunciar a la posibilidad de una opinión que los legitimase en una discusión intelectual, los contemporáneos de 1872 —estratégicos antecesores de los de 1931³⁷— vieron en el *Santos Vega* una premonición del *Martín Fierro*, declaración que los eximía del fastidio de tener que probar esa “impenetrable sucesión de trece mil versos, de siempre acometida y siempre postergada lectura”.

Otro sacudón argumental del ensayo borgiano: nadie se detuvo en la paradoja de que la general inferioridad del precursor ocultara en su seno una frecuente superioridad parcial. Salvo, por supuesto, este ensayo que estamos comentando, tras una “liviana meditación” —la risa de nuevo—. Borges extrae de Ascasubi ejemplo tras ejemplo, comparándolos con los de Hernández, como recurso ensayístico para favorecer su argumento. Mejor dicho, utiliza el recurso persuasivo de la ejemplificación como máscara del verdadero propósito del ensayo: reponer, en una pronunciada sustracción del dogma institucional literario, las zonas de la obra de Ascasubi que produjeron en Borges la fruición de leer. Una lectura en esta sintonía nos permite escuchar que *general* suena a *generalizada*, como en “opinión generalizada”, y que *frecuente* y *parcial* suenan a *frecuencia* y *parcialidad*, como en la frecuencia afectiva que solo una parcialidad legítima. A diferencia de los unitarios de 1850 —quienes, representados por Ascasubi, vieron en el miedo un “percance con probabilidades de absurdo”—, Borges se permite practicar el anacronismo. Expandiendo sus propias palabras, se puede decir que, en “El coronel Ascasubi”, en vez de un tratamiento respetuoso, “no hay cosa indigna [siendo indigno, en este caso, que la doxa le arrebatase el goce de la lectura] que no haya sido traducida en risible” (Borges, 1931, p. 139, entre corchetes propio). Un sacudón réplica: en materia de saberes que se miden con lo literario, para Borges, la risibilidad es una propiedad reflexiva: recae también sobre el sujeto que la pone en práctica. Después de todo, la gloria de Ascasubi no es tanta, su inferioridad general es evidente y la frecuente superioridad parcial no deja de ser una afirmación enrarecida.

En mayo de 1931, se publica el ensayo “El *Martín Fierro*”, en el segundo número de la revista *Sur*. Borges contra el nacionalismo de principio de siglo XX. Contra. Contra Lugones. Contra Rojas. Contra. Pero las brigadas de *choque* borgeanas no tendrán el arrastre solemne antiburgués del poema tuñonesco. Esa gravedad les

³⁷ En particular, en este ensayo la oposición se sustancia en las figuras de Rojas y Oyuela.

quedaba un par de años a trasmano a los escritores de 1931. Y sobre todo a Borges, para quien las fuerzas impulsivas de la escritura ensayística se transfieren de la alegría de contrariar: antagoniza con los “disminuidores profesionales” que, celebrando la “falta de retórica” por ser expresión natural, admiran condescendentemente; con los perseverantes que, buscando “afinidades en el error”, profesan elogios botarates a mansalva; con los disgresores que “distraen con mejores tentaciones” mediante delicados errores y debates filológicos mejor adecuados a la “infinita duración del Infierno”.

Este ensayo de Borges sobre el *Martín Fierro* podría dividirse en dos partes que entran en contacto: una primera, que colisiona en tono jocoso con las opiniones tradicionales; y una segunda, inversa, en la que Borges propone sus consideraciones directas del poema de Hernández con un tono, podríamos decir en principio, más serio. En esta segunda parte, los argumentos —a saber, la narración en primera persona de un paisano que, más que decirse, se muestra— se deslizan en torno a la inserción de la obra de Hernández en el género novelístico. Ahora bien, en la primera parte, Borges ya se había pronunciado en contra de una superstición tradicional: “presuponer que determinados géneros literarios [...] valen *formalmente* más que otros” (subrayado propio). La afirmación de la esencia novelística del *Martín Fierro* supone una contradicción argumentativa. Sin embargo, cuando se detiene en la valoración lugoniana de los proverbios fierristas, dice: “Crear en su valor *nominal* es obligarse a contradicción” (subrayado propio). La elección del género novelístico no se sustenta sino en el placer de lectura que experimenta el ensayista. El formalismo borgeano no es el de los rusos, ese que va a buscar una estructura genérica en el relato para hacerle decir siempre lo mismo, para suponer que el relato es la expresión de una esencia estructural. El formalismo borgeano, que visto desde la actualidad, vaticina de alguna manera el barthesiano³⁸, es aquel que piensa la forma como una imagen, aquello que aparece sin darse. Los ejemplos extraídos del poema de Hernández lo verifican: la adición patética de un recuerdo (el de los ojos azules del gringuito), la elisión del fallecimiento del compañero Cruz por “un pudor de la pena”. El ensayo muestra la incidencia de fuerzas simultáneas de sentido contrario que se producen como resultado del contacto entre dos cuerpos: el tópico borgeano del cuerpo a cuerpo en acto. Una

³⁸ Sobre el “formalismo” estratégico de Roland Barthes, ver “Digresiones”, en *El susurro del lenguaje* (89-91).

fuerza impulsiva residual: el sujeto borgeano, como Fierro en su narración, no es el que se dice, sino el que se muestra al decir. Después de todo, la inclusión de Hernández en la serie de novelistas junto con Dostoievski, Meredith, Butler, Tolstoi y Twain no deja de ser una enumeración³⁹ enrarecida.

Casi un año y medio después de la publicación de la nota sobre la obra de José Hernández, el 16 de octubre de 1932, Borges publica en *La Prensa* la nota titulada: “Los tres gauchos orientales”, dedicada a la obra de Antonio Lussich. Entre las peculiaridades de esta versión, debido a que desaparecerán de las posteriores, apunto dos: una, referida al informe presentado por Carlos Roxlo en su *Historia crítica de la*

³⁹ En el artículo de la revista *Sur* de 1931, la lista de escritores enumerados incluye a Dostoievski, Meredith, Butler, Tolstoi y Flaubert. En la conferencia de 1945, en cambio, la lista sufre modificaciones: los autores enumerados son Dostoievski, Zola, Butler, Flaubert y Maupassant. Finalmente, la versión que aparece en el ensayo de *Discusión* de 1957 incluye otro cambio, esta vez en el último autor: Dostoievski, Zola, Butler, Flaubert y Dickens. Algunos apuntes sobre esta enumeración. En primer término, Borges caracteriza los nombres citados como “evidentes”, en tanto exponentes de la novelística del siglo XIX: la variación de la lista entre versión y versión pone en duda la precisión de la adjetivación (a menos que lo evidente no se afirme desde un “para todos”, sino desde un “para mí”). Por otro lado, las versiones de 1931 y 1945 cierran el ensayo con esta oración: “De su ordenada aplicación eventual, estas palabras son apenas un prólogo” (la versión de 1931 en vez de decir “palabras” dice “envidadoras páginas”), que es eliminada de la versión de 1957: contradicción nominal con la denostación de aquellos que buscan “fingir coincidencias” entre el *Martín Fierro* y la epopeya —la versión de 1957, con su eliminación, deja la contradicción sugerida—. Cabe destacar que caracterizar simultáneamente la aplicación de ordenada y eventual (un orden sujeto a la contingencia) supone una adjetivación viciada; que las páginas sean envidadoras dejarían la resolución de la cuestión al azar y pondrían en duda la buena fe del autor. Además, hay tres nombres que siempre forman parte de la lista: Dostoievski, Butler y Flaubert. La inclusión de Dickens en la última lista bien podría haberse realizado para que haya una distancia menor con el emparejamiento final, Mark Twain.

En el ensayo “La enumeración (Jorge Luis Borges)”, Nora Avaro (2016) identifica la vinculación de la figura retórica de la enumeración —uno de los procedimientos que se volvió clásico en su obra— con uno de los temas reincidentes en el autor argentino: la idea de infinito. En Borges, esta condición de clásico de la enumeración —dice— se erige sobre dos elementos en relación de oxímoron: soporta innumerables imitaciones que transforman su estilo o sus temas en lugares comunes, pero, al mismo tiempo, “afirma la virtualidad incierta de la repetición, la que subraya con asombro siempre renovado la amplitud de su diferencia y mantiene expectante la incógnita de su porvenir” (11-12). Así, la buena repetición, la menardiana, “crea la persistencia de los clásicos en lo que ellos mismos tienen de infracción a la inerte originalidad del clásico” (12). En mayor o menor medida, los autores de las tres variantes de la enumeración en cuestión comparten un conjunto de características que los filian a la gran novela decimonónica y, en ese sentido, Hernández y su *Martín Fierro* participarían estilística y temáticamente de ese conjunto perpetuándolo (podría mencionar, entre otros factores, las omisiones que, como expone el mismo Borges, hacen al realismo singular de los personajes, pero, incluso, las mismas voluntades de denuncia y crítica social que parece ser otro elemento común entre los autores, aunque —en consonancia con las ideas borgeanas acerca del hecho estético— no explorado en su ensayo). La variación entre versión y versión pone en acto el segundo de los sentidos, la actualización de una virtualidad incierta en la repetición: se quitan, se agregan y se modifican autores haciendo que su repetición siempre señale su diferencia. Además, los elementos que Borges identifica y cita de Hernández iluminan, en retrospectiva, la obra de los autores enumerados de manera que su repetición reaparezca en su novedad, al mismo tiempo que, especialmente, la obra de Borges hace lo suyo con la de Hernández (duplicándose conjuntamente hasta el infinito). Esa cadena de repetición menardiana “mantiene expectante la incógnita de su porvenir”. De todas maneras, también es cierto que, teniendo en cuenta el declarado antagonismo borgeano contra el realismo y la novela psicológica, la enumeración pida ser leída, como señala Giordano (*Modos del ensayo* 21), por la fuerza con que sacude y desestabiliza lo estatuido por voces autorizadas antes que por la coherencia y consistencia que propone.

literatura uruguaya, se ríe ante el error de adjudicación del *Martín Fierro* a Rafael, en vez de a José Hernández; la otra ironiza expresamente sobre las “ambiciones épicas” lugonianas. Cito el párrafo que alude a la última:

Se entiende que el mayor interés de la obra de Lussich es el de una posible anticipación del inmediato y posterior “Martín Fierro”. La diversa nacionalidad de los escritores es un pormenor peligroso, y el artiguismo oriental y el desdén porteño no faltarán a su tradición si prescinden de otras circunstancias menos patrióticas e indudablemente más vagas. El debate, degradado así a pundonor, puede ser tan brutal e inolvidable como el del football. Lo iniciaré, aunque sin ambiciones épicas. (*Textos recobrados* 31)

La ironía ensayística de Borges⁴⁰, en consonancia con su concepción formalista de la literatura, trasciende la caracterización paródica (como la remisión a las intenciones lugonianas) y las comparaciones burlescas (que el honor nacionalista propenda a confrontaciones homologables a las futbolísticas), y se afirma, mayormente, en las formulaciones paradójicas (“pormenor peligroso”) y las afirmaciones atenuadas (“el artiguismo oriental y el desdén porteño *no faltarán* a su tradición si *prescinden* de otras circunstancias *menos* patrióticas e *indudablemente* más vagas”; subrayado propio), que sumergen las ideas en una indeterminación de orden sintáctico.

La sección central de la nota sobre la obra del poeta oriental contrapuntea fragmentos de Lussich y Hernández, cuya contigüidad daría cuenta de “su correspondencia inmediata o conjetural”. La conjunción disyuntiva, en este caso, no se incluiría a fin de proponer una posible clasificación de los ejemplos confrontados; por el contrario, los contrapuntea —en el sentido tanto musical como competitivo-popular del término— precisamente porque, a diferencia de una proximidad mediada por la similitud temática, el carácter no mediado de la contigüidad solo se produce en las conjeturas de un lector que, escuchando⁴¹ y ensayando, pretende inscribir algo de su experiencia estética sin subsumir la contingencia de las formas artísticas a una generalidad que las enmudeciera⁴².

La reformulación de estos tres ensayos se produciría un poco más de trece años después: el 29 de octubre de 1945, Borges pronuncia en la Universidad de Montevideo

⁴⁰ Sobre la resistencia a la ironía borgeana del discurso de la crítica argentina, ver Giordano (2015): “La resistencia a la ironía”.

⁴¹ Borges, antes de reponer algunos versos de *Los tres gauchos orientales*, dice: “Comienzo por estas décimas de Lussich, para que le conozcan la voz” (*Textos recobrados* 32).

⁴² Sigo, en este caso, las conclusiones a las que llega Alberto Giordano en “Borges ensayista: avatares de la lectura” (80-81).

la conferencia titulada “Aspectos de la literatura gauchesca”, que hoy tenemos a disposición gracias a su publicación en 1950 en la revista *Número*. Los ensayos antes referidos se dilatan volumétricamente para incorporar unos párrafos introductorios, unas notas por cada exponente del género (se agregan Bartolomé Hidalgo y Estanislao del Campo), una declaración y un poema. Dejo para otro momento una aproximación más detallada a cada sección, pero me detengo en esto: lo que sonó por primera vez a comienzos de la década de 1930 ahora se propaga exponencialmente en ondas expansivas. Se suman antagonistas: Groussac y Perón⁴³. Borges se sigue riendo. Y se sigue contradiciendo: si antes condenaba los epítetos de “mero borrador” y “precursor borroso”⁴⁴ para Ascasubi, ahora afirma que las “frecuentes digresiones de orden personal y patético” de Lussich, “prefiguran el *Martín Fierro*” (al haber unido estas dos notas en una misma exposición, la contradicción se hace evidente); si la “frucción de contemplar” de Ascasubi se imprime singularmente en sus descripciones, las descripciones de Del Campo no sirven por falsas. Sostener simultáneamente un argumento y su opuesto no menoscaba el saber que construye Borges en sus ensayos sobre la gauchesca. De hecho, en el ámbito de los saberes que quieren conocer algo del acontecimiento literario, la ocurrencia circunstancial que practica muestra algo mucho más genuino. Como ya anticipé, los primeros párrafos de “Aspectos...” sirven de introducción general para el texto de la conferencia. En tanto palabras inaugurales, estos párrafos introductorios son propiamente su comienzo, entendido como principio o primeras palabras. Sin embargo, es también un recomienzo, puesto que, cronológicamente, secciones de esta conferencia ya habían sido publicadas previamente. En este sentido, el gesto de (re)comenzar paradójicamente desorigina su principio. Me interesa hacer hincapié en esto, ya que, como veremos a continuación, el íncipit del ensayo problematiza la noción de origen a través de la complejización de cuestiones relativas a las causas y el linaje.

Las primeras líneas del íncipit convocan al pintor norteamericano James Abbott McNeill Whistler, quien, en 1878, llevó a juicio al crítico de arte inglés John Ruskin por daños a su reputación. En un artículo crítico sobre el “Nocturne in black and gold. The

⁴³ La conferencia “Aspectos...” fue pronunciada, según las fechas indicadas por la publicación de *Número*, apenas 12 días después del 17 de octubre de 1945. En este sentido, y como apunta Louis (*Jorge Luis Borges. Obras y maniobras* 411), “La declaración final” alude veladamente a la situación del país y al desarrollo del peronismo. La recuperación de “El poema conjetural” —apunta Louis— es la puesta en paralelo de los tiempos bárbaros vividos por los autores de la gauchesca con el propio presente de Borges y, también, la incorporación de su poema al género de la literatura gauchesca.

⁴⁴ En la edición de enero de 1931 de *Sur*, dice “precursor humoso”.

falling rocket" (1875), publicado meses antes ese mismo año, Ruskin caracterizaba a Whistler de "engreído" debido a su "impostura deliberada" al pedir "doscientas guineas por arrojar un balde de pintura a la cara del público"⁴⁵. El suceso tuvo una trascendencia inmediata en la prensa de la época, constituyendo —como señala Linda Merrill (*A pot of paint: aesthetics on trial in Whistler v. Ruskin*)— una emergencia temprana de lo que en el siglo XX se conocería como evento mediático. Suceso que el mismo Whistler contribuyó a mitificar, doce años después, a través de una recopilación, compuesta por transcripciones parciales del proceso judicial, cartas enviadas por el pintor a la prensa y otros escritos, publicada bajo el título *The gentle art of making enemies* (1890): un tipo de sutileza artística que, por su habitual alegría de contrariar, vibra en simpatía con las inclinaciones borgianas. La recuperación del juicio trae a escena dos figuras que responden a dos visiones encontradas acerca del arte. Ruskin, por un lado, era defensor de una filosofía absolutista, moralista y platónica, que defendía la consigna mimética del arte, sin idealizaciones superfluas: una fe en el poder moralizante de la representación realista. Por el otro, Whistler defendía el movimiento del "arte por el arte", que ponderaba el estímulo antes que la representación, subordinaba el tema a la ejecución y ponderaba la indeterminación por sobre la definición. Aquí tenemos un primer juego de espejos: el bifronte Rojas/Lugones y Borges serían, *mutatis mutandis*, dobles de Ruskin y Whistler, respectivamente. Ante la obstinación de condensar en el gaucho un arquetipo de la argentinidad, volviéndolo una extensión de la Pampa, y frente a la transformación de la gauchesca en el momento fundacional de la literatura argentina, por su carácter mimético de las payadas gauchas (posiciones de Rojas y Lugones), Borges responde hacia el final de los párrafos introductorios:

Sobre la mayor o menor autenticidad de los gauchos escritos, cabe observar, tal vez, que para casi todos nosotros, el gaucho es un objeto ideal, prototípico. De ahí un dilema: si la figura que el autor nos propone se ajusta con rigor a ese prototipo, la juzgamos trillada y convencional; si difiere, nos sentimos burlados y defraudados. Ya veremos después que de todos los héroes de esa poesía, Fierro es el más individual, el que menos responde a una tradición. El arte, siempre, opta por lo individual, lo concreto; el arte no es platónico. (*Cuaderno de San Martín; Evaristo Carriego; Discusión* 163)

⁴⁵ Todas las referencias al caso Whistler vs. Ruskin son extraídas del trabajo de Linda Merrill (1992) titulado *A pot of Paint. Aesthetics on trial in Whistler v. Ruskin*. Las traducciones me pertenecen.

Ya desde la primera oración del incipit estamos ante una reapropiación *ad libitum* de las palabras de Whistler. Según su propia transcripción⁴⁶, la respuesta del pintor norteamericano se suscitó a partir de la siguiente acusación (antes que de una pregunta) del abogado defensor: “¡Entonces, usted pide doscientas guineas por el trabajo de dos días!”; a lo que Whistler responde: “No. Las pido por el conocimiento adquirido a lo largo de una vida”. En el refinamiento sintáctico que exhibe esta primera oración se articula el gusto borgeano por el artificio en tres variantes: el de la obra de Whistler, tanto en la labor pictórica como en los esfuerzos autofigurativos que se desprenden de los escritos publicados por el pintor sobre el juicio; el del uso letrado de la voz del gaucho, como formula Josefina Ludmer (*El género gauchesco*), que hacen los autores de la literatura gauchesca; y el de la relaboración que hace Borges a partir de fragmentos de todas esas obras, tanto en este ensayo como en sus ficciones⁴⁷. El registro de este gusto se afirma contra el afán imitativo de los “nacionalistas”⁴⁸, quienes pretenden invisibilizar la operación de la gauchesca: esto último sería, a la vez, otro juego irónico, ya que la denuncia de invisibilización que Borges expresa, exponiendo al autor y su artificio, invisibiliza al mismo tiempo elementos de la anécdota convocada (particularmente, que la consulta por el tiempo de elaboración del *Nocturno* haya estado

⁴⁶ Transcribo una sección del intercambio entre el abogado defensor y Whistler:

“HOLKER: Did it take you much time to paint the *Nocturne in Black and Gold*? How soon did you knock it off? (*Laughter*).

WHISTLER: I beg your pardon?

HOLKER: I was using an expression which is rather more applicable to my own profession. (*Laughter*).

WHISTLER: Thank you for the compliment. (*Laughter*).

HOLKER: How long do you take to knock off one of your pictures?

WHISTLER: Oh, I “knock one off” possibly in a couple of days—(*Laughter*)—one day to do the work and another to finish it.

[...]

HOLKER: The labor of two days is that for which you ask two hundred guineas?

WHISTLER: No. I ask it for the knowledge I have gained in the work of a lifetime. (*Applause*).” (*A pot of paint* 147-148)

Esta transcripción, reconstruida por Linda Merrill, tiene diferencias con las incluidas por el propio demandante en su obra *The gentle art of making enemies* (Whistler). Estas diferencias permiten inferir ciertos propósitos autofigurativos: falsa modestia al ponderar el oficio del abogado, suspicacia lingüística a través del desconocimiento y reapropiación de la jerga empleada, exageración para que el contraste entre el monto pedido y el tiempo de trabajo generen aún más controversia, como forma de preparar la respuesta para una inversión que produce un efecto emotivo en el público.

⁴⁷ Cuatro ficciones borgeanas relaboran la temática gauchesca: el “Poema conjetural” (publicado el 4 de julio de 1943), “Biografía de Tadeo Isidoro Cruz (1829-1874)” (que aparece por primera vez en el número de diciembre de 1944 de la revista *Sur*), “El Sur” (publicado en *La Nación* el 8 de febrero de 1953) y “El fin” (en la edición del 11 de octubre de 1953 en *La Nación*).

⁴⁸ Merrill (*A pot of paint* 19) señala que, para Whistler, la nacionalidad era intrascendente. De hecho, según la reconstrucción de las notas del caso que realiza Merrill, el propio Whistler testificó que su lugar de nacimiento era San Petersburgo, Rusia, cuando en realidad, había nacido en Lowell, Massachusetts, en Estados Unidos. Quizás esta sea otra de las vías a través de las cuales Borges pueda volverse doble de Whistler.

mediada por una acusación que involucraba asuntos pecuniarios). En rigor, la cita textual de la respuesta de Whistler que Borges incluye (“Toda mi vida”) —apelación, por su parte, a una cita que autorizaría las observaciones iniciales del ensayo— responde con cierta fidelidad al texto fuente, aunque, como postula Barthes (*Crítica y verdad* 79-80)⁴⁹, ese recorte ya implique una interpretación, que, en este caso, se esconde detrás de una generalización (“Con igual rigor pudo haber dicho que había requerido todos los siglos que precedieron al momento en que lo pintó”) caracterizada por su precisión (“esa correcta aplicación de la ley de causalidad”), en la que lo concreto (un hecho menor, el fenómeno de la gauchesca) entra en relación de contigüidad inmediata con lo abstracto (el inconcebible universo, el infinito) (*Cuaderno de San Martín; Evaristo Carriego; Discusión* 162).

El problema de las causas es lo que ocupa a Borges en el segundo de los párrafos introductorios. Según su propio juicio, dos se le presentan como las principales para indagar el fenómeno de la literatura gauchesca: por un lado, el estilo vital pastoril, cuya univocidad se encargará de dismantelar sin dejar la ironía de lado, y el estilo de vida urbano, por otro. Como señala Premat (“Leer los comienzos” 4-5), la vía de desarticulación de una noción de origen esencialista, mitológica y detentadora de la verdad se encontraría en la potencia de una genealogía, que ahonda en los surgimientos mediante la multicausalidad y el linaje plural. En tanto la indagación acerca de la emergencia del fenómeno de la gauchesca se centra en las causas, el primer paso que Borges da hacia la desintegración de un origen mitológico es la duplicación mencionada. Ahora bien, ese también es un paso en falso (o, mejor aún, un falso paso): la duplicación de las causas sigue siendo insuficiente para complejizar la derivación directa. Por esta razón, introduce un elemento clave que le permite multiplicar *ad infinitum* el factor causal: “la azarosa conjunción de esos dos estilos vitales”. El énfasis no estaría tanto en los estilos vitales, sino antes, en el azar que les da vida. El pasaje entre la idealidad del infinito y la concreción de un hecho menor (entre el universo y la gauchesca), en tanto dominios de naturaleza disímil, no se puede producir sin un residuo: un imponderable en el que reside el motor vivificante, cuyo punto de manifestación privilegiado es el arte en tanto acontecimiento. En palabras de Borges, “[t]an dilatado y tan incalculable es el arte, tan secreto su juego” (*Discusiones* 163).

⁴⁹ Postulación en la que Borges ya había indagado, de una manera muy propia, en el cuento “Pierre Menard, autor del Quijote”.

Nos queda ahondar, brevemente, en la cuestión del linaje que, desde el comienzo de este ensayo, se dirime a través de la biblioteca. Por un lado, el mundo anglófono a través de la anécdota del pintor norteamericano en tierras inglesas —pasando, seguramente, por el propio compendio de Whistler sobre la contienda legal— y las remisiones al idealismo subjetivo de la fórmula concreto/infinito; por el otro, el mundo hispanoparlante, introducido por la poesía gauchesca y cuya presencia no deja de aludir a la reincidencia de Borges en ese género no solo a través de sus ensayos previos, sino también de sus ficciones⁵⁰. Como quedará plasmado en los procesos autofigurativos que se despliegan en el primer capítulo de la *Autobiografía* (Borges 1999) —y que Ricardo Piglia (1979) ya había apuntado en su ensayo sobre el doble linaje borgeano—, estas dos bibliotecas son, para Borges, símbolos de sus linajes paterno y materno. Concretamente, la distancia entre el mundo anglófono (con Whistler y George Berkley, pero también con Shakespeare, Bernard Shaw, Charles Dickens y Mark Twain, entre otros) y el hispanófono (con todos los autores de la gauchesca, Hernández a la cabeza, pero también con todos los unitarios pertenecientes a la genealogía materna borgeana) bien podría ser insalvable; pero, en Borges, la yuxtaposición es inmediata. Si el momento inaugural del ensayo apela a dos mundos culturales para dar cuenta de un origen particular, en ese linaje se inscribe la propia genealogía de Borges, no solo para mostrar que se hace justicia por mano propia ante las voluntades moralizantes de los nacionalistas en defensa del acontecimiento artístico —cuya existencia se produce exclusivamente en el sujeto lector—, sino, incluso, porque hay algo del orden de lo vital —de lo imponderable— que lo lanza a su frecuentación: en el provenir de este ensayo, están latentes en el horizonte los cuentos “El Sur” y “El Fin”. El linaje, entonces, propone una genealogía plural de intertextualidades —antes que de influencias—, cuyos efectos de yuxtaposición son imprevisibles por la azarosa condición de lo vital.

⁵⁰ Como, por ejemplo, en el cuento “Biografía de Tadeo Isidoro Cruz (1829-1874)”. Según señala Pedro Luis Barcia (“Proyección de “Martín Fierro” en dos ficciones de Borges” 212), en el nombre “Isidoro” se conjugan soterradamente varios antepasados de línea materna de Borges que lucharon por la patria. Por su parte, Alfonso García Morales (“Jorge Luis Borges, autor del Martín Fierro” 40-41) apunta que era también un nombre de pila para el propio Borges, de uso frecuente entre sus familiares maternos, además de que las fechas citadas en el título permiten calcular la edad del escritor al momento de publicar el cuento. Creo que la fuerte inscripción de datos de su propia genealogía se realiza para que, del mismo modo que Cruz se vuelve el doble de Fierro, Borges se vuelva el doble de Hernández. Ya en “El Martín Fierro” (el artículo de *Sur* de 1931), Borges había expresado su voluntad de querer experimentar cómo se llega a ser Fierro: en tanto es un personaje de ficción, Borges seguramente intuye que la única manera de lograrlo es volviéndose el doble de su autor.

Avanzo ahora brevemente en la lectura comparada de las versiones de 1931-1932 y la conferencia de 1945 para iluminar ciertas zonas en las que los cambios arrojan indicios acerca de la posición de Borges sobre su estilo y la crítica literaria de la época. Primero están las eliminaciones de referencias bibliográficas y de ciertas explicaciones históricas, poéticas y otras que remiten al principio borgeano por excelencia: aludir es mejor que simbolizar⁵¹. También están las incorporaciones de giros coloquiales; en tanto conferencia pronunciada, las marcas de oralidad hacen al género. El estilo, en este sentido, también se puede poner en relación con una posición respecto del saber articulado por la crítica literaria: si queremos hablar de literatura, si tenemos un vínculo afectivo con ella, será conveniente entonces abstenerse de explicaciones que clausuren y de giros retóricos que monologuen. En su valorización del artificio, las elisiones de Fierro que dan por sentado la pampa pasan de ser una “reserva natural” a una “omisión verosímil”: la literatura —el lenguaje— no es una zona de expresiones, sino de efectos. Si los disminuidores eran antes “profesionales”, ahora son “inconscientes”: queda de lado toda capacidad reflexiva (no así la risa). El discurrir infernal sobre la palabra “contra” o “contramilla” que antes era una “incontenible disensión” es ahora una “discusión melancólica”: la crítica filológica de color local quedó para tiempos pasados.

Hago ahora un pequeño desvío —aunque quizás no lo sea tanto, en cuanto Borges era un lector de la ensayística británica— para referirme de manera sucinta a un ensayo de David Hume (2016) denominado “De la escritura ensayística” de 1742. Allí, el escocés hace la distinción entre *eruditos* (hombres de larga formación que, en soledad, se dedican al estudio de materias complejas) y *conversadores* (participantes de la comunicación intersubjetiva de la “vida común” y con inclinación hacia el placer). Una reformulación propia me lleva a pensar que los eruditos son toda razón y poco cuerpo, mientras que los conversadores son todo cuerpo y poca razón. Hume, enfrentado a la producción erudita, se asombra de su poca libertad de pensamiento, de lo quimérico de sus conclusiones y de lo ininteligible de su estilo. Ante lo que se hace la siguiente pregunta: “¿qué debiéramos esperar de hombres que nunca consultaron la experiencia en ninguno de sus razonamientos, o que nunca buscaron esa experiencia donde únicamente se la encuentra: en la vida y la conversación cotidiana?”. Hume mismo se propone como embajador de la erudición en el mundo de la conversación: ese sería el

⁵¹ En “La respuesta de Kafka”, Barthes (2017) establece la distinción entre simbolizar, como la afirmación de una analogía parcial entre una forma y una idea postulando certidumbres, y proponer una alusión, como fuerza defectiva que deshace la analogía apenas propuesta.

propósito de sus ensayos —también lo es convencer, ensayísticamente, a las mujeres que lo intimen en la conversación, pero ese punto lo dejamos de lado—. Veamos cómo estas ideas podrían funcionar en Borges. Por eso, detengámonos en un cambio más: en “El *Martín Fierro*”, cuando discurre sobre el sacrificio de los precursores, se refiere al ensayo del enero anterior con estas palabras: “En *estudio* anterior sobre el coronel Ascasubi”; en cambio, en “Aspectos...”, el giro es otro: “Al *hablar* del coronel Ascasubi” (subrayados propios). El reemplazo de *estudiar* por *hablar* puede ser exclusivamente adjudicado al hecho de que esto sea una conferencia pronunciada frente a un público. Pero, atendamos a lo que hace en las notas sobre el *Martín Fierro*: comienza antagonizando con las postulaciones eruditas sobre la obra —que vimos anteriormente— para pasar por la conversación con un “señor de edad” y con un “orillero” —quienes ratifican la locución inglesa que dice que todos tienen un hombre para matar— y, finalmente, concluye con la inserción de la obra en la novelística mundial decimonónica (conclusión que pone los dos términos de Hume en relación de heterogeneidad: erudición conversada o conversación erudita). Eso, en el interior del ensayo. Si datamos los cambios, vemos que, en la versión de 1931, Borges *estudiaba*, porque sus aportes se debían leer en el marco de los debates eruditos sobre la obra de Hernández; en el escrito de 1945, *multiplica la conversación con personas comunes*, porque, a la anécdota con el señor mayor, ya presente en 1931, se le agrega la del orillero, novedad de 1945: se traslada de la erudición a la conversación y se vuelve a trasladar al ámbito de la erudición, al paraninfo de la Universidad de Montevideo, ya no estudiando, sino hablando. Tanto en el exterior como el interior del ensayo —quizás la diferencia no exista—, el saber, en Borges, hace el viaje por la “experiencia donde únicamente se la encuentra: en la vida y la conversación cotidiana”: en la afectación de la razón por el cuerpo, y el cuerpo por la razón, se dirime el saber.

Llegamos ahora a 1957, momento de la segunda edición de *Discusión*, en la que la conferencia “Aspectos de la literatura gauchesca” se transforma en el ensayo “La poesía gauchesca”. El cambio más evidente reside en el título, pero quiero hacer hincapié en uno solo, aunque haya también otros que merezcan consideración. Repongo un fragmento del texto de 1957, el que leí primero y consideré único por un tiempo:

Fierro cuenta su historia, a partir de la plena edad viril, tiempo en que el hombre es, no dócil tiempo en que lo está buscando la vida. Eso algo nos defrauda: no en vano somos lectores de Dickens, inventor de la infancia, y preferimos la morfología de los caracteres a su adultez. *Queríamos saber*

cómo se llega a ser Martín Fierro... (*Discusión* 188-189; el subrayado me pertenece).

Recuerdo que la última frase me remitió de inmediato a “Biografía de Tadeo Isidoro Cruz (1829-1874)”, cuento en el que, fragmentariamente, Borges ofrece la versión compactada de una novela de formación para el personaje de Cruz, quien, hacia el final, se vuelve el doble de Fierro. Con el afán de comprobar esto de alguna manera, volví a “El *Martín Fierro*” —el ensayo de 1931— para descubrir que la frase final es diferente y dice así: “*Queremos experimentar* cómo se llega a ser Martín Fierro...”. Cuando finalmente me hice de “Aspectos...”, desde luego quise saber qué versión aparecía; con sorpresa leí que era la misma que la de 1931, “queremos experimentar”. Para octubre de 1945, ya había publicado “Biografía...” en la revista *Sur* en diciembre de 1944. Borges publica “El fin” por primera vez en octubre de 1953 en *La Nación*. Se me hizo evidente que el reemplazo de *experimentar* por *saber*, en algún punto, tenía que ver con la escritura de esos dos cuentos. Recordemos el epígrafe de Yeats que Borges incluye en “Biografía...”: *I’m looking for the face I had / Before the world was made*. Junto estos versos de Yeats con algunas líneas de Barthes, cuando en “La respuesta de Kafka” dice (con algunas palabras menos): “la precisión de un escribir [...] es lo que compromete al escritor con el mundo: no en una u otra de sus opciones, sino en su defección: la literatura es posible debido a que el mundo no está hecho” (*Ensayos críticos* 193). Creo que, en Borges, la búsqueda de ese rostro no es nostálgica, sino intempestiva: ese mundo no-hecho, desde donde el rostro mira, no está en un irrecuperable tiempo pasado, es *un mundo, en un no-tiempo, que hace-no en y por la escritura*. Las criminales moralidades de *La vuelta* gritan demasiado fuerte frente a ciertos susurros de *La ida*. Para silenciarlas, Borges escribe un resumido *bildungsroman* y le da a su personaje doble un destino de lobo; luego, sigue escribiendo para quitárselo: le pone fin a un mundo moralmente cerrado para restituirle su potencia de no. El tono del desafío, ese que Borges pondera, está en el devenir lobo de Cruz y está, también, en el devenir nadie del Negro: es la hendidura mediante la cual un destino se afirma en simultáneo con su defección. Borges es primero lector de Ascasubi, Hernández y Lussich; en 1931 y 1932, vuelca esas lecturas en ensayos. No le alcanza, sigue por la ficción con “Biografía...” en 1944. Casi un año después pronuncia “Aspectos...” en Montevideo. Tampoco le alcanza, y sigue por “El fin” en 1953. Todo esto conduce a la versión final de 1957. Cito la última sección de *Crítica y verdad* de Barthes (1966):

Pasar de la lectura a la crítica es cambiar de deseo, es desear, no ya la obra, sino su propio lenguaje. Pero por ello mismo es remitir la obra al deseo de la escritura, de la cual había salido. Así da vueltas la palabra en torno al libro: *leer, escribir*: de un deseo al otro va toda la literatura. ¿Cuántos escritores no han escrito solo por haber leído? ¿Cuántos críticos no han leído solo por escribir? Han aproximado los dos bordes del libro, las dos fases del signo, para que de ellos no salga sino una palabra. La crítica no es sino un momento de esta historia en la cual entramos y que nos conduce a la unidad —a la verdad de la escritura. (82)

Borges, después de sus avatares escriturarios, dice *saber* por *experimentar*⁵².

En “La poesía gauchesca”, se pueden apreciar numerosas operaciones ensayísticas borgeanas: la risibilidad reflexiva que recae en el sujeto que la pone en práctica; la alegría de contrariar, que no defiende consignas, sino que pone en acto fuerzas opositivas que vitalizan la escritura; el sujeto que se muestra en vez de decirse; la indeterminación de orden sintáctico; la ponderación de la experiencia estética frente al dogma institucional mediante el repliegue de lugares comunes; las afirmaciones que se enrarecen en la enunciación. Todas estas operaciones se ponen a disposición, no tanto para postular un conocimiento, sino, en mayor medida, para actuar el saber sobre lo literario, que se afirma, en su caso, como producto de una experiencia escrituraria. La apuesta se redobla en los avatares de producción y publicación, y los juegos de desoriginación que, por su parte, le quitan solidez al aparente estado de versión final del ensayo que nos llega en la actualidad. Por estos motivos, el sujeto borgeano de “La poesía gauchesca” se encuentra eminentemente en su incertidumbre, en su contingencia, en su concurrente potencia de ser y de ser no.

⁵² Giordano (“La resistencia a la ironía”) convoca el aforismo 52 de *Fragmentos* de Friedrich Schlegel, en tanto Lacoue-Labarthe y Nancy leen en su obra la inauguración del proyecto teórico en la literatura, para recuperar el anudamiento entre saber y experiencia como una de las formas de afirmar la necesidad del carácter literario de la teoría de la literatura. “[E]ste ‘Fragmento crítico’ —dice Giordano— [...] invoca la necesidad de no escindir saber y experiencia para que la literatura no se convierta en un objeto que ignore, por lo que exigiría su definición en términos de conocimiento, la fuerza y el sentido de las buscas que la instituyen como cuestionamiento infinito” (103).

Capítulo 4: El camino del medio: Barthes entre Benjamin y Adorno

Uno de los comienzos indisputables del ensayo se puede ubicar en la figura de Michel Eyquem de Montaigne —y sus *Essais* (1595⁵³)—, por ser el responsable no solo de bautizar el género, sino también de sentar sus bases paradigmáticas. “Cada hombre lleva la forma entera de la humana condición” (724), dice en el segundo ensayo del Libro Tercero, para argumentar que el tema central de sus “ejercicios” es el “sí mismo” en su devenir de pruebas, accidentes y aprendizajes. A partir de los primeros párrafos de este ensayo, Erich Auerbach precisa aún más este tema: lo que se ofrece a la lectura es el movimiento de un pensamiento en el devenir de la experiencia. Y un elemento crucial que atañe al ensayo es la búsqueda de un vínculo entre la exposición y la singularidad de aquello que quiere representar. En su análisis, Auerbach se detiene en la construcción del pensamiento que Montaigne plasma en el texto para darle los efectos de vida y movimiento necesarios con el fin de presentar el pensamiento en su “práctica efectividad” (“L’humaine condition” 269). En alguna zona lindante pero exterior a la autobiografía y el diario, el ensayo de Montaigne es profundamente realista, orientación que se evidencia en la persecución de una correspondencia entre el plano formal de la escritura ensayística y la naturaleza del objeto al que se aboca; esto es, un ser oscilante en el transcurrir de su experiencia. “Montaigne es algo nuevo” (274), indica Auerbach, “un realismo tan radical apenas lo ha conseguido nadie antes que él y muy pocos después” (283).

En “En torno al realismo”, Sandra Contreras reflexiona acerca de la literatura de César Aira con relación a lo que ella considera, con lucidez, el problema del realismo. Sin obviar el debate frontal con lo que se podría entender como una especie de voluntarismo crítico (esto es, atenerse de manera acrítica a las declaraciones del autor respecto de su obra), Contreras indaga en la pulsión realista de Aira para redefinir la noción de realismo: abandonando el concepto tradicional que lo identifica como forma de representación de la realidad, se desplaza hacia una lectura que vaya al encuentro de “la invención de una forma y la forma de un *deseo*”; “la *invención de un realismo*” que alude “al deseo más íntimo de un arte con prisa por *llegar* a lo real” (37)⁵⁴. De esta manera, los presupuestos y procedimientos clásicos de la representación realista, entre

⁵³ Las diversas ediciones de los ensayos de Montaigne fueron publicadas entre 1580 y 1588. Sobre la base de la última (que ya incluía el tercer libro), profusamente anotada por el autor, su hija intelectual Marie de Gourmay elabora de manera póstuma la edición, publicada en 1595, hoy considerada definitiva.

⁵⁴ A menos que se indique lo contrario, todos los resaltados de las citas textuales aparecen así en sus respectivos originales.

los que se encuentra la mimesis, requieren ser, si no deconstruidos, por lo menos desplazados hacia la transformación del vínculo entre lo real y el escritor.

A pesar de que los aportes mencionados de Contreras se producen siguiendo muy de cerca la obra airiana⁵⁵, resultan aquí operativos para la lectura de la ensayística barthesiana, en tanto hay, hacia el final de su obra, una marcada voluntad de que su escritura tienda a la literatura, sin dejar de tener en cuenta que —como indica en la *Lección inaugural*— toda literatura es “absoluta y categóricamente realista” (99), en el sentido de que “solo tiene a lo real como objeto de deseo” (101). Convencido de la inadecuación fundamental entre el lenguaje (como materia literaria) y lo real (como aquello que se quiere representar) —en otras palabras, la naturaleza digital del lenguaje—, Barthes le opone al realismo de toda literatura una dimensión profundamente irrealista, puesto que desea simultáneamente una adecuación (realismo) que sabe imposible (irrealismo): es lo que identifica como su función utópica. En el marco de estos aportes, se vuelve pertinente la revisión de la noción de mimesis para ver cómo se puede adecuar a un deseo de (ir)real.

Una de esas revisiones está ligada a las especulaciones de Walter Benjamin. Durante 1933, en dos versiones de un texto abocado a lo que denomina la “facultad mimética”⁵⁶, Benjamin inscribe la omnipresencia de dicha facultad en la naturaleza humana. Aunque presente también en el mundo no humano, el mimetismo se manifiesta en el ser humano de una forma muy propia: como tal, se encuentra en el juego infantil (en donde la imitación no se limita a referentes animados, sino también inanimados); en su devenir, la facultad mimética, que otrora tuviese una fuerte filiación con la búsqueda de semejanzas o correspondencias mágicas entre el micro y el macrocosmos (identificables en, por ejemplo, las danzas rituales, la lectura de las vísceras y la astrología), hoy tiene su mayor modelo en la capacidad semiótica del lenguaje (es decir, el establecimiento de fuertes asociaciones entre significante y significado/referente; asociaciones que quedarían abarcadas por lo que Benjamin denomina “semejanza no

⁵⁵ Es importante notar, sin embargo, que Contreras no deja de lado los impulsos realistas de Barthes. En el capítulo “A modo de introducción. Derivas rancierianas hacia lo real”, señala brevemente una omisión en la que cae Jaques Rancière cuando, discurrendo en una nota al pie sobre *La cámara lúcida*, se resiste a entrar en conversación con el sujeto de la escritura, ese que “tocado por *lo real* de la muerte, se entrega a la locura de un ‘realismo absoluto’ y se dispone a afrontar en ese éxtasis el despertar de la *intratable realidad*” (28).

⁵⁶ Según indican los editores de la obra completa, el primero de los textos, “Doctrina de lo semejante” (*Obras libro II vol.I* 208-213), parece haber sido escrito en febrero de 1933, mientras que “Sobre la facultad mimética” (*Obras libro II vol.I* 213-216), durante el verano del mismo año.

sensorial”). Lo que antes se daba en una duración (el rito de la danza, la recitación profética ante las vísceras, la interpretación del trabajo astral en el comportamiento humano), en el lenguaje, ese plexo de sentidos que transporta lo semiótico, se manifiesta de repente, como un chispazo. Respecto de esta filiación, Benjamin se pregunta si los cambios producidos se podrían considerar una decadencia de la facultad o simplemente una transformación. Como en muchos de los textos benjaminianos⁵⁷, esta pregunta de tono melancólico⁵⁸ es la que anuda lo que, en sus propios términos, podríamos llamar una *imagen dialéctica*: la construcción de una asociación intempestiva, ligada a la experiencia de un sujeto, de un pasado y un presente —el presente del pasado, que hace saltar el *continuum* de la historia— en un nudo de fuerzas con potencia crítica⁵⁹. Culmina el segundo de los textos con esta conclusión:

«Leer lo nunca escrito». Esa lectura es la más antigua: leer antes del lenguaje, a partir de las vísceras, o de las danzas o de las estrellas. Más adelante se utilizaron los intermediarios de una nueva lectura, como son las runas y los jeroglíficos. Y parece fácil suponer que éstas fueron las concretas estaciones a través de las cuales fue pasando, al ámbito de la escritura y el lenguaje, ese talento mimético que en otros tiempos era el fundamento de una praxis oculta. De este modo, el lenguaje vendría a ser el nivel más alto del comportamiento mimético, así como el archivo más perfecto de la semejanza no sensorial: un medio al que las fuerzas anteriores de producción y percepción mimética se fueron transvasando por completo hasta liquidar las de la magia (216).

A la luz del interrogante planteado por la imagen dialéctica, parece haber en este cierre una especie de invitación: en ese río de tautologías que es el lenguaje, como diríamos con Barthes⁶⁰, leer lo nunca escrito como en la antigüedad, leer antes del lenguaje o

⁵⁷ “Experiencia y pobreza”, *El narrador* y “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” son algunos de los otros textos de Benjamin en los que se utiliza este procedimiento.

⁵⁸ Miguel Vedda, en su artículo “Anatomía de la melancolía: Acedia y alienación en Walter Benjamin y Siegfried Kracauer”, hace referencia a la ambivalencia que el tratamiento benjaminiano hace de la melancolía en tanto el ensayista alemán se identifica con ella (como en el fragmento *Agesilaus Santander*) al mismo tiempo que la critica (como en “Melancolía de izquierda” y la *Tesis sobre el concepto de historia*).

⁵⁹ La noción benjaminiana de imagen dialéctica que aquí propongo se formula a partir de las lecturas de “Sobre el concepto de historia”, “La obra de los pasajes (Convolutio N)” y el “Apéndice II” (que contiene los textos sobre Eduard Fuchs), todos incluidos en el libro *La dialéctica en suspenso*, además del ensayo “Walter Benjamin, escritor revolucionario” de Susan Buck-Morss en el libro homónimo.

⁶⁰ En una de las primeras sesiones del curso sobre la preparación de la novela, Barthes, bajo la convicción de que la “literatura” se hace con la “vida” (las comillas son del original), se pregunta cómo hacer un relato o novela con la vida presente, a lo que se responde: “Se puede escribir el Presente *anotándolo*, a medida que ‘cae’ sobre nosotros o bajo nosotros (bajo nuestra mirada, nuestra escucha) (...). Por una parte, la *Notación*, la práctica de ‘anotar’: *notatio*. ¿En qué nivel se sitúa? ¿Nivel de lo ‘real’ (qué elegir), nivel del ‘decir’ (qué forma, qué producto para la *Notatio*)? Esta práctica, ¿qué implica del sentido, del tiempo, del instante, del decir? La *Notatio* aparece de antemano en la intersección *problemática* de un río de lenguaje, lenguaje ininterrumpido: la vida —que es texto a la vez encadenado, hilado, sucesivo, y texto

como si el lenguaje se desvaneciera, para, entre la escritura y la lectura —en su encuentro experiencial—, devolverle la fuerza de la magia en un chispazo (o darle, barthesianamente, un efecto de real).

Aunque en un ámbito diferente —el de la fotografía—, Barthes también se detuvo a pensar en la magia como procedimiento con “talento mimético”:

Los realistas, entre los que me cuento y me contaba ya cuando afirmaba que la Fotografía era una imagen sin código —incluso si, como es evidente, hay códigos que modifican su lectura—, no toman en absoluto la foto como una «copia» de lo real, sino como una emanación de *lo real en el pasado*: una *magia*, no un *arte* (*La cámara* 137).

Esta magia mimética mediante la que se produce la certidumbre de algo real en la fotografía es *semejante* a lo que Barthes encuentra en el haiku (no como certeza, sino como impresión⁶¹), ligándolo, además, a “la esencia de la Notación” (*La preparación* 55), ya que es en ella que se plantea el problema del realismo⁶². ¿Cómo, entonces, el haiku —en tanto hipóstasis de la práctica de la notación— utiliza la realidad como señuelo para producir un efecto de real (es decir, “el desvanecimiento del lenguaje en beneficio de una certeza de realidad” [117])? La lectura atenta de una serie de haikus le permite a Barthes identificar ciertos momentos en los que se produce dicho desvanecimiento: una contingencia pura (un hecho vivo) que, por medio del lenguaje, se eleva en una trascendencia (la abolición del hecho); el reconocimiento (repetición) de una sorpresa que da sensación de vida (algo que tuvo lugar una vez); el signo (de nuevo el reconocimiento) de algo no interpretable (ausencia de sentido), algo olvidado (no reprimido) o algo recordado (de índole proustiana) (120-123). Allí, en esos instantes, se asocian intempestivamente, en la experiencia de un sujeto, elementos (el lenguaje, lo real) y tiempos (el pasado y el presente) heterogéneos que hacen saltar la continuidad del lenguaje (de su semiosis y su tiempo) a través del anudamiento crítico de fuerzas contrapuestas y simultáneas que tienden a la mutua anulación, al desvanecimiento. Esa

superpuesto, histología de textos en capa, palimpsesto—, y de un gesto sagrado: *marcar* (aislar: sacrificio, chivo expiatorio, etc.). La Notación: ¿intersección problemática? Sí: es el problema del realismo lo que plantea la notación” (*La preparación* 53-54).

⁶¹ “Mi propuesta —dice Barthes— es que el haiku se aproxima mucho al noema de la fotografía: ‘Esto ha sido’ (...); (...) el haiku trabaja una materia heterogénea (las palabras) para volverla fiable y aportar el efecto ‘Esto ha sido’. Entonces, mi propuesta de trabajo es que el haiku da la *impresión* (no la certeza: *urdoxa*, noema de la fotografía) de que lo que enuncia tuvo lugar, *absolutamente*” (*La preparación* 119-120).

⁶² “Considerar como *posible* (no irrisorio) —dice Barthes— una práctica de la notación es aceptar ya como *posible* un retorno (en espiral) del realismo literario”, no en “sus connotaciones francesas o políticas”, sino como “práctica de escritura que se ubica voluntariamente bajo la instancia del Señuelo-Realidad” (*La preparación* 54).

magia imitativa es la que el escritor quiere configurar cuando, descendiendo por el lenguaje, tiene la impresión de deponerlo al producir el encuentro de una forma (la métrica, en el caso del haiku) con determinado fragmento de la realidad. Juntando Benjamin con Barthes, podríamos decir: recuperar lo nunca escrito, leer y escribir antes del lenguaje, como si en ese encuentro se produjera la magia química de la foto, esa es la pulsión que Barthes ensaya novelando en *La cámara lúcida*.

Desde la primera línea del libro, Barthes inscribe *La cámara lúcida* en el registro del relato; uno que narra en primera persona la búsqueda de la esencia de la fotografía. Ante el desorden del corpus (una serie de fotos que se resisten a la clasificación) y el dilema sobre el lenguaje apropiado para abordarlo (crítico o expresivo), el narrador de la primera parte se autofigura como un investigador irreverente: un héroe “inculto” de los años salvajes de la teoría que pretende convertir en razón su propia singularidad. La irreverencia queda manifiesta en varias oportunidades, como, por ejemplo, en “la resistencia furibunda a todo sistema reductor” (34), la denegación del corpus mediante la elección de “apenas algunas fotos” (34) que lo implicaran desde el cuerpo, y la audacia de adjudicarse la capacidad de formular el rasgo fundamental de la fotografía a partir de “algunos movimientos personales” (35). A pesar de la ambición del narrador, en esta primera parte es donde se ensayan las nociones de *studium* y *punctum*, ocurrencias que adquirieron gran relevancia en el ámbito de los estudios sobre la fotografía. Es notable cómo el libro barthesiano sobre la foto —que la tiene como pretexto— sigue suscitando lecturas que, recuperando los mencionados aportes en clave teórica, se resisten a ponerlos en juego con su dimensión narrativa; es decir, una lectura que no se atreve a problematizar la ingenuidad de sus presupuestos realistas⁶³. No se trata aquí de negarle la sobrevida crítica a ninguna noción que pudiese adquirirla con independencia de su autor como función y, sobre todo, si se desata en la potencia de una escritura, sino de revisar los acuerdos de legibilidad que giran en torno al ensayo como género realista: hablar de los aportes de Barthes a la fotografía desde *La cámara lúcida*

⁶³ Para referirse a algunos ejemplos de trabajos recientes que utilizan los aportes teóricos de *punctum* y *studium* sin ser relacionados con la dimensión narrativo-dramática, ver “Modos de ver, formas de pensar: una genealogía de la posvisión” de Josep Maria Català Domènech y “Fotografía, autobiografía y autoetnografía en *Mitos: El Cuadrado del Tiempo*” de Carmen Elena Viveros Celín. Las lecturas de Tiphaine Samoyault, en “Barthes y la fotografía”, y de Bruno Crisorio y Silvina Sánchez, en “Las piedras sobre el borde del círculo. Disquisiciones sobre *La cámara lúcida* de Roland Barthes y sus posibles vínculos con *Fotos tuyas* de Inés Ulanovsky”, se muestran más sintonizadas con el sujeto enunciativo de la obra, aunque la falta de contextualización respecto de la formulación de estas nociones por parte del narrador-personaje quizás indique el lugar de una resistencia a la mencionada dimensión narrativo-dramática.

implica una creencia fiel en la palabra del narrador y desestima, al mismo tiempo, no solo sus gestos irónicos, sino, más interesante aún, los elementos de una invención formal que responde al complejo deseo de aproximarse a lo real. La marcada inscripción en el registro del relato señala insistentemente su carácter de dramatización; de esta manera, cualquier aporte de tenor teórico que allí se presente no puede deslindarse de su cariz ficcional. Son, antes que nada, ficciones interpretativas de un hedonista errado que simula⁶⁴ la ocurrencia de una propuesta de legibilidad fotográfica y cuya emergencia constituye la denegación de su búsqueda más íntima. Como señala Alberto Giordano en “Literatura y poder” (64), la distinción *studium/punctum* se puede leer como la insistencia de una matriz de fuerzas diferenciales que Barthes viene ensayando desde, por lo menos, *El placer del texto*. De hecho, en esta primera parte, hay un sinnúmero de insistencias provenientes de la obra barthesiana: desde vocablos fetiche (“contingencia”, “marcar”, “cuajar”, “cuerpo”, “neutro”, “grado cero”, “para mí”, etc.) hasta inquietudes que atraviesan el conjunto de sus búsquedas (el lenguaje deíctico, los sistemas reductores, el problema de la nominación, el teatro, la máscara, el trauma, el par denotación/connotación, entre muchas otras), pasando, desde luego, por el intertexto explícito e implícito con autores de su predilección. Hago hincapié en esto porque aquí encontramos no solo las repeticiones habituales de cualquier escritor que, a medida que su obra crece, repertoriza un vocabulario, un conjunto de inquietudes y unos autores propios (elementos de un estilo, diríamos con el Barthes de *El grado cero*), sino también su dramatización como parte del relato: un collage de citas (propias y apropiadas, como nos enseña Bajtín) que muestra la discontinuidad de un narrador que se sustancia a medida que (se) enuncia.

La segunda parte reitera la inscripción narrativa mientras que la autofiguración se modifica: el fracaso se convirtió en la oportunidad de un reposicionamiento ante la búsqueda del genio fotográfico, de manera que ahora el narrador se identifica como un hijo en duelo que quisiera alguna vez escribir para sí mismo una pequeña obra sobre su madre. Si bien la esencia sigue siendo el objeto de la búsqueda, la apuesta se redobla en esta segunda parte, porque, en tanto el objeto ahora está ligado a su madre y aunque las fotos que tiene de ella solo le ofrecen una autenticidad parcial, esa fragmentariedad le resulta insuficiente e, incluso, despierta un deseo de totalidad. Desde esta perspectiva, la

⁶⁴ La simulación es la noción que Barthes utiliza para reformular su propia versión de la noción de mimesis. En *La preparación de la novela*, la define como “una imitación reforzada” mediante la cual se penetra lo “verdadero” con lo “falso”, lo “mismo” con lo “otro” (196).

segunda parte se presenta de entrada como la dialectización de la primera. En términos narrativos, el investigador irreverente que quiere encontrar el rasgo fundamental de la fotografía es ahora un hijo en tránsito de duelo que quiere escribir algo que lo ayude a sobrellevar la distancia irrevocable que le impone la muerte de su madre. En términos dramáticos, el deseo de totalidad es una negación de la inclinación por la parcialidad de la obra barthesiana hasta el momento. Si tomamos el *punctum* como la ocurrencia que la búsqueda de la esencia fotográfica encuentra en la primera parte, el hallazgo sigue siendo el avatar de una inquietud barthesiana que, como vimos, se viene trabajando desde al menos el comienzo de los años setenta (y que, por esa misma razón, le resulta insuficiente). Esta segunda parte radicaliza la esencia en totalidad al punto de convertirla en el germen de su propia destrucción doble: el eco de una propuesta de legibilidad (del medio, en este caso, el fotográfico) encuentra su negación en la experiencia total y directa de la confusión entre verdad y realidad (el noema).

Inmediatamente después de esta negación, justo en el momento en que se narra la aparición de la fotografía del invernadero, se perfilan tres figuras, en el sentido barthesiano de la expresión. La primera es la del *patético enamorado* (parágrafo 28), un sujeto atrapado en la imagen idealizada de la amada (en este caso, la madre). Bajo el emblema de la inocencia soberana, la madre se constituye en este discurso como modelo de civilidad y nobleza, portadora de una discreción distintiva, superviviente de una soledad infantil a través de su bondad idílica; todas estas caracterizaciones redundan en una paradoja débil, “la afirmación de una dulzura” (111). Solamente un sujeto en estado de enamoramiento patético —adherido fuertemente a una imagen— puede olvidar por completo todo lo que sabe (lo que aprendió ensayando su obra) para dejarse llevar sin reparos por un ideario utópico: la totalidad (“justo una imagen pero una imagen justa” [112]) y “*la ciencia imposible del ser único*” (113). La segunda figura es la del *indialéctico* (parágrafo 29), un sujeto abismado en una serie de oposiciones sin resolución: los griegos que avanzan hacia atrás, la primera foto es la última, la pérdida y el reencuentro, la debilidad y la fortaleza, la madre/hija y la vieja/niña, lo particular y lo universal, la reproducción y la infecundidad, la escritura como pasado iniciático (la cultura Griega) y como proyecto final; a cada afirmación le corresponde una negación en una tensión irresoluble. En la primera parte, el narrador no les encontraba un orden a las fotos con las que quería trabajar, pero eso se decía a través del discurso ordenado de un sujeto siempre en control; aquí sucede lo opuesto, se acusa un ordenamiento de las

fotos que suscita un profundo desorden discursivo. Finalmente, la tercera figura es la del *encaprichado* (parágrafos 30 y 31), un sujeto ciegamente apegado a una decisión arbitraria: “«sacar» toda la Fotografía (su «naturaleza») de la única foto que existía” para él (116) y, al mismo tiempo, no mostrarla para evitar la indiferencia ajena (es decir, para que los otros no arruinen su encanto); decisión que, a su vez, está inspirada por una fijación con la singularidad: la de su madre (“mi pena proviene del hecho de *ser ella quien era*” [119]), porque es una proyección de la suya propia (“no reducir jamás el sujeto que yo era” [118]). Este empeñamiento por respetar la originalidad de su sufrimiento al mismo tiempo que denuncia la imposibilidad de comprensión ajena también se le resiste; dejar por un momento de aferrarse a ese “círculo cerrado” entre él y la madre⁶⁵ implicaría devolverlo a la comunidad (de sentido), mientras que el caprichoso está satisfecho con su soledad. Lo que el capricho se niega a dar es lo que no puede darse porque nunca se tuvo; en esta recursividad viciosa reside una potencia de real que, anudada en las tres figuras, toma la forma de una pose que tiende a su encuentro (123): en este caso, la intensidad de una insistencia. Toda la narración de *La cámara lúcida* tiene su punto climático en la intensidad que el anudamiento de estas tres figuras produce gracias a la insistencia de sus gestos:

Aunque procedente de una religión sin imágenes en la que la Madre no es adorada (el protestantismo), pero formado sin duda culturalmente por el arte católico, ante la Foto del Invernadero yo me abandonaba a la Imagen, a lo Imaginario. Podía, pues, comprender mi generalidad; pero, habiéndola comprendido, huía implacablemente de ella. En la Madre había un núcleo radiante, irreductible: mi madre. Todos pretenden que mi pena es mayor debido a que viví toda mi vida con ella; pero mi pena proviene del hecho de *ser ella quien era*; y es por *ser ella quien era* por lo que viví con ella (118-119; el segundo subrayado me pertenece).

En esta notación reiterada se vislumbra la insistencia en toda su intensidad, esa que huye de la comunidad y que, a pesar del fugaz desdoblamiento subjetivo que produce — en tanto la repetición también constituye la ocasión de una escucha momentánea por la que podría suspenderse toda la persistencia—, continúa obstinándose. Toda la obra está abarcada por este gesto insistente, ya que está conformada por citas, repeticiones,

⁶⁵ En el párrafo 37, el narrador de *La cámara lúcida* dice: “Inmóvil, la Fotografía vuelve de la presentación hacia la retención. Puedo decirlo de otro modo. Veamos de nuevo la Foto del Invernadero. Me encuentro solo ante ella, con ella. El círculo está cerrado, no hay salida posible. Inmóvil, sufro. Carencia estéril, cruel: no puedo *transformar* mi dolor, no puedo dejar vagar la mirada; ninguna cultura acude a ayudarme a hablar de ese sufrimiento que vivo enteramente hasta la finitud de la imagen (es por ello por lo que, a pesar de sus códigos, yo no puedo leer una foto): la Fotografía —mi Fotografía— existe sin cultura: cuando es dolorosa, nada en ella podrá transformar el dolor en duelo” (139). Ninguna cultura podrá ayudarlo a suspender la retención del círculo cerrado en tanto el narrador no quiera una salida.

reformulaciones, fragmentos en disposición paratáctica (que marcan un pulso reiterado), pero en el anudamiento de estas figuras es donde se muestra con mayor intensidad, porque marcan el profundo devenir niño del narrador (otra oposición dialéctica). Luego de esto, se nos ofrece el hallazgo del noema “Esto ha sido” y desde allí la intensidad decrece hacia la comprensión resignada de que la realidad es intratable. Con Benjamin, podríamos decir que el acercamiento a lo real de una experiencia a través de la escritura se produce solo a la manera del relámpago, un momento de iluminación intensa y fugaz de la que el texto es el trueno que sigue retumbando largamente (*La dialéctica* 87). Leer la pose como el punto de mayor intensidad de la insistencia es intentar recuperar algo de esa luz, como si fuera producto de la alquimia de la foto o como si pudiese desvanecer el lenguaje mágicamente. Parafraseando la definición de *Fragmentos de un discurso amoroso* (18), estas tres figuras muestran el gesto de un cuerpo sorprendido en estado de experimentación: los movimientos formales del discurso que gira en torno a estas figuras constituyen la invención que Barthes plantea como acercamiento a lo real de una aflicción no pasible de representación. Quizás, entonces, lo más real que se pueda ver de reojo en esta configuración sea la insistencia en su intensidad.

Como referí anteriormente, *La cámara lúcida* se mueve en dos niveles: el nivel narrativo despliega un relato sobre las aventuras de un protagonista que —como Barthes reivindica para el ensayista en “Las salidas del texto”— pide y protege la intrusión de sus valores en el discurso del saber; el nivel dramático, por su parte, teatraliza la obra volviendo al narrador uno de sus actores, lo que implica una forma de ataque al sujeto de la enunciación —el segundo de los pasos necesarios para sostener lo que Barthes denomina la “subjetividad del no-sujeto” (*El susurro* 352)—. Mediante estos movimientos liminares (como los objetos), se produce el desarrollo (la novelización) de algo que Barthes lee en cierto haiku analizado en *La preparación de la novela*, donde distingue el contorno de una “enunciación sutil”; esto es, una escena delineada a modo de cuadro realista con un actor que resulta ser también quien enuncia. El haiku es el siguiente: “Estación de lluvias. Miramos la lluvia. / Yo, y detrás de mí, de pie / Mi mujer” (110). El devenir actor del “yo” en el acto enunciativo atenta contra esa subjetivación, porque ese sujeto puede ver a su mujer y, al mismo tiempo, puede no verla. Es decir, no es que el sujeto de la enunciación *no pueda* ver a su mujer en su faceta de actor; al contrario, *se permite no verla*. Al asumir ese encegamiento voluntario, el sujeto atenta contra sí mismo —porque sabe que todo acto voluntario se

produce gracias a un punto de fuga involuntario— en un acto de generosidad absoluta: se ofrece lo suficientemente incierto como para que su potencia vital adquiriera vida en una lectura. Algo similar sucede en *La cámara lúcida* cuando el narrador deviene el patético niño enamorado, abismado en irresoluciones y profundamente caprichoso, que voluntariamente ofrece su ceguera de la obra escrita (toda su obra hasta ese momento) y, con ese gesto, se vuelve disponible a una lectura vivificante: una muerte (el desdoblamiento de un sujeto arrojado a la invidencia) antes de la Muerte (del autor como función y del individuo civil), una contingencia trascendente, como si quisiéramos leer antes del lenguaje.

Como apunta Auerbach a propósito de Montaigne, la cuestión del realismo atañe al ensayo desde su paradigmático comienzo renacentista. Según las reflexiones de Contreras, con el fin de que esta preocupación estética vuelva a tomar vigencia sin quedar atrapada en presupuestos que perjudiquen su eficacia crítica, es conveniente desplazarse de sus formulaciones tradicionales a una que permita poner en relación el autor con la realidad que quiere alcanzar a través de la escritura, siempre observando de cerca la complejidad de su problemática central: la mediación en tanto forma que vincula una invención con un deseo de aproximarse a lo real. Un acercamiento anoticiado de las dificultades que presupone la mediación deberá, al menos, volver a trazar los conceptos que funcionan como su piedra angular e instalarlos, siguiendo a Barthes, en lo que constituye el medio —la forma— por excelencia para todo lo relacionado no solo con la literatura, sino, también, con el ser humano; es decir, el lenguaje en su dimensión configurativa. Si vemos en retrospectiva la obra barthesiana, podemos identificar la operación reiterada de hacer pasar la literatura por una problemática de lenguaje. Esta estrategia permitiría trascender los límites estrechos de la institución literaria que la alberga para ser considerada desde el punto de vista que la entendiéndose como una manifestación artística del ser humano que lo informa de algo íntimamente constitutivo de sí mismo. Desde esas nuevas coordenadas, el problema del realismo en Barthes interroga el modo en que la singularidad de lo real en tanto experiencia subjetiva pueda burlar, mediante la invención formal de una escritura, su reducción indefectible en el lenguaje. Esta inquietud se pone a prueba en la escritura de *La cámara lúcida* al tensionar simultáneamente la dimensión formal en dirección de la novela y el ensayo. Si la primera quiere alcanzar lo real de una experiencia sin las devaluaciones operadas por el lenguaje como medio, la segunda aboga por un

pensamiento realmente crítico que evada su poder gregario. Tendiendo a este fin, el polo ensayístico de *La cámara lúcida* le imprime una configuración a la obra mediante la postulación de un lenguaje crítico y su concurrente puesta en crisis; es decir, genera una recursividad metacrítica intentando no caer en las reducciones de un metalenguaje.

En 1970, de manera póstuma, se publica *Teoría estética* de Theodor W. Adorno, una recopilación de una serie de borradores en los que el filósofo y compositor alemán trabajó entre 1956 y 1969. Según sus formulaciones, ante la evidente esterilidad de la filosofía en un contexto de posguerra y fascismo, el arte y la teoría estética son formas superadoras que pueden poner en práctica un pensamiento verdaderamente crítico, es decir, uno que ponga de manifiesto las contradicciones de la sociedad moderna. “La definición de aquello en que el arte pueda consistir —dice Adorno— siempre estará predeterminada por aquello que alguna vez fue, pero solo adquiere legitimidad por aquello que ha llegado a ser y más aún por aquello que quiere ser y quizás pueda ser” (11). Desde un comienzo de la obra, el énfasis está puesto en el devenir de lo artístico, una cierta negación de su origen y un deseo volcado al futuro. Unas líneas después, aventura la siguiente definición:

La perspectiva hegeliana de una posible muerte del arte está de acuerdo con su mismo devenir. El que lo considerase precedero y al mismo tiempo lo incluyese en el espíritu absoluto armoniza bien con el doble carácter de su sistema, pero da pie a una consecuencia que él nunca habría deducido: el contenido del arte, lo absoluto de él según su concepción, no se agota en las dimensiones de su vida y muerte. El arte podría tener su contenido en su propia transitoriedad. (...) [E]l arte no es solo arte sino también algo extraño y contrapuesto a él mismo. En su concepto mismo está escondido el fermento que acabará con él (12-13).

La materia del arte es su mutabilidad, por eso, la música es la que mejor representa su característica definitoria, en tanto es el “estrictísimo y sin embargo aconceptual arte de la transición” (“El ensayo...” 32). Es su condición de forma pura la que pone de manifiesto no solo el devenir, sino también —y sobre todo— la contradicción en su carácter irresoluble: el movimiento vital de su muerte periódica.

Entre sus preocupaciones por formular un pensamiento realmente crítico, no es de sorprender que Adorno también interrogara la escritura. En el Epílogo que agrega Rolf Tiederman —quien, junto a Gretel Adorno (la viuda de Theodor), fuesen los responsables de la primera edición de *Teoría estética*—, se incluye un apartado dedicado a la organización del texto y la relación entre la exposición y lo expuesto. Allí

se hace referencia a fragmentos de correspondencia de Adorno en los que se reflexiona sobre las dificultades presentes a la hora de que el pensamiento crítico se manifestase no solo desde el contenido, sino también desde la forma. Cito un fragmento de sus cartas:

Se trata simplemente de que de mi teorema de que en filosofía no hay nada ‘primero’ se sigue que no se puede construir un nexo argumentativo siguiendo los pasos habituales, sino que hay que montar el todo a partir de una serie de complejos parciales que tienen el mismo peso y están ordenados de manera concéntrica, en el mismo nivel; su constelación, no su sucesión, tiene que producir la idea (*Teoría estética* 482).

El dibujo, entonces, para Adorno, es el de los círculos concéntricos cuyo centro (idea) es producido a partir de la constelación de complejos parciales en disposición paratáctica. Como apunta Tiederman, este trazado no terminaba de satisfacer las exigencias críticas de Adorno, que pensaba reorganizar su obra —empresa que se vio truncada por la muerte—, en tanto la disposición paratáctica era también aporética: exigía una solución cuyo carácter irresoluble no comportaba dudas para Adorno.

A pesar de ser un trabajo en proceso (y, quizás, por esa misma razón), retengo la imagen de la escritura en círculos concéntricos, porque resulta útil como otro medio de ingreso a *La cámara lúcida* de Roland Barthes. El problema crítico de la escritura en Adorno entra en consonancia con el trabajo barthesiano en tanto, para el ensayista francés, la figura escrituraria que pudiese poner de manifiesto su búsqueda crítica es el laberinto; más específicamente, el minoico, que define de la siguiente manera: “se puede obtener un laberinto minoico (sin desniveles sistemáticos) interrumpiendo con una o dos uniones una serie de círculos concéntricos” (*La preparación* 171)⁶⁶. En *La cámara lúcida*, la apelación al laberinto se hace explícita en la invocación a un aforismo de Friedrich Nietzsche: “Un hombre laberíntico jamás busca la verdad, sino únicamente su Ariadna” (116). Pero lo laberíntico también se manifiesta en la organización del libro. En su primera parte, la vía de entrada es la anécdota de la foto de Jerónimo Bonaparte; las dos direcciones posibles del círculo exterior se dividen entre *la* Fotografía y *unas* fotografías (un corpus versus algunos cuerpos); el círculo siguiente bifurca las vías de lo clasificable y lo inclasificable en la fotografía; el contiguo se dirime entre la voz de la ciencia y la voz salvaje; a continuación, un trinomio, *Operator*, *Spectrum* y *Spectator*, que rápidamente se convierte en binomio (como el de los círculos anteriores); de allí,

⁶⁶ La definición proviene de la sesión con la que Barthes abrió un ciclo de conferencias, titulado “La metáfora del laberinto”, que se dictó entre el 2 de diciembre de 1978 y el 10 de marzo de 1979 (mismo período en que se dictó la primera parte del seminario “La preparación de la novela”).

pasamos a la famosa dicotomía *Stadium/Punctum*; y, finalmente, en el último fragmento de la primera parte, desembocamos en un callejón sin salida: habíamos estado recorriendo el laberinto hedonista de las ilusiones perfectas. “Debía —dice Barthes— *descender* todavía más en mí mismo para encontrar lo evidente de la Fotografía” (100; el subrayado me pertenece). Como vimos, el movimiento de descenso es significativo porque conjuga varias alusiones además de las ya apuntadas: por un lado, podríamos calificar al descenso como dantesco e, incluso, órfico; por otro, indica un pasaje: ya no estamos en el laberinto minoico, sino que comenzamos a transitar el laberinto egipcio, esto es, una tumba-monumento⁶⁷. La segunda parte también comienza con el relato de una anécdota, la tarde en que estaba viendo fotos de la madre; el debate ahora es entre *esas* fotos (las de la madre) y, prontamente, *la* fotografía (nótese la minúscula inicial, que difiere de *la* Fotografía en la primera parte); a continuación el debate gira en torno a las instituciones generalizadoras (Familia, Madre) frente al individuo del orden de lo “irremplazable”; seguidamente, las voces de la trivialidad y la singularidad; poco después, la enunciación del noema “Esto ha sido” y la identificación de un nuevo *punctum*: el Tiempo (como énfasis del noema: la intensidad). Aquí aparece una serie de desplazamientos que parten del *punctum*, no para avanzar sobre su especificidad, sino para retroceder en su significación: se desplaza replegándose. El repliegue insiste en numerosas oportunidades ya hacia el cierre del libro: en la postulación del “aire”, como “suplemento inflexible de la identidad”, su cualidad exclamativa que señala el “fin de todo lenguaje” (“¡Es esto!”), un “*satori* en el que las palabras desfallecen”; en la locura, como la unión de la realidad con la verdad; en la música de la Piedad, como variación del tema de la locura (el episodio aludido en el que Nietzsche corre a abrazar a un caballo maltratado es el que se volvería el mito del comienzo de su locura⁶⁸); en el éxtasis fotográfico, en el que el Tiempo se retrotrae a cualquier crono-lógica histórica para poner frente a la conciencia la realidad absoluta; y, finalmente, en la intratable realidad. De esa manera, la segunda parte podría pensarse también como la vía de regreso por el laberinto: desandararlo para volver al inicio (que no es su salida).

⁶⁷ La alusión a los laberintos egipcios como tumbas es postulada por el mismo Barthes: “Para nosotros: Laberinto = Grecia. Pero hay diseños laberínticos en los sellos egipcios. Laberinto egipcio: siempre asociado a la tumba faraónica, que es un laberinto (en el centro, los despojos del Rey)” (*La preparación* 169).

⁶⁸ El mismo Nietzsche que había denostado el sentimiento de piedad como heredero de una moral cristiana que ponía límites a las potencias del hombre creador.

Ahora bien, la verdad del laberinto, según Barthes, radica en su carácter lúdico: su cariz Irrisorio (*La preparación* 180). Puedo citar varios elementos de esta índole presentes en *La cámara lúcida*. El primero de todos, que persiste por casi la mayor parte del libro, es la explícita búsqueda de una esencia; en este caso, es la de la Fotografía, pero, en Barthes, cualquier empresa semejante, aunque solo perdure estrictamente en su momento inicial, es, por lo menos, una provocación, sobre todo si se postula como motivación fundante de sus notas, en tanto su obra entera atestigua su rechazo por cualquier metafísica que invalidase la potencia de lo singular. Como veremos más adelante, la búsqueda de este genio de la fotografía es precisamente lo que más lo aleja de ella; en esta inversión (de Autor a narrador) se manifiesta el carácter burlesco del laberinto: la búsqueda de la esencia es la trampa que lo obliga a perderse en él (“tan bien hecho, perfilado, —dice Barthes sobre el laberinto— que uno desemboca en un fracaso” [*La preparación* 172]). Apunto dos elementos más: por un lado, la inversión de la madre en hija, que junto a la foto de Nadar (y la confusión entre madre o esposa), producen lo que se podría llamar la carnavalización de la figura materna ante el narrador (inversión que tiene un antecedente fuerte en la primera de las fichas del *Diario de duelo* [26 de octubre de 1977, el día después de la muerte de la madre]); por otro lado, la también carnavalización del tiempo, presente en la caracterización de la foto del joven Lewis Payne, en la que pasado y futuro son contemporáneos en el presente y que, ante la Foto del Invernadero, se transforma en una catástrofe (caotización del presente en la que el tiempo como duración se anula: esto también tiene un antecedente en la entrada del diario del 29 de noviembre de 1977, donde, además, se apela a John Cage —lo enuncio aquí para tratarlo más tarde—). Todos estos elementos mencionados pueden agruparse bajo el concepto de carnavalización, que traigo precisamente de los trabajos de Kristeva sobre la obra de Bajtín, y que me permiten afiliar otra vez *La cámara lúcida* al género novelesco para dar cuenta del impacto totalizador de esta caotización que impregna, incluso, el estatuto genérico del libro. Se vuelve a imponer la pregunta: ¿es ensayo o es novela? Seguramente los dos o, quizás, ninguno de ellos: lo que Barthes, según su ensayo “Mucho tiempo...”, denominaría una “tercera forma” (*El susurro* 396). En ese mismo texto, a partir de la encrucijada proustiana, a la alternancia genérica Barthes le hace corresponder una alternancia estructural: el camino del ensayo sería el de la metáfora, mientras que el de la novela sería la metonimia; interpretación, por un lado, y fabulación, por el otro. En *La cámara lúcida*, esto se aprecia en los mencionados desplazamientos que se producen en la segunda parte suscitados a partir del *punctum*: la

exploración de cada nominación (*punctum*, detalle, Tiempo, el aire, la locura, la música de la piedad, el éxtasis fotográfico, la realidad intratable) avanza, con excepción de la última, mediante una metafórica interpretativa, cuyo hilo conductor radica en una metonímica fabulativa. Al igual que *En busca*, lo que se narra allí no es una obra, sino el deseo de escribir una obra: el patetismo de la encrucijada se muestra en la búsqueda de una forma otra que recoja a la vez la novela del sufrimiento del narrador y lo trascienda ensayísticamente.

En la última sesión de “La metáfora del laberinto”, Barthes presenta dos respuestas, una afectiva y otra intelectual, a la pregunta “¿Qué es el laberinto *para mí*?” (*La preparación* 180) —de tinte nietzscheano— que se hace al cierre del ciclo de conferencias. En principio, el laberinto suscita una única resonancia afectiva: la imposibilidad de llegar a la madre como forma típica de la pesadilla infantil (el niño perdido, abandonado); a lo que le introduce una ambivalencia: la posibilidad de que el laberinto sea una protección (la identificación puede ser con Teseo o con Minos, respectivamente). En *La cámara lúcida*, la trayectoria de toda la primera parte marca el ingreso a lo más profundo de ese laberinto imaginario que resultó ser la respuesta que Barthes dio frente a la fotografía, porque la búsqueda de su esencia se transformó en la esencialización de una experiencia⁶⁹; ante la pérdida de la experiencia —es decir, su conversión en vivencia—, sobreviene la “sobre-clausura tranquilizadora” (*La preparación* 181). La segunda parte, en cambio, como adelanté anteriormente, hace el camino inverso: vuelve sobre sus propios pasos, se desplaza replegándose, hacia el inicio del laberinto —que, reitero, no es su salida— para volver a la experiencia en su naturaleza más punzante: la angustia muda de la pérdida de la madre, es decir, la realidad en tanto intratable. Para un escritor, perderse en el laberinto es inevitable, a sabiendas de que la recuperación de la experiencia solo se produce en su desandar — con la suerte o el azar de su lado, en tanto el experimentante nunca es agente de la experiencia—. A esta altura es evidente que, para Barthes, el laberinto lo implica en

⁶⁹ En términos de Walter Benjamin, sería una experiencia propiamente dicha (*Erfahrung*), devenida en vivencia (*Erlebniss*). En “Sobre algunos temas en Baudelaire”, Benjamin pone en relación el término *Erfahrung* con *Erlebniss* a fin de hacer manifiesta la heterogeneidad de la noción de experiencia. En el marco de una reflexión acerca del papel amortiguador —anestésico, según Susan Buck-Morss— de la consciencia (en tanto sirve como protección contra estímulos que pudiesen producir un shock), *Erlebniss* aludiría a las “experiencias vividas” como acontecimientos a cuyo desarrollo la consciencia pudo atender, mientras que *Erfahrung* haría referencia a la experiencia en cuanto que no fue vivida conscientemente. Las experiencias vividas, de acuerdo con la terminología empleada por Benjamin, serían el producto de la esterilización de un acontecimiento, puesto que, para que pueda ser incorporado al inventario de recuerdos conscientes, debe despojarlo de su carácter traumático.

tanto trata el lenguaje de manera indirecta (175) y que, para el hombre, no hay salida del laberinto, de la misma manera que no hay un afuera del lenguaje.

En cuanto a la respuesta que identifica como intelectual, Barthes trae a colación una definición que Octave Mannoni propuso en su conferencia denominada “Labyrinthe et énonciation” a propósito de la literariedad: “lo que no presenta ninguna transformación posible” (181). Barthes identifica en los aportes de Mannoni una inquietud acerca de la legibilidad/ilegibilidad que precisa como “las fugas de la legibilidad (en el sentido perspectivista del término)” (181). Esto le permite hacer una nueva pregunta acerca del laberinto: ¿dónde comienza la legibilidad? Es decir, ¿dónde comienza, entonces, un laberinto? “Nos acercamos —dice Barthes— a la epistemología de las consistencias progresivas, de los umbrales, de las intensidades: la *viscosidad* de las formas” (181). Aquí me resulta conveniente transferir la inquietud del dominio de la lectura hacia el de la escritura. Lo que no permite transformación, para el escritor, es precisamente la experiencia: aquello de carácter impersonal e infantil, fuera del tiempo y el lenguaje. Cualquier intento de transformación, cualquier avance por la viscosidad del laberinto, no podrá más que arruinar su singularidad contingente y, sin embargo, el escritor no podrá evitarlo. Su virtud y su condena estriban en el deseo utópico, como el deseo de una esencia, de alcanzar la realidad mediante un material radicalmente diferente a la naturaleza de aquello que se quiere alcanzar. Por esta razón, la realidad es caracterizada como intratable; mejores términos serían inflexible o intransigente. En este sentido, la cadena de nominación metonímica y sus correspondientes explosiones metafóricas conforman constelaciones (es decir, trazos imaginarios) cuya proyección global remite constantemente a los puntos de fuga por donde se filtra la legibilidad o pasibilidad transformativa.

Otra serie de fórmulas utiliza la noción de fuga como proceso constructivo: son las que se dirimen entre los pares opositivos movimiento/detención, visible/invisible y vida/muerte. Veamos algunos ejemplos:

En la Fotografía, la inmovilización del Tiempo solo se da de un modo excesivo, monstruoso: el Tiempo se encuentra atascado (...). El que la Foto sea ‘moderna’, se encuentre mezclada a nuestra cotidianeidad más ardiente, no impide que haya en ella como un punto enigmático de inactualidad, una extraña estasis, la esencia misma de una *detención* (...) (*La cámara* 140).

No es que la detención tenga lugar a pesar e independientemente de la modernidad — que aquí tiene el sentido de la agitación de lo ardiente; es decir, el movimiento—, sino que dicha agitación solo es posible porque hay un punto enigmático cuya naturaleza misma es la detención (es decir, *arrêt*, suspensión, la unión mística con Dios). La condición de existencia del movimiento es precisamente la detención, materia fundante de la realidad dinámica, pero inaprensible para la consciencia —aquí sigo los postulados de Baruch Spinoza cuando establece que la consciencia solo sabe de efectos, puesto que las causas le están vedadas⁷⁰—. Sigamos con otro ejemplo:

Ahora bien, ante millares de fotos, incluidas aquellas que poseen un buen *studium*, no siento ningún campo ciego: todo lo que ocurre en el interior del marco muere totalmente una vez franqueado este mismo marco. Cuando se define la Foto como una imagen inmóvil, no se quiere sólo decir que los personajes que aquélla representa no se mueven; quiere decir que no *se salen*: están anestesiados y clavados, como las mariposas. No obstante, desde el momento en que hay *punctum*, se crea (se intuye) un campo ciego (...). (95).

Aquí vemos nuevamente cómo se replica el proceso constructivo del punto de fuga: el *punctum* de la foto es el indicio (la intuición) de que lo visible, aquello del orden de los efectos, solo es posible gracias a la existencia inaprensible de lo invisible, por ser del orden de las causas. Dicho de otra manera, ¿dónde comienza lo visible? En su fuga, que es lo invisible. En consonancia con el par movimiento/detención, termino con el par opositivo vida/muerte:

(...) si la Foto me parece estar más próxima al Teatro, es gracias a un mediador singular (quizá yo sea el único en verlo así): la Muerte. Es conocida la relación original del Teatro con el culto de los Muertos: los primeros actores se destacaban de la sociedad representando el papel de Muertos: maquillarse suponía designarse como un cuerpo vivo y muerto al mismo tiempo (...). Y esta misma relación es la que encuentro en la Foto;

⁷⁰ La teoría sobre lo ilusorio de la consciencia que solo conoce de efectos la recupero de *Spinoza: Filosofía práctica* de Gilles Deleuze. Específicamente, del capítulo denominado "Sobre la diferencia entre la ética y una moral". Teniendo como interlocutor el principio tradicional de la Moral (empresa que pretende que la conciencia domine las pasiones), Spinoza formula una de sus tesis teóricas fuertes relativa al paralelismo entre el cuerpo y el espíritu; alejándose de cualquier causalidad o supremacía entre uno y otro, propone que lo que es acción en el alma también lo es en el cuerpo y, por su parte, viceversa. En este sentido, lo concerniente al cuerpo supera el conocimiento que tenemos de él, mientras que, análogamente, el pensamiento supera la conciencia que de él tenemos. La significación práctica de la tesis indica que es necesario conocer los poderes del cuerpo para descubrir los del espíritu. Por otro lado, la conciencia —denuncia Spinoza— es el lugar natural de una ilusión, porque solo puede recoger los efectos e ignora por completo las causas. Cuando un cuerpo se encuentra con otro, o una idea se encuentra con otra, se producen relaciones de composición (potenciación) o descomposición (debilitamiento). El orden de las causas, en este sentido, es un orden de composición y descomposición de relaciones que afectan a la naturaleza entera: nuestra conciencia, de eso, solo conoce los efectos.

por viviente que nos esforcemos en concebirla (y esta pasión por «sacar vivo» no puede ser más que la denegación mítica de un malestar de muerte), la Foto es como un teatro primitivo, como un Cuadro Viviente, la figuración del aspecto inmóvil y pintarrajeado bajo el cual vemos a los muertos (65).

En tanto Barthes opone pasión de vida frente a malestar de muerte, la denegación aludida bien puede ser de índole cultural (y, por eso, mítica). Pero, en un sentido más estructural, creo yo que allí se trata de la naturaleza de lo humano, algo que está en su constitución misma: la muerte se afirma radicalmente sobre su ausencia de registro. Como sabemos, el sujeto se produce en y por el lenguaje; su muerte, dada la condición de seres hablantes que somos, carece de representación posible y, sin embargo, es la denegación de ese “terror sin nombre” o “angustia inconcebible” la piedra angular en la que se erige el lenguaje. El lenguaje, en este sentido, es un teatro en el que las máscaras vivientes señalan la inconcebible muerte que las constituye. Si bien la representación de la muerte es imposible para la vida del sujeto, es imprescindible ya que es su condición de existencia. Como “los objetos laminares de los que no podemos separar dos láminas sin destruirlos” (31), lo constitutivo de la vida es la muerte, así como lo es la ilegibilidad de la legibilidad, el inicio del laberinto y, como veremos a continuación, en términos adornianos, lo absoluto del lenguaje.

Podríamos concluir con algunas ideas de Adorno acerca de la relación entre música y lenguaje:

El lenguaje denotativo querría decir de manera mediada lo absoluto, y este se le escapa en cada intención individual, deja atrás a cada uno como definitivamente detrás de sí. La música da en él inmediatamente, pero en el mismo instante se lo oscurece, del mismo modo que la luz demasiado fuerte ciega unos ojos que ya no pueden ver lo totalmente visible.

La música acaba por parecerse una vez más al lenguaje en la medida en que, en cuanto al borde del fracaso, es enviada, lo mismo que el lenguaje denotativo, a la odisea de la mediación infinita a fin de traer a casa lo imposible (“Fragmento sobre...” 28).

Como nos recuerda Jorge Luis Borges en “La muralla y los libros” (*Otras inquisiciones*), ya Walter Pater, hacia fines del S. XIX, enunciaba que todas las artes deben tender a la condición de la música. Ahora bien, desde la perspectiva adorniana, la música, a pesar de que cuente con la posibilidad de un acceso más directo —aunque fugaz— a la realidad intratable (lo absoluto en Adorno), sigue adoleciendo del mismo mal que atormenta al lenguaje: la mediación infinita. Se me presenta inmediatamente la siguiente inquietud: si las artes deben tender a la música (puesto que forma y contenido, como

también nos explica Borges, son coincidentes), ¿a qué debe tender la música? La obra de Cage, “4’33””, puede servir para contestar esa pregunta. Allí, el intérprete de la obra tiene la indicación de guardar silencio (*Tacet*) sin tocar su instrumento durante el tiempo indicado en su título. Por lo general, se piensa que el *quid* de la pieza radica en la interpretación de “cuatro minutos y treinta y tres segundos de silencio”; sin embargo, algunos teóricos consideran que el material sonoro de la obra lo componen los ruidos ambientales que el espectador escucha durante ese tiempo. Esta segunda concepción resulta un poco más acertada, aunque requiera de alguna precisión. Es posible “hacer silencio”, en el sentido de tomar los recaudos posibles para abstenerse de emitir sonido alguno, pero el silencio “en sí” no existe para nosotros (análogamente, es posible abstenerse de hablar sin que esto implique la anulación del lenguaje). Lo que la obra de Cage, según esta perspectiva, pone de manifiesto es que la música no es posible sin el silencio como su condición de existencia y, aun así, si quiere tener un contacto directo con lo absoluto, no puede más que embarcarse en la odisea de traer a casa lo imposible, es decir, el silencio. Si todas las artes deben tender a la condición de la música, entonces, la música debe tender a la condición del silencio. Esta formulación circular es la que conformaría el laberinto de *La cámara lúcida*. Lo que comenzó con un asombro silencioso (la soledad de la afección ante la foto de Jerónimo Bonaparte) termina, habiendo mutado, con un regreso al silencio que señala la realidad intratable.

En el segundo capítulo, apunté que la ensayística de Barthes se manifiesta gracias a la afirmación de una ética de la evasión: un movimiento del pensamiento que busca utópicamente una correspondencia análoga con una pulsión corporal y cuya inscripción digital se transforma en una *configuración del decir*. Según lo hasta aquí expuesto, se vuelve necesario ampliar apenas esta idea: lo evasivo de su ética entra en consonancia con la dinámica laberíntica del lenguaje y de algo relativo a la condición definitoria de lo humano. Por un lado, la inflexibilidad de lo absoluto impide toda transformación articulable y, al mismo tiempo, el deseo artístico (humano) se empeña en alcanzar lo absoluto, aunque sea una empresa utópica. Lo real evade al lenguaje de la misma manera que el lenguaje se evade de lo real. La ética de la evasión es la que pone de manifiesto, entonces, una condición netamente humana.

Referencias bibliográficas

Adorno, Theodor. *Actualidad de la filosofía*. Ediciones Paidós Ibérica: Barcelona, 1991. Traducido por José Luis Arantegui Tamayo.

---. *Sobre Walter Benjamin*. Ediciones Cátedra: Madrid, 1995. Traducido por Carlos Fortea.

---. “Música, lenguaje y su relación en la composición actual [Fragmento sobre la música y el lenguaje]”. *Sobre la música*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica I.C.E./U.A.B, 2000. 25-39. Traducido por Marta Tafalla González.

---. “El ensayo como forma”. *Notas sobre literatura*. Madrid: Akal, 2013 [1958]. 11-34. Traducido por Alfredo Brotons Muñoz.

---. *Teoría estética. Obra completa, 7*. Madrid: Editorial Akal, 2014. Traducido por Jorge Navarro Pérez.

Auerbach, Erich. “L’humaine condition”. *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2014. 265-291. Traducido por Ignacio Villanueva y Eugenio Ímaz.

Aullón De Haro, Pedro. “El ensayo y Adorno”. *Modelos de crítica, la escuela de Frankfurt*. Ed. Vicente Jarque. Verbum: Madrid, 1997.

Avaro, Nora. “La enumeración (Jorge Luis Borges)”. En *La enumeración. Narradores, poetas, diaristas y autobiógrafos*. Rosario: Nube Negra Ediciones, 2016. 11-19.

Barcia, Pedro Luis. “Proyección de “Martín Fierro” en dos ficciones de Borges. En *José Hernández: Estudios reunidos en conmemoración del Centenario de El gaucho Martín Fierro, 1872-1972*. La Plata: Universidad Nacional de la Plata, 1973. 209-232. Web. Fecha de acceso: 08/03/2021.

Barthes, Roland. *La aventura semiológica*. Barcelona: Paidós Comunicación, 1993 [1974]. Traducido por Ramón Alcalde.

---. “Notas sobre André Gide y su *Diario*”. *Variaciones sobre la literatura*. Buenos Aires: Paidós Comunicación, 2003 [1942]. 11-25. Traducido por Enrique Folch González.

---. *El placer del texto*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2003 [1973]. Traducido por Nicolás Rosa. Argentina

---. *Lección inaugural de la cátedra de semiología literaria del Collège de France*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2003 [1978]. Traducido por Oscar Terán.

---. *S/Z*. Argentina: Siglo Veintiuno Editores, 2004 [1970]. Traducido por Nicolás Rosa.

---. *La preparación de la novela. Notas de cursos y seminarios en el Collège de France, 1978-1979 y 1979-1980*. México: Siglo XXI Editores, 2005. Traducido por Patricia Willson.

---. *Diario de duelo. 26 de octubre de 1977 – 15 de septiembre de 1979*. México: Siglo XXI, 2009 [2009]. Texto establecido y anotado por Nathalie Léger; Traducido por Adolfo Castañón.

---. *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Buenos Aires: Editorial Paidós, 2009. Traducido por Joaquim Sala-Sanahuja.

---. “Roland Barthes contra los lugares comunes”. *El grano de la voz. Entrevistas 1962-1980*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2013 [1974]. 163-168. Entrevista de Claude Jannoud. Traducido por Nora Pasternac.

---. *El grado cero de la escritura y nuevos ensayos críticos*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2013 [1953]. Traducido por Nicolás Rosa y Patricia Wilson.

---. *El susurro del lenguaje*. Buenos Aires: Paidós, 2013 [1984]. Traducido por Carlos Fernández Medrano.

---. *Fragmentos de un discurso amoroso*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2013. Traducido por Eduardo Molina.

---. *Crítica y verdad*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2014.

---. *El placer del texto y Lección inaugural*. Siglo Veintiuno Editores: Buenos Aires, 2015. Traducido por Nicolás Rosa y Oscar Terán.

---. *Ensayos críticos*. Barcelona: Seix Barral, 2017.

Bataille, Georges. “El dedo gordo”. *La conjuración sagrada. Ensayos 1929-1939*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2003 [1929]. 44-49. Selección, traducción y prólogo de Silvio Mattoni.

Benjamin, Walter. “Sobre algunos temas en Baudelaire”. *Iluminaciones II. Baudelaire. Un poeta en el esplendor del capitalismo*. Madrid: Taurus Ediciones, 1972. 123-170. Traducido por Jesús Aguirre.

---. “Experiencia y pobreza”. *Discursos interrumpidos I*. Madrid: Editorial Taurus, 1973. 165-173. Traducido por Jesús Aguirre.

---. “Doctrina de lo semejante” y “Sobre la facultad mimética”. *Obras*, Libro II, vol. 1. Madrid: Abada Editores, 2007. 208-216. Traducido por Jorge Navarro Pérez.

---. “Sobre el lenguaje en cuanto tal y sobre el lenguaje del hombre”, “Sobre el programa de la filosofía venidera”, “Doctrina de lo semejante” y “Sobre la facultad mimética”. *Obras*, Libro II, vol. 1. Abada Editores: Madrid, 2007. Traducido por Jorge Navarro Pérez.

---. *El narrador*. Santiago de Chile: Ediciones Metales Pesados, 2008. Traducido por Pablo Oyarzún Robles.

---. *La dialéctica en suspenso*. Santiago de Chile: LOM Ediciones, 2009. Traducido por Pablo Oyarzún Robles.

---. “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”. *Estética y política*. Buenos Aires: Editorial Las cuarenta, 2009. 81-128. Traducido por Julián Fava y Tomás Bartoletti.

---. *Origen del Trauerspiel alemán*. Buenos Aires: Gorla, 2012. Traducido por Miguel Vedda.

Bense, Max. *Sobre el ensayo y su prosa*. Cuadernos de Seminarios Permanentes. México: CCyDEL, 2004. Traducido por Marta Piña Zentella.

Blanchot, Maurice. “Musil”. *El libro por venir*. Madrid: Editorial Trotta, 2005 [1959]. 166-183. Traducido por Cristina Peretti y Emilio Velasco.

Borges, Jorge Luis. "El coronel Ascasubi". *Revista Sur*, 1(1) (1931): 129-140. En línea.

---. "Aspectos de la literatura gauchesca". *Revista Número* (1950). Montevideo.

---. *Autobiografía*. Buenos Aires: Editorial El Ateneo, 1999.

---. *Arte poética*. Editorial Crítica: Barcelona, 2001.

---. "Pensamiento y poesía". *Arte poética. Seis conferencias*. Barcelona: Editorial Crítica, 2001. 97-117.

---. *Cuaderno de San Martín; Evaristo Carriego; Discusión*. Buenos Aires: Sudamericana, 2016.

---. *Textos recobrados (1931-1955)*. Buenos Aires: Sudamericana, 2016.

---. "La muralla y los libros". *Otras inquisiciones*. Buenos Aires: Sudamericana, 2016. 9-12.

Buck-Morss, Susan. *Walter Benjamin, escritor revolucionario*. Buenos Aires: Interzona Editora, 2005. Traducido por Mariano López Seoane.

---. *Origen de la dialéctica negativa: Theodor W. Adorno, Walter Benjamin y el Instituto de Frankfurt*. Eterna Cadencia Editora: Buenos Aires, 2011. Traducido por Nora Rabotnikof Maskivker.

Congdon, Lee. "The Essay". *The Young Lukács*. The University of North Carolina Press: Chapel Hill, 1983.

Contreras, Sandra. (1995). "Variaciones sobre el escritor argentino y la tradición". AA. VV. *Borges, ocho ensayos*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 1995. 35-51.

---. *En torno al realismo y otros ensayos*. Rosario: Nube Negra Ediciones, 2018.

Crisorio, Bruno y Silvina Sánchez. "Las piedras sobre el borde del círculo. Disquisiciones sobre *La cámara lúcida* de Roland Barthes y sus posibles vínculos con *Fotos tuyas* de Inés Ulanovsky". *Estudios de Teoría Literaria. Revista digital: artes, letras y humanidades*, vol. 9, n° 19 (julio de 2020): 155-167. En línea.

De Man, Paul. “El concepto de ironía”. *La ideología estética*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1998. Traducido por Manuel Asensi y Mabel Richart.

Deleuze, Gilles. “Sobre la diferencia entre la ética y una moral”. *Spinoza: Filosofía práctica*. Buenos Aires: Tusquets Editores, 2006 [1981]. 27-40. Traducido por Antonio Escohotado.

Derrida, Jaques. “Las muertes de Roland Barthes”. *Cada vez única, el fin del mundo*. Valencia: Pre-Textos, 2005. Traducido por Manuel Arranz.

Domènech, Josep Maria Català. “Modos de ver, formas de pensar: una genealogía de la posvisión”. *Novos Olhares*, Vol. 9, Núm. 1 (2020). 50-70. En línea.

García Morales, A. “Jorge Luis Borges, autor del *Martín Fierro*”. *Variaciones Borges*, 10, (2000): 29-64. En línea.

Giordano, Alberto. “Literatura y poder”. *Con Barthes*. Santiago de Chile: Marginalia Editores, 2016 [1995]. 15-74.

---. *Modos del ensayo. De Borges a Piglia*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2005.

---. “La resistencia a la ironía: notas desde (hacia) los ensayos de Borges”. *Variaciones Borges*, 40 (2015): 99-113. En línea.

---. *Con Barthes*. Santiago de Chile: Marginalia Editores, 2016.

---. “Borges ensayista. La ética de un lector inocente”. Eds. Real Academia Española y Asociación de Academias de la Lengua Española. *Borges esencial* (pp. XXXI-XLVII). Barcelona: Penguin Random House Grupo Editorial, 2017.

González, Darío. “La lógica de la lectura escéptica”. *Co-textes* 38. Montpellier: Éd. du CERS, 2001. 71-89.

---. “El ensayo y la crítica de la modernidad - Tercer encuentro (Darío González)”. *YouTube*. Subido por el Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria el 29 de julio de 2020. Web.

Hume, David. De la escritura ensayística (1742). Alfón (comp. y trad.). *La razón del estilo. Ensayos anglosajones en torno al ensayismo*. Rosario, Argentina: Nube Negra Ediciones, 2016. 21-25.

Kristeva, Julia. “La palabra, el diálogo y la novela”. *Semiótica I*. Madrid: Editorial Espiral, 1978. 187-226. Traducido por José Martín Arancibia.

Latham, Alison. *Diccionario Oxford de la Música*. México: Fondo de Cultura Económica, 2008.

Louis, Annik. *Jorge Luis Borges. Obras y maniobras*. Santa Fe, Argentina: Ediciones UNL, 2014.

Ludmer, Josefina. *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora, 2012.

Lukács, Georg. “Sobre la esencia y forma del ensayo (carta a Leo Popper)”. *El alma y las formas*. Barcelona: Grijalbo, 1970 [1911]. 13-39.

---. *El alma y las formas y Teoría de la novela*. Barcelona: Grijalbo, 1975. Traducido por Manuel Sacristán.

MacNeill-Whistler, James. *The gentle art of making enemies*. The Project Gutenberg eBook, 2008. En línea.

Marty, Éric. *Roland Barthes, el oficio de escribir*. Buenos Aires: Manantial, 2007. Traducido por Horacio Pons.

Mattoni, Silvio. “El ensayo y la crítica de la modernidad - Segundo encuentro (Silvio Mattoni)”. *YouTube*. Subido por el Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria el 20 de julio de 2020. Web.

Merrill, Linda. *A pot of paint: aesthetics on trial in Whistler v. Ruskin*. Washington: Smithsonian Institution Press, 1992.

Montaigne, Michel Eyquem de. “Del arrepentimiento”. *Ensayos*. Buenos Aires: Losada, 2011. 724-735. Traducido por Graciela Isnardi.

Nietzsche, Friedrich. *Así habló Zaratustra. Uno libro para todos y para nadie*. Madrid: Editorial Gredos, 2010. Traducido por José Rafael Hernández Arias.

---. *El nacimiento de la tragedia*. Madrid: Gredos, 2015 [1872]. Traducido por Germán Cano Cuenca.

O'Meara, Lucy. *Roland Barthes at the Collège de France*. Liverpool University Press: Liverpool, 2012.

Piglia, Ricardo. "Ideología y ficción en Borges". *Punto de vista*, 2(5) (1979): 3-4. En línea.

Premat, Julio. "Leer los comienzos. Orientaciones teóricas, Borges, Saer". *Cuadernos LIRICO*, 7 (2012): 1-18. En línea.

Ritvo, Juan Bautista. "El ensayo y la crítica de la modernidad - Primer encuentro (Juan Ritvo)". *YouTube*. Subido por el Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria el 8 de julio de 2020. Web.

Samoyault, Tiphaine. "Barthes y la fotografía". *Rev. aportes de la comunicación*, Núm. 19 (diciembre 2015): 62-69. En línea. Traducido por Jhonny Gutierrez Moreno y Natalia Baudion.

Sánchez Vázquez, Adolfo. *Antología. Textos de estética y teoría del arte*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1978.

Schwarz, Roberto. "Sobre Adorno". *Constelaciones. Revista de teoría crítica*. Vol. 11, No. 11-12 (diciembre de 2020): 544-549. En línea. Traducido del portugués por Jordi Maiso.

Sollers et al. *Bataille*. París: Union Générale d'Éditions (10/18), 1973.

---. *Bataille*. Barcelona: Editorial Mandrágora, 1976.

TLFi : Trésor de la langue Française informatisé. ATILF - CNRS & Université de Lorraine. Web. Acceso: 5/3/2019.

Vedda, Miguel. "Anatomía de la melancolía: Acedia y alienación en Walter Benjamin y Siegfried Kracauer". *La biblioteca*, Núm. 14 (primavera 2014): 204-220. En línea.

Viveros Celín, Carmen Elena. “Fotografía, autobiografía y autoetnografía en *Mitos: El Cuadrado del Tiempo*”. *Revista KEPES*, Año 17, No. 22, (julio-diciembre 2020): 465-500. En línea.

VV.AA. “Colloques de Cerisy (depuis 1952)”. *CENTRE CULTUREL INTERNATIONAL DE CERISY. Association des Amis de Pontigny-Cerisy*. Web. Acceso: 5/3/2019.

VV.AA. *El lector decadente*. Girona: Atalanta, 2017. Selección y prefacios de Jaime Rosal y Jacobo Siruela.