

Un Barthes para Sarlo

A Barthes for Sarlo

Carlos Surghi¹

Universidad Nacional de Córdoba / CONICET

carlos.eugenio.surghi@unc.edu.ar

Resumen: El presente artículo analiza los acercamientos de Beatriz Sarlo a la figura de Roland Barthes, partiendo de la figura de lo que se ha dado en llamar el *último Barthes*, al que se lo entiende como un fragmento que presupone una totalidad que se niega ni bien se la promulga. De esta forma nos proponemos analizar de qué modo el *último Barthes* afecta doblemente la propuesta intelectual de Sarlo: por un lado, a nivel de los modos de leer con relación al devenir literatura de la crítica; por el otro, a la escritura ensayística que se permite tensionar escenas autobiográficas en donde, el ensayo, en tanto que forma de la subjetividad, suspende la especulación teórica para dar paso a la puesta en escena de la experiencia de escritura.

Palabras claves: Sarlo — Barthes — Experiencia — Ensayo

Abstract: This article analyzes Beatriz Sarlo's engagement with Roland Barthes, beginning with what has been termed the *later Barthes*, understood as a fragment that presupposes a totality that is itself negated as soon as it is proclaimed. Thus, we propose to analyze how the later Barthes doubly affects Sarlo's intellectual approach: both in terms of her reading of the literary development of criticism, and in terms of her essay writing, which allows for the exploration of autobiographical scenes where the essay, as a form of subjectivity, suspends theoretical speculation to give way to the staging of the writing experience.

Keywords: Sarlos — Barthes — Experience — Essay

¹ Carlos Surghi es profesor de Adjunto de Estética en la Facultad de Filosofía y Humanidades; Profesor Titular de Metodología de la Investigación Literaria en la Facultad de Lenguas de la UNC; Investigador Adjunto del CONICET.

Hay un aforismo del primer romanticismo alemán, perteneciente a Friedrich Schlegel, que viene en este caso a la memoria ya que como ningún otro condensa el impulso de ese movimiento entusiasta y desprejuiciado que, hasta hoy, continúa siendo un modo de leer y también, por qué no, un modo de vida. El mismo dice así: “¡Hay tanta poesía y, sin embargo, nada más raro que un poema! De ahí la profusión de esbozos, estudios, fragmentos, tendencias, ruinas y materiales poéticos” (*Poesía y filosofía* 47). A simple vista, uno podría decir que, si la poesía es la totalidad perdida, suerte de nostalgia del pasado que flota como un velo ligero e inasible, lo que nos queda en el presente no es más que la extrañeza misma del poema cual espléndida y vulgar condición de su materia. Es decir, no hay poema que no haya sido el anhelo de esa totalidad en sus restos, como así también, no hay poesía que no haya abandonado el mundo en la rareza de cada uno de sus fragmentos.

Para los románticos determinar lo que sigue ni bien algo se pierde o cuando eso mismo deja de ser lo que era es aventurarse en la paciencia del discernimiento, en la invención de un juicio. Uno también podría llamar a esto leer entre ruinas, buscar la forma perdida en el caos de los restos que de ella nos quedan. Por eso, lo que Schlegel afirma, es importante señalar que lo fundamental es el procedimiento que en esas palabras se anuncia. Un procedimiento que quizá funcione de la siguiente manera: en el fragmento el advenimiento de la totalidad y en la totalidad el advenimiento del fragmento.²

² En relación con esto Philippe Lacoue-Labarthe y Jean-Luc Nancy en su clásico estudio *El absoluto literario* señalan que

el fragmento designa un tipo de exposición que no aspirara a la exhaustividad y corresponde a la idea sin duda específicamente moderna de que lo inacabado puede o incluso debe ser publicado (o aun a la idea de que lo publicado nunca está acabado...) Así, el fragmento se delimita a través de una doble diferencia: si por un lado no consiste en un puro trozo, tampoco coincide, por otro, con ninguno de esos términos-géneros que han utilizado los moralistas: pensamiento, máxima, sentencia,

La afirmación, que roza lo tautológico, tal vez condense un modo de funcionamiento de la crítica moderna: anhelo de totalidad por medio de los fragmentos y negación de cualquier totalidad a la luz misma de lo fragmentario. Pero también, acaso sea una especie de fatalismo para la crítica, pues al entusiasmo y el desprejuicio del deseo de totalidad le sigue la melancolía del triste fragmento con el que el crítico se enfrenta. Probablemente por eso su tarea se parezca al recorrido propuesto por una de esas parábolas de Kafka que, una vez prometido el absoluto –la ley por caso–, no conduce a ningún lado, pues el lugar al que se iba –la totalidad deseada o la justicia– era el lugar donde ya se estaba –el laberinto del procedimiento de la justicia–. De ahí que la intención totalizadora de la crítica, por ejemplo, leer lo inabarcable de lo escrito buscando el absoluto reductor de su lectura, no sea necesariamente haber leído de un modo absoluto aquello inabarcable, ya que, en verdad, para acceder a esa totalidad habría que leer como fragmento lo que se suponía interminable, habría que dejarse ganar por intuiciones de una perspectiva oblicua y no guiarse por razonamientos de una determinada profundidad. Como siempre, al final la moraleja de la crítica dice así: la totalidad no está asequible en el infinito de la muralla o en el laberinto por recorrer –aquí nosotros podríamos decir: en el método o en el sistema por desplegar– sino en el destello de uno de esos escombros abandonados –aquí podríamos también leer: los estilos anacrónicos de la crítica– que acaso solo recuerdan el pasado de su construcción.

La pregunta entonces sería: ¿de qué modo Beatriz Sarlo, una lectora que totaliza en función de un sistema –por caso el marxismo, la moda o la sociología–, lee ciertos restos, fragmentos y escombros con los que la crítica

opinión, anécdota, nota. Ellos aspiran a un acabamiento en la confección misma del «trozo». El fragmento, por el contrario, comprende un inacabamiento esencial. (86)

literaria se encuentra al haberse desmoronado el edificio de la modernidad? La pregunta podría también simplificarse todavía más: ¿cómo lee Sarlo lo póstumo, aquello que aparenta el desorden de un final abrupto lejos del horizonte de la utilidad, que hay en un “último Barthes”, acaso el que más le corresponda por lo que genera en su ensayística?³

De ahí entonces que exista un Barthes para Sarlo, y nos referimos al indefinido, al que lleva a hacer cosas con uno mismo. Nos referimos desde ya a ese Barthes que nos vuelve tema, como acaso él lo hizo consigo mismo; el Barthes que, en determinados momentos, produjo ciertas afecciones en la lectura y en la escritura de Sarlo, que acaso sean del orden de lo íntimo y que, desde ya, justifican antes que la precisión del archivo la escena de lectura que, sin lugar a dudas, corresponde a esa intimidad celosamente guardada que últimamente se ha vuelto transparente, pero que como tal, aun a riesgo de lo privativo, permite una fabulación, como si construyéramos esa muralla con la que el crítico marca un territorio. Muralla que en realidad no vale por lo que delimita, sino por lo irregular de los fragmentos que hacen a la montaña de escombros arriba de los que el crítico, ufano y desdeñoso, se sienta a leer olvidando qué es lo que hay más allá de ella.⁴

Varias veces Sarlo le ha dado a lo leído la ilusión de totalidad bajo la forma de un libro. Por ejemplo, uno sobre Borges –escrito en inglés y como

³ La sistematización del Barthes que Sarlo promueve y divulga en un comienzo se encuentra claramente trabajada en “Beatriz Sarlo, ensayista”, publicado recientemente en la revista *Cuadernos de literatura* (2020). Puntualmente, el trabajo de Judith Podlubne, “Barthes en Sarlo”; el de Sylvia Saïtta “Algunos intentos por escribir sobre Beatriz Sarlo”, y el de José Luis De Diego, titulado “Beatriz Sarlo en Punto de Vista”, en el que es posible seguir los usos y la utilidad de un primer Barthes.

⁴ Leemos puntualmente entonces el Barthes que se reúne en *Escritos sobre Roland Barthes* (2021), el que, desde ya, no es completo en un doble sentido, primero por dejar algunos textos afuera de dicha reunión, y segundo, por interesarnos en una lectura donde las figuras postrimeras de ensayista y objeto ganan por demás nuestra atención. A la vez, se hace evidente que Sarlo, previo a su muerte, ajustó cuentas con su memoria y dejó una última versión de Barthes que, sin embargo, es memoria de un primer Barthes que viene en ayuda de quien construye una aventura intelectual partiendo de la premisa de *No entender* (2025).

carta de presentación en Cambridge⁵; otro sobre Benjamin –que serviría para enmendar su mala lectura antes de aprender alemán y también, como acto de contrición por no leer en su momento las traducciones de Murena, ocultas tras el sesgo ideológico de la época⁶; por supuesto, no podía faltar un libro sobre Saer –el amigo que impuso en los programas de reduciendo su literatura al decir que era “de difícil comprensión”, como lo señaló en una

⁵ Las condiciones de *Borges, un escritor en las orillas*, que primero tuvo la forma de “cuatro conferencias”, le permite a Sarlo presentar un Borges que “navega en la corriente universalista de la literatura occidental”, incurriendo para tal fin en una serie de perogrulladas que van desde “como están las cosas, la imagen de Borges es más potente que la de la literatura argentina, por lo menos desde una perspectiva europea”, hasta “su reputación en el mundo lo ha purgado de nacionalidad”. Sin embargo, tales afirmaciones, que a veces se valen de la cantidad de libros de Borges encontrados en las librerías del Reino Unido, “lo que digo no es novedoso y puede ponerse en la cuenta de una provinciana ingenua”, refuerzan por momentos su clave de lectura, “un juego en el filo de dos orillas” adonde Borges fue, al mismo tiempo, un escritor cosmopolita y nacional (11-12-16).

⁶ Escritos entre los comienzos de los homenajes a la muerte de Benjamin en 1990 y en relación con los usos dados a este para pensar la ciudad como escenario de cruces culturales en las inmediaciones de finales del siglo XX; pero también, escritos para reflexionar sobre el alcance institucional de conceptos que se inscriben en “un campo dinámico de fuerzas teóricas y críticas” que por momentos van en contra de la reducción institucionalizada del pensamiento –el caso emblemático es el ensayo “Olvidar a Benjamin”– los siete textos sobre el crítico alemán de Sarlo van desde las marcas de lectura en sus primeras ediciones de dudosa traducción hasta lo que este supuso para el proyecto de la revista *Punto de Vista* (*Siete ensayos sobre Walter Benjamin* 55). Al respecto, Martín Kohan, en su ensayo “Benjamin por Sarlo”, ha señalado una sutil línea crítico-biográfica, esta última reacentuada si entendemos por la primera un modo de vida, respecto a las reacciones de Sarlo justamente ante las ideologías, las modas y la atención teórica. Así en un primer momento, la desatención a Murena

no fue un prurito vano de autarquía nacional para un pensamiento crítico que se arreglara con «lo nuestro», por supuesto, lo que a comienzos de los años setenta la predispuso a omitir la colección de «Pensadores alemanes» de *Sur*; pero sí una recelosa prevención de ideología y de clase muy proclive a borrar matices justo ahí donde, por el contrario, convenía percibirlos y considerarlos.

Justamente el tiempo y el proyecto *Punto de Vista* llevaría acaso a un resarcimiento simbólico de ese primer olvido al abrazar la “intervención cultural” como una política de traducción que, no solo debía difundir, sino también evitar la fijación, la cristalización, la reducción misma de la moda a categorías de pensamiento:

Precisamente este afán de introducir perspectivas novedosas, que sirviesen a su vez para innovar en las lecturas literarias y los análisis culturales, explica que Beatriz Sarlo se haya mostrado siempre particularmente alerta, con argumentos no menos que con fastidio, para interceptar y discutir el auge de las modas teóricas y críticas (*Cuadernos de literatura*, s,n,p).

entrevista por streaming⁷; y finalmente, uno sobre Barthes, en el cual lo escrito que se ha acumulado termina siendo algo más que un libro. En cada uno de ellos es indudable que hay un comienzo, una orientación a seguir y la prepotencia de establecer un futuro para discutir. Pero como bien lo supo Mallarmé, detrás de esa ilusión de totalidad reside la vacilación misma de esta, ya que un libro no es otra cosa más que el límite de una lectura y su insistencia por ocultar lo que siempre falta. Es decir, un libro es la totalidad que no sabemos y los fragmentos a los cuales nos aferramos, aun cuando la doxa sostenga que se escribe porque algo no se sabe, porque ahí mismo hay una grieta en la muralla o porque oculte que, cuando se termina de escribir, se sabe mucho menos que antes respecto a cualquier cosa⁸. Aun así, la misma ilusión de libro en Sarlo puede leerse como el regreso de lo reprimido, regreso de aquellos momentos que Barthes le trae al presente y que la autora llama “momentos de mi biografía intelectual” (*Escritos sobre Roland Barthes*

⁷ La declaración corresponde a una entrevista dada a Tomás Rebord (https://www.youtube.com/watch?v=Xgi_KjwBOfo). Acaso la misma se aclare con lo expuesto por Sarlo tiempo antes al señalar que en Saer “una actitud poética atraviesa la mayoría de sus libros” (*Zona Saer* 48), actitud que iría desde el manejo de la frase en su extensión apoyándose en el ritmo y dejando un poco de lado el sentido, para así privilegiar la transmisión de la experiencia antes que al despliegue argumental. Evidentemente esa actitud poética es la que lleva a Sarlo a declarar que “la poesía que transcurre por debajo de la prosa saeriana es el impulso que la vuelve completamente original” (*Zona Saer* 52), originalidad que, en su declaración, es dificultad, una que, por años, llevó a que Saer adquiriera la cualidad de “no estar de moda” (*Zona Saer* 10).

⁸ Mallarmé señala que la contracara del libro sería la prensa, el diario, “la hoja impresa grande (...) que ofrece por cierto la minúscula tumba del alma” (54). Sin embargo, para el poeta lanzado a las elucubraciones sobre la prosa, en el blanco, en las columnas, en las tipografías y hasta en los anuncios de una prehistoria de la publicidad existe un ritmo, una prosodia, una pulsión del lector por literaturizar el lenguaje más allá de sus funciones estructurales. En continuidad con dicha tensión, los libros de Sarlo, en algunos casos, podrían entenderse como impulsos de escritura de ocasión que se transmutan en libro por la sola reunión de aquello que se ha escrito en un determinado tiempo *pasado* o *presente*. Cabría la salvedad para esta operación, de que la ilusión misma de totalidad en el libro, tambaleante desde el momento en que su carácter de mercancía se vuelve tan cotidiano como un diario, termina haciendo de este un “espectáculo moral” en el que, “si el libro sigue siendo tal cual es, un vertedero, indiferente, donde se vacía el otro” (54), el diario terminara por borrarlo. La vacilación ante una y otra forma que Mallarmé experimenta, lleva a señalar justamente que, en el libro, el ansia absoluta de saber convive con la acumulación de balbuceos fragmentarios, pues el lenguaje es tan opaco como la tinta que se corre.

9). Regreso, además, de aquello que, en sus ensayos, podría denominarse como “una novela sin nombres propios” (*Escritos sobre Roland Barthes* 58) que, con los años, las insistencias y las limitaciones, se fue tramando en la constelación de afinidades problemáticas que el mismo Barthes vio tiempo atrás. Momentos y capítulos entonces que ocultan y disipan las torsiones producidas en esa novela de formación –que duerme en escenas de lectura y escritura disipadas aquí y allá a lo largo de los años, y que la figura de Barthes, un Virgilio moderno, puede una vez más convocar,– hacen en realidad a la edad de la lectura que Sarlo, en la sintonía retrospectiva de los últimos años, pone en las entregas de una novela que no escribió⁹.

Sin embargo, podríamos imaginar que, si esa novela llegara a existir, de seguro comenzaría con la lección del maestro, pues Barthes fue eso: un maestro en el arte de leer. Cada escena fantasmática no haría entonces otra cosa más que señalar que antes que imitarlo hay que entenderlo y antes que emular su estilo hay que aprender por medio de él. Tal vez por eso ensayar sobre la novela fantasma de Barthes, la que este no escribió y solo imaginó posible en un curso, pero también la que Sarlo tiene con él y que a lo largo de los años fue incrementando sus escenas, no sea proferir admiración sino asumir la paciencia, el sosiego del deseo, la espera misma, verdaderos gestos monásticos profesados como un último evangelio por dos viejos críticos a

⁹ La novela no escrita de existir tendría menciones explícitas y ocultas de la relación con Barthes. En el prólogo a *La ciudad vista* leemos la siguiente afirmación de Sarlo: “Cuando releí los originales no me sorprendió que, ya en el último tramo de una vida extensa como la mía, fueran tan evidentes las primeras deudas contraídas. No hubiera escrito lo que escribí si no hubiera leído a Roland Barthes, si no siguiera leyéndolo” (11-12); mientras que, en la conferencia inaugural del X *Argentino de Literatura*, la gravitación biográfica se hace más explícita para Sarlo:

Lo que traigo hoy es, quizás, otra dimensión de mi biografía, aunque no voy a hablar de mí, sino del que fue el escritor y el crítico que, de manera permanente y a lo largo de medio siglo, más me impactó. Ya puedo hacer todos los balances que puede hacer una persona de mi edad y, por tanto, ya saber quienes la impactaron de una manera permanente y quien se mantuvo durante 50 años en ese impacto. Puedo dar los nombres y, quizás, el primero de esos nombres sea el de Roland Barthes. (*Escritos sobre Roland Barthes* 99).

quienes no les molestaría parecerse en algo a Bouvard y Pécuchet. En ello, Sarlo ha sido fiel y hasta nos deja una confesión que la vuelve vulnerable: el Barthes escritor es inimitable, aun para una barthesiana como ella, al menos en dos niveles.

Primero que nada, inimitable por la facilidad de su escritura –facilidad que está dada por los objetos de su interés, los que en Sarlo, no siempre son tan felices– y segundo, por la elegancia de su argumentación, por la levedad de una ironía que no hiere y hace a la correspondencia de la inteligencia –lo que en Sarlo, hay que decirlo si de ironía se trata, es pura tropelía de laconismo bravucón que todo el tiempo busca la confrontación. Claro, la escritura es el sismógrafo de una pasión convulsa, por demás apegada a una epistemología del acto en la incierta ciencia del sujeto que, en el final de su vida, Barthes imaginara como disciplina.¹⁰ En todo caso, leer como Barthes sí supone un destino común, una afinidad, tal vez porque mejor que nadie él supo escapar al peso del “aparato teórico” (*Escritos sobre Roland Barthes* 9), esa negativa a toda singularidad, ese lastre de la vulgata institucionalizada; y quien no, en esa promesa realizada de ligereza, no ve para uno la propia escritura del futuro. En tanto que modelo y acompañante en el camino de la lectura, Barthes es desde ya una verdad encarnada antes que un método transmitido; verdad en la cual se aprende que la literatura está mucho antes

¹⁰ En *La cámara lucida*, la fotografía –tratada en un libro que “decepcionará a los fotógrafos” (Barthes *La cámara* 11)– no es un objeto, sino más bien el principio de una afección que conduce al sujeto:

En este sombrío desierto, tal foto, de golpe, me llega a las manos; me anima y yo la animo. Es así, pues, como debo nombrar la atracción que la hace existir; una *animación*. La foto, de por sí, no es animada (yo no creo en las fotos «vivientes»), pero me anima: es lo que hace toda aventura. (Barthes *La cámara* 50)

De este modo, el Barthes que rechaza lo viviente es el que escribe sobre la muerte, pero a través de la fotografía, aquello que justamente lo anima y que debe animar atendiendo a “no reducir jamás el sujeto que yo era” (*La cámara* 117). Ni bien entonces la fotografía fascina –por caso al encontrar la del invernadero, suerte de Ariadna-Madre en el laberinto de Barthes– este descubre que se encuentra frente a “la ciencia imposible del ser único” (*La cámara* 113).

que el método, pues esta “es la única razón de existencia de la crítica” (10). Pero entonces ¿se lee solo por leer? ¿Se lee solo por la pasión crítica? ¿No hay un deseo de escritura literaria en la lectura que discierne o que juzga?

Como buena discípula, Sarlo al prologar *La preparación de la novela* señala entre los restos ya sin voz y las fichas de un despliegue de saber clausurado por la fatalidad, lo que podríamos decir que en Barthes es “el momento de verdad” (*La preparación* 162), aquel en donde lo irreductible de la muerte lleva a reformular una vieja inquietud: “el intento de fundar una paradójica teoría completamente personal y privada de la novela” (Sarlo “Los modos de ser Barthes” 15)¹¹. Es decir, ¿qué pulsos vitales desaparecen ante el deseo del lenguaje? ¿Qué requerimientos se olvidan en la distancia antepuesta al mundo cuando lo imaginario irrumpe para suplir lo que en el mundo falta? O simplemente, ¿qué es lo que cambia al escribir una novela? Desde ya, que el orden de los afectos, la vida misma, eso cambia. De ahí que la crítica jamás se pregunte por ello. Pero, por ejemplo, muerta la madre de Proust, este comienza *En busca del tiempo perdido*, nada más y nada menos que para encontrar al escritor y al homosexual que ha mantenido oculto; muerta la madre de Barthes, este se permite olvidar al crítico y atender al fantasma del escritor que, últimamente, lo ha estado interpelado tanto. ¿Acaso no hay ahí correspondencias tan secretas como profundas y rigurosas como para interrogarse sobre la procedencia de esa escritura literaria? Creemos, sin embargo, que la pregunta es otra. ¿Aún se está a tiempo? ¿Es el momento adecuado para dejar de lado la reflexividad y darle paso a la experiencia, es decir, para contestar a esta pregunta con la escritura de una novela? Para Sarlo lo trágico no es tanto la muerte de la madre o del crítico – que al fin sería una posible respuesta que deberíamos aceptar por la

¹¹ Ese saber de la “escritura literaria” sería de algún modo imposible, de ahí su equivalencia con el “momento de verdad” que es “intratable”, ya que de él solo se puede decir que está presente (Barthes *La preparación de la novela* 162).

prepotencia de los hechos–, sino la irrupción de ese deseo de escritura en el momento de lo desfasado, que la lleva a señalar que “la novela deseada ya existía” (*Escrito sobre Roland Barthes* 98). Por lo tanto, a Barthes solo le quedaba trazar “el itinerario de su agotamiento” (*Escrito sobre Roland Barthes* 98) cuando, justamente, “la representación profunda de una subjetividad se había agotado” (*Escrito sobre Roland Barthes* 91). He ahí la respuesta derivada de las conjeturas de Sarlo: para Barthes, aun esquivando el accidente que lo llevara por delante, ya era tarde. Pero nos preguntamos, ¿no hubiera tenido Barthes un último gesto anacrónico? ¿No se hubiera dejado ganar por la fuerza justamente de lo distópico para situarse así en el lugar realizado de una escritura utópica que le devolviera a su madre, que le devolviera a su infancia el espesor mismo del pasado? Los impulsos biográficos son entonces momentos de verdad, aun cuando se parezcan demasiado a imposibilidades, vacilaciones, pura especulación respecto al alcance del propio talento. Es obvio que, como señala Sarlo, “Barthes estaba explorando una forma de escribir que había deseado, pero a la que no se había atrevido” (*Escritos sobre Roland Barthes* 70), la que solo vale por su imposibilidad de efectuarse y que, en todo caso, nos entrega “una taxonomía de aquello que la novela requiere para ser escrita: instrucciones y propósitos” (*Escritos sobre Roland Barthes* 62). Pero también, ante tal forma, Barthes se exponía a la desdicha, a la corroboración de que la reflexividad es una pasión triste. ¿No es entonces un fracaso el último Barthes que no escribe una sola palabra de su novela?

Es como si la demanda misma de lo imaginario, que en un momento pedía la transformación del crítico en personaje, ahora pidiera mucho más, acaso el abandono de la moral de la crítica ante la asunción de una ética de la escritura y, en su acto final, cuando la verdad de las formas debía irrumpir en la escena, un *deus ex machina*, bajo la forma de camión de lavandería, que lo devolviera todo al silencio. De este modo, lo que en un primer momento para Sarlo era la adecuación de lo problemático –Barthes espera años para

llamarse “escritor”, procrastina el “instante del goce” y habita la tensión existente entre lo que la academia reclama y lo que “el texto desea” (*Escritos sobre Roland Barthes* 43)– ahora pasa a ser un simple desplazamiento, un desvío, la agilidad de alguien que dispone para sí de un nuevo campo de signos en donde inscribir la anacronía de “una religión literaria” que, tiempo antes, Flaubert ya había pensado como un sacerdocio estético, pero que ahora carece de un objeto cierto y apenas si deja unas paginitas tituladas *Vita nova*. Atrás queda entonces el semiólogo bajo el ensayista que promulga ficciones metodológicas, un tanto más lejos el revolucionario de la crítica que da paso al sujeto del impulso biográfico; al final, el último Barthes es clásico, conservador y literariamente reaccionario. Hay que decir entonces que lo excepcional en Sarlo, como si hubiese captado algo más allá del momento de verdad y más acá del rastreo ideológico del pasado, es que puede señalar que, al fin y al cabo, la aventura emprendida por Barthes “se trata de un camino trazado para un solo hombre” (*Escritos sobre Roland Barthes* 62), es decir, su última versión es la que nos entrega un método intransferible, o mejor dicho, la que nos entrega el fin mismo del método en su prescindencia, aquello que comienza en lo nuevo, aun cuando lo nuevo sea la tristeza de lo que no pudo realizarse. Como crítico, el hecho de fabular una novela absuelve a Barthes del oficio patético, pero como novelista en ciernes, lo condena de antemano. Tal vez la justa medida de Barthes esté en el sinuoso itinerario que Sarlo ha seguido con solo leerlo y que podríamos resumir de la siguiente manera: seguir en Barthes no sus ideas, menos su escritura inimitable, sí dejarse guiar por sus reiterados gestos de abandono, que responde nada más ni nada menos que a su pasión frustrada de escritor, y evitar esto último si el deseo habla en uno.

Pero intuimos que más allá de la novedad del último Barthes, hay algo más que interesa a Sarlo de esa transformación, si no el maestro de lectura quedaría muy lejos de su discípula. Del mismo modo que Barthes debe

encontrar una continuidad entre Nietzsche y Proust, un camino entre la pulsión del fragmento y las formas largas, Sarlo debe encontrar un momento de verdad a su propia intimidad de lectora, debe encontrar, tal vez, no un método y sí un impulso para que, por medio de sus propios fragmentos, como le señalara a Barthes en su prólogo a *La preparación*, justamente titulado “Modos de ser Barthes”, se disponga a “experimentar el deseo intratable de escribir” (58) acaso un libro más personal que esos momentos aislados en los que ha recurrido a escenas del pasado ancladas en su nebulosa biográfica¹². Entre el haiku sublime de la vida de provincia y las instantáneas de lo banal urbano, entre el cuaderno de notas del novelista documental y el hacer hablar a una voz que permita a la crítica cultural conocer cierta subjetividad de la maquinaria estatal, o entre la irrupción de lo imprevisto que “cuaja” el deseo de escritura y el salto de programa que modifica lo previsto, hay más que una afinidad que respecta al maestro y su discípula.¹³

¹² Un ejemplo de esto sería el recurso a la genealogía familiar, el apelar al ámbito de la oralidad y de lo íntimo para explicar o, mejor dicho, para montar –a la usanza de Benjamin– el funcionamiento de un determinado periodo y espacio de la cultura. *La máquina cultural* se abre de la siguiente manera: “Los protagonistas de los hechos que narra este libro fueron generosos al compartir conmigo sus recuerdos; dos de ellos, Rosa del Río y Rafael Filippelli, compartieron o comparten, también, largos tramos de mi vida”, y se cierra como a continuación se detalla:

Desde la perspectiva de este fin de siglo, la maestra impresiona como singularmente racionalista, abstracta, autoritaria e ingenua (...) La tercera parte de este libro fue contada por casi todos sus protagonistas (...) este trabajo de arqueología cinematográfica, realizado no sobre materiales sino sobre discursos, fue componiendo, de casi nada, con fragmentos discontinuos, separados por vacíos de tiempo y de imagen, la línea de los films. (*La máquina cultural* 8, 274, 287)

De este modo, Sarlo arranca por la oralidad del recuerdo, por la intimidad de la voz, para componer el discurso de un horizonte pedagógico y una experiencia cinematográfica de vanguardia. El paso podría graficarse como un ir de la nebulosa biográfica al discernir del discurso.

¹³ Si bien Barthes señaló que el fundamento biográfico es determinante en el comienzo de *En busca del tiempo perdido*, también estableció “determinaciones poéticas” como “una manera justa de decir yo” que le permitieron a Proust trabajar con “un sistema de nombres propios”. De todos ellos el más importante acaso sea el “descubrimiento estructural”, que toma de Balzac, y que consiste en emplear “acodos” para “el retorno de los personajes” dando así cohesión y sostén argumental a la novela. Apelando a un término de la agricultura, Barthes designa un modo de ritornelo en la narrativa de Proust semejante a “un modo de multiplicación de un vegetal por el cual un tallo aéreo se entierra y hecha raíz en otro lugar”

Así el momento de mayor proximidad entre Sarlo y Barthes es cuando esta escribe su libro *Viajes*. Entre la novela imposible y la biografía postergada, las memorias que ya gravitan como proyecto de escritura, maestro y discípula acaso compartan un territorio demasiado común: “el pudor” que solo se vuelve discurso por medio de la literatura. Ambos, en sus respectivos momentos postrimeros, se sitúan en imaginarios distintos, pero que, aun así, se tocan. Para Barthes es la infancia, o lo que él denomina “la provincia como espectáculo” (*Roland Barthes por Roland Barthes* 26), y para Sarlo, el desplazamiento en el espacio hacia la extranjería que otorga “el fuera de programa”, aquello que entrega “fragmentos de novedad absoluta en terrenos arados durante décadas” (*Viajes* 26). Así, el Barthes en ciernes de novelista que se refiere a sí mismo en tercera persona, acaso porque, como Proust, después de tanto en esa inflexión encontró su modo de decir yo, nos dice que:

una parte de su infancia estuvo dedicada a una escucha particular: la de los nombres propios de la antigua burguesía bayonesa, que oía repetir durante todo el día a su abuela, prendada de mundanidad provinciana. (*Barthes Roland Barthes* 75)

Proust, Flaubert y Balzac ya han ocupado ese territorio, pero aun así no importa, pues la literatura sería posible no por lo que cuenta, sino por la experiencia de la voz, acaso la intersección meditativa del discurso donde el pasado puede existir como una forma del presente en tanto que vacío, en tanto que fin de cualquier persecución¹⁴. Mientras que la ensayista que juega con sus “secuencias autobiográficas”, esta vez en Malvinas y sin saber muy

(*La preparación de la novela* 158). Los constantes regresos de Sarlo a Barthes tal vez tengan que ver con este procedimiento.

¹⁴ Las referencias al vacío en Barthes son cuantiosas. Acaso como horizonte o como no-método comenzaran en su viaje a Japón durante 1970, adonde encuentra el fin de todo sentido, su pérdida, la suspensión en la estupidez y la belleza del satori o el haiku que lo lleva a afirmar “vivir que Japón sea el vacío” (*El imperio de los signos* 76); y también, se inscriben en su curso sobre “lo neutro” como “salida al vacío”, como corrimiento de la certeza, ya que “el satori no ilumina nada” (*Lo neutro* 236).

bien después de días qué son esas islas que le recuerdan “uno de los hechos más traumáticos” (Sarlo *Viajes* 175) de su experiencia política durante la dictadura, al atender al sonido de una pronunciación, y en la misma recurrencia a lo que se escucha como contraseña de una verdad que se ilumina, finalmente entiende todo: que Malvinas solo puede ser el pasado, como las inflexiones del habla ahora son el presente:

hablaba inglés con el mismo acento con que lo hablaban mis profesoras del Belgrano Girls’ School, el acento del inglés de Belgrano, un poco arcaico, hipercorrecto, donde no se perdía un sonido y todo era filoso y límpido (...) Yo no imaginaba que iba a encontrar esos sonidos en las islas. (Sarlo *Viajes* 202-203)

Atenta a esos “idiomas de infancia” (Sarlo *Viajes* 209) que aparecen de súbito en el desplazamiento hacia unas islas remotas, Sarlo experimenta ese mismo desplazamiento como un regreso hacia el pasado, pero que está más allá de lo ideológico, más allá de la “sensación de entender y no entender” (*Viajes* 208) que la persigue y que solo en el empleo de lo literario deviene como suspensión de la credulidad. Aun cuando las libretas de viajes anteriores se perdieran y la dejaran indefensa frente a los fallos del recuerdo, ante el alejamiento respecto a “una proximidad con lo real” y ante el extravío “del objeto mágico irrecuperable” (Sarlo *Viajes* 219) en el que la memoria se apoya, la invención de un concepto la asiste. El salto de programa es eso, “un shock que desordena lo previsible, que abre una grieta por donde aparece lo inesperado, incluso lo que no llegará nunca a comprenderse del todo” (Sarlo *Viajes* 15). Evidentemente sin el mismo Proust –que tanto gustaba a Barthes por “la ilusión de una experiencia recobrada” (*La preparación de la novela* 220), pero que hizo pasar por el lejano Japón de la revelación sin certeza que es el satori– el inglés de niña de Sarlo sería imposible. ¿No está aquí la lección del maestro realizada? Recordémosla: la literatura precede a la teoría. Como Barthes, Sarlo sabe del mundo por la vía negativa de una forma imposible, por el fragmento de los conceptos que se presumen en el absoluto de una forma.

A través de la imposibilidad de la literatura hay entonces un saber que enmienda a la melancolía reflexiva. Si Barthes viajaba para anhelar la experiencia de vacío, si escribía para corroborar que la literatura le era esquivada aun cuando fuera el origen de todo lo que tenía para decir sin poder decirlo, Sarlo escribe para asomarse a lo que significa, al menos por un instante, no entender, o saberlo todo sin poder decirlo, tal vez para presentir que quien escribe lo hace finalmente para no decir nada. Acaso ambos, en momentos y espacios distintos, con lucidez, pero también con amargura, escribieron sin saberlo la preparación de lo imposible.

Bibliografía

AA.VV. "Presentación dossier Beatriz Sarlo, ensayista", en *Cuadernos de Literatura*, Vol. 24. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana, 2020.

Barthes, Roland. *Lo neutro*. Buenos Aires: Siglo XXI editores, 2004.

---. *La preparación de la novela*. Buenos Aires: Siglo XXI editores, 2005.

---. *La cámara lúcida*. Buenos Aires: Paidós, 2009.

---. *El Imperio de los signos*. Barcelona: Seix Barral, 2016.

---. *Roland Barthes por Roland Barthes*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2018.

Kohan, Martín. "Benjamin por Sarlo". *Cuadernos de literatura*. 24: 1-15. En línea.

Lacoue-Labarthe, Philippe y Nancy, Jean-Luc. *El absoluto literario. Teoría de la literatura del romanticismo alemán*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2012.

Mallarmé, Stephan. *Variaciones sobre un tema*. Rosario: Abend, 2016.

Sarlo, Beatriz. "Los modos de ser Barthes". *La preparación de la novela*. 15-24. Buenos Aires: Siglo XXI editores, 2005, 487.

---. *La máquina cultural. Maestras, traductores y vanguardistas*. Buenos Aires: Ariel, 1998.

---. *Viajes*. Buenos Aires: Seix Barral, 2014.

---. *Borges, un escritor en las orillas*. Buenos Aires: Siglo XXI editores, 2015.

---. *Zona Saer*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Diego Portales, 2016.

---. *Escritos sobre Roland Barthes*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Diego Portales, 2021.

---. *No entender*. Buenos Aires, Siglo XXI editores, 2025.

Schlegel, Friedrich. *Poesía y filosofía*. Madrid: Alianza editorial, 1994.