



Roland Barthes: el ensayo y la ética de la evasión

Leandro Bohnhoff¹

Universidad Nacional de Rosario
leandro.bohnhoff@gmail.com

Resumen: En “*Les sorties du texte*” [“Las salidas del texto”] (1972), a partir de los trabajos heterológicos de Georges Bataille, Roland Barthes reflexiona sobre la escritura del ensayo, cuyo devenir estaría acompasado por un *ritmo amoroso* de alternancia entre saber y valor. En el ámbito de lo ensayístico se produciría un desplazamiento pulsional de la pregunta ontológica del saber hacia la pregunta excéntrica del valor: “¿Qué es esto *para mí?*”. De esta manera, la valoración introduce una subjetividad que no implica ni un punto de vista impresionista ni uno objetivo, sino una subjetividad cuyo agente es un no-sujeto; es decir, un sujeto incierto. Así es como Barthes se autodenomina en la “*Leçon*” [“Lección Inaugural”] (1977): un sujeto que quiere inscribirse en las discusiones propias de las instituciones científicas sin someterse a su impotencia reproductiva; un sujeto que, por ese motivo, no produjo más que ensayos: género ambiguo en el que la escritura disputa con el análisis. Este artículo se propone ahondar en estos postulados barthesianos para leer “Las salidas del texto” en dos niveles concurrentes: temático y formal, para mostrar cómo su composición responde a la caracterización barthesiana de lo que es un ensayo.

Palabras claves: Barthes – Ensayo – Ética – Adorno – Forma

Abstract: In “*Les sorties du texte*” (1972), taking as a starting point Georges Bataille’s heterological works, Roland Barthes reflects on the writing of the essay, the development of which would keep in step with a *loving rhythm* which alternates knowledge and value. In the sphere of the essay, a pulsional shift would occur in the transition from the ontological question posed by knowledge to the eccentric question posed by value: “What is this *for me?*”. In this way, the act of valuation introduces a type of subjectivity which differs from an impressionist or an objective point of view, putting forward a kind of subjectivity that comes from a no-subject; i.e., an uncertain subject. That’s the way Barthes calls himself in the “*Leçon*” (1977): a subject that is willing to inscribe itself in the discussions the scientific institutions pay attention to, distancing itself from their reproductive impotence; a subject that, for that very reason, could only write essays: that ambiguous genre in which writing confronts analysis. This article’s aim is to delve deeper in these barthesian postulates so as to read “*Les sorties du texte*” in two concurring levels: thematic and formal, to show the way its composition resonates accurately to the barthesian characterization of the essay.

Keywords: Barthes – Essay – Ethic – Adorno – Form

¹ **Leandro Bohnhoff** es estudiante avanzado de la Licenciatura en Letras de la Universidad Nacional de Rosario. Forma parte como Ayudante de 2º categoría de las cátedras de Análisis del Texto (Comisión 1) y Análisis y Crítica II, cuyos jefes son Judith Podlubne y Alberto Giordano, respectivamente. Desde el 2018, se desempeña como Tutor-Par en el Programa de Tutoría de Pares (Dirección de Orientación Estudiantil, UNR). Colabora como revisor para la revista BADEBEC. Estudió traducción en el Instituto Superior N° 9123 “San Bartolomé”, formación que le permitió obtener el *Diploma in Translation* del Chartered Institute of Linguists en 2012 (mat. 45823).

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 International 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, aparte del mencionado Sollers. Es en este marco que Roland Barthes lee su 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.

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 *con-tacto*: ¿cómo, de una vez, 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 ética² del sujeto que los enuncia: este desplazamiento, siempre momentáneo, de un valor a otro –del pudor a la seducción– permea el ensayo a las marcas del cuerpo, haciendo que se exceda a sí mismo y, así, tienda constantemente al texto.³

² Para precisar la diferencia entre ética y moral, apelo a Gilles Deleuze en su *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.

³ 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.

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 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. Propiciar la intervención de giros idiomáticos que tengan el espacio disponible para su despliegue y el adentramiento en su literalidad. También, desencadenar la remisión etimológica en la que no solo se enlazan definiciones, sino, además, se despliega una genealogía lingüística. Ambos recursos, 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 entrecomillados (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.

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”⁴ que encuentra sus precursores, para Barthes específicamente, en Friedrich Nietzsche y André Gide.

⁴ 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 resida 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.

“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 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”⁵ por estar “privado de sentido”.

⁵ 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”)

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

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 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)?

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 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”.⁶ 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 más en consonancia con el término “nostalgia”;⁷ 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

⁶ 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*.

⁷ 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.

–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 estos elementos en relación 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”.

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 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.⁸ 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 *concurrència* 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*⁹ (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 cerrar; esto es, falsea, de manera recursiva, las expectativas de conclusividad. Como

⁸ 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.

⁹ 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).

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 de verdad tradicionales, 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 “*achatamiento 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 hjiemsleviana 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 inmediatamente en claro 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 fin de 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 poesis*), 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 achatamiento, 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, al 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 permea 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 anacrúsico¹⁰ y, como 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 más que todas: ¿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:¹¹ 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 que quedan sonando como una música.

¹⁰ El *Diccionario Oxford de la Música* la define anacrusa como la nota o las notas iniciales de una frase musical que preceden al tiempo fuerte o acentuado.

¹¹ 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”.

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 contemporáneos ¹² (no desde la representación, sino desde la experimentación):¹³ 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*.¹⁴ En materia de saberes discursivos, independientemente del “objeto”, nos tendremos que medir con el lenguaje como mediación, que, al igual que la histérica frente al médico decimonónico, se encargará de demostrarnos hasta qué punto nuestro saber es parcial, impotente,

¹² 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.

¹³ “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).

¹⁴ 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).

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,¹⁵ 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.

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 expositor. Por fortuna, las actas del coloquio sobre Bataille¹⁶ 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

¹⁵ “[E]l objeto del ensayo —apunta Adorno— es lo nuevo en cuanto nuevo, no retraducible a lo viejo de las formas existentes” (32).

¹⁶ 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.

(“¡Realmente le preocupa mucho el final! [Risas]”)–; también, la apelación al “azar del intertexto” que Barthes señala como medio para burlar la gregaredad existista. 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*¹⁷ que considere esas ideas conceptos operatorios. En tanto Barthes conoce los 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

¹⁷ 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).

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.

Bibliografía

Adorno, Theodor Wiesengrund. “El ensayo como forma”. *Notas sobre literatura*. Madrid: Akal, 2013 [1958]. 11-34. Traducción de Alfredo Brotons Muñoz.

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

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

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

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

---. *La aventura semiológica*. Barcelona: Paidós Comunicación, 1993 [1974]. Traducción de Ramón Alcalde.

---. “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. Traducción de Nora Pasternac.

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

---. *La cámara lúcida*. Buenos Aires, Argentina: Paidós Comunicación, 2009 [1980]. Traducción de Joaquim Sala-Sanahuja.

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

---. *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; traducción de Adolfo Castañón.

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.

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

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

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

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

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

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

Nietzsche, Frederick. *El nacimiento de la tragedia*. Madrid, España: Gredos, 2015 [1872]. Traducción de Germán Cano Cuenca.

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

---. (1976): *Bataille*. Barcelona: Editorial Mandrágora.

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

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.