
Apología: Más allá de la desconstrucción / “¿qué es eso de superar?”*

Meaghan Morris

I

Reseñar juntos estos libros bien puede ser una equivocación. Dos volúmenes de ensayos críticos —escritos a lo largo de quince años, para muy diferentes ocasiones (académicas, periodísticas, privadas), sobre una amplia serie de temas— tienen muy poco en común con una singular polémica acerca de ese fenómeno anglo-norteamericano: “la teoría literaria”. No hay comparación: Barthes y Felperin se encuentran comprometidos en proyectos tan distintos, y formulan preguntas tan diferentes, que la aparición de un personaje llamado “Barthes” en la fábula de Felperin sólo puede parecer una desdichada coincidencia —más un accidente que un encuentro.

Hasta aquí, más o menos, llegaría mi respuesta privada a la pregunta sobre si se puede hacer una comparación entre los dos.

¡Ay! Desde que apareció publicado *In a Critical Condition* (1984) de John Docker, el problema de la relación entre la obra de Roland Barthes y las formas más conservadoras de la crítica en nuestras universidades, se ha vuelto una cuestión cada vez más difícil de evitar en el debate público australiano.¹ De hecho, se podría hacer una compara-

* Este artículo reseña los siguientes tres libros: Howard Felperin, *Beyond Deconstruction: The Uses and Abuses of Literary Theory*, Oxford 1985; Roland Barthes, *The Responsibility of Forms: Critical Essays on Music, Art and Representation*, Oxford, 1986 [*Lo obvio y lo obtuso (imágenes, gestos y voces)*, Paidós, 1986, trad. C. Fernández Medrano]; Roland Barthes, *The Rustle of Language*, Oxford, 1986 [*El susurro del lenguaje (Más allá de la palabra y la escritura)*, Paidós, 1987, trad. C. Fernández Medrano].

¹ John Docker, *In A Critical Condition: Reading Australian Literature*, Ringwood y Harmondsworth, 1984. El de Docker es uno de los recientes libros que atacan la política de la desconstrucción a l'americaine por medio de una comparación con la Nueva Crítica. Sin embargo, su rasgo distintivo es integrar este ataque con un recuento de cómo la im-

ción verdaderamente útil entre el libro de Docker y *Beyond Deconstruction*: apelan uno al otro, toman posiciones opuestas dentro del mismo debate; y, aunque Docker ve negativamente la teoría literaria como extensión de la influencia del formalismo norteamericano en Australia, mientras que Felperin la ve positivamente como una posible salvación, los dos hablan en un lenguaje crítico similar.

Ambos libros son polémicos y militantes, defienden un plan de acción para una actividad de la crítica que debería tener (ambos están de acuerdo) una influencia más amplia en la vida social. Ambos son insolentes, en el sentido literario: argumentan mediante bromas, invectivas, caricaturas, parodias y con ingenio o sin él, confunden los conceptos de su común oponente con dos rostros: "semiótica/estructuralismo". Ambos libros hacen uso (aunque ese oponente no) de una oposición texto/contexto para organizar los estudios literarios. Según Docker, hay una "profunda disociación" entre el texto y el contexto que necesita ser superada (pero tal y como él establece el problema, la disociación permanece). Para Felperin, "textualismo" y "contextualismo" están personificados —igual que la desconstrucción y el marxismo— como "poderosos oponentes" en una lucha violenta, y él se alinea, al final, con el primero. O sea que la versión entusiasta de Felperin sobre la desconstrucción es casi igual a la versión hostil de Docker, y bastante distinta de la comprensión más generalizada de la desconstrucción no como un "textualismo", sino como un proyecto para deshacer esa categoría —por ejemplo, al repensar la oposición texto/contexto en relación con los conceptos de límites, fronteras, bordes y marcos.²

Podría continuar indefinidamente con esta cartografía esquemática de posiciones sobre estos dos libros (y sería ridícula respecto a *El susurro del lenguaje* o *Lo obvio y lo obtuso*). Esto se debe en parte a que, a diferencia de Barthes, que sólo unas cuantas veces sostuvo polémicas por escrito, tanto Docker como Felperin están preocupados por lo *tópico* —esto es, por la espacialización del pensamiento corriente, por la lo-

portación de las modas británica y americana de "lectura profunda" sirvió institucionalmente en Australia, sobre todo durante el período de la Guerra Fría, para marginar la literatura australiana y la historia literaria en general, y los escritos de los llamados "nacionalistas radicales" en particular.

² Véase de John Frow, "Limits: The Politics of Reading", *Marxism and Literary History*, Harvard, 1986, pp. 207-235.

calización, emplazamiento, posicionamiento y ocupación de un terreno dado (y ambos cuentan anécdotas autorizadas sobre momentos en los que han tenido que *sostenerse públicamente en posiciones precarias* a lo largo de su trabajo como críticos).³ Mientras Felperin rebota de una posición a otra en el interior de su armazón teórica, Docker tiende a mantenerse en una sola línea. Es una diferencia en sus modos de argumentar consistente con su desacuerdo acerca de la textualidad (sin restricciones retóricas para Felperin, anclada socialmente para Docker). Es también consistente con cierto descuido en sus procedimientos y propuestas. En los puntos donde los ensayos de Barthes están preocupados por la diferencia menuda y concreta, ambas obras polémicas trabajan para revelar que una variedad desbordante de actividades críticas son básicamente "lo mismo": es decir, que sus propuestas son reduccionistas.

Docker reduce los diferentes discursos a equivalencias ideológicas (crítica australiana metafísica = nueva crítica norteamericana = formalismo ruso = semiótica/estructuralismo = la estética de T.S. Eliot = ...). Parafrasea fragmentos de diferentes textos para hacerlo y los reescribe para que "digan lo mismo". Para Felperin, es un problema de reducción del hecho retórico a una condición retórica común: la paráfrasis es utilizada repetidas veces para mostrar que X, al criticar a Y, aporta sin embargo otra versión de Y; las frases "sin embargo otro", "únicamente otro", "e incluso otro" proliferan a través de *Beyond Deconstruction* como en una cámara de eco de la monotonía (se trata de ir de aquí para allá y de probar, realizándolo, que "la retórica es retórica"). Donde Docker repite que los discursos dicen lo mismo, Felperin dice repetidamente lo mismo sobre el discurso.

Pero únicamente hay superposición, y no identidad, entre los dos modos de establecer niveles. El propósito de Docker es altruista: cree que la radicalidad aparente de la semiótica y el estructuralismo pueden engañar a la gente, y que al reducirlos a las variantes del conservadurismo del antiguo departamento de letras inglesas, puede exhibirlos como lo que realmente son. Felperin aparentemente cree

³ Felperin comienza narrando sus problemas como un hombre de Yale recién llegado a Melbourne ("Leavisism Revisited"), mientras que Docker termina con el relato de las aventuras de un hombre de Sidney en la "imaginaria" Universidad Fletcher ("Epilogue: A Doubter Meets the Devotees").

que están, junto con el marxismo, engañándose a sí mismos: se supone que al denunciar sus trucos retóricos les causará una conmoción que paralizará sus aspiraciones radicales; su propósito es competitivo, dentro de un compromiso *con* una variante del conservadurismo del departamento de letras inglesas.

Me parece que Docker lleva la ventaja en esta disputa. *Beyond Deconstruction* tiene una rigidez respecto de la política (y una inocencia para la teoría marxista) que confirmaría las peores sospechas de Docker. Desbarra a través de una colección de bolos de boliche teóricos, rozando apenas cada uno antes de terminar derribándolos a todos —únicamente para devolvernos, después de sudar tanto, a los buenos, sólidos y viejos valores del “canon”, los “grandes textos”, un “lenguaje literario” distinguido. En ese sentido, *Beyond Deconstruction* es un libro nostálgico. Si Docker descalifica y critica de la misma manera abusiva, por lo menos cuenta con una comprensión mucho más amplia de la cultura, y una sensibilidad más vívida para las nuevas posibilidades —y nuevas tareas— de la crítica Más Allá del Departamento de Letras Inglesas. Mientras que Felperin, como Docker, teme la marginación de los estudios literarios “al discurso especializado de una minoría”, el único contramodelo de Felperin es aquel de “la ociosa, por cierto elitista, *lingua franca* de los hombres educados [sic]”:⁴ en sí misma, se podría pensar, un ideal totalmente minoritario de las sociedades de los medios de comunicación colectiva de la posguerra.

La noción de una *lingua franca* señala una de las mayores desventajas retóricas del libro de Felperin. *Beyond Deconstruction* es una asombrosa lectura que desconcierta. Puede volver esotérica la proposición más simple. El libro es el resultado, dice Felperin, de su propia perplejidad; y en efecto, no sabe si será una introducción o un comentario sofisticado (frase suya) para iniciados. El cielo ayude al novato cuando comience el libro, *in media res*, con recuentos de argumentos teóricos que son (dependiendo del humor del lector) o semiparodias, o de plano incomprensibles. Para ser efectiva una parodia no solamente necesita ser “precisa” (como recuerda Felperin a ese archiconfuso Denis Donoghue), sino jugar desde cierta familiaridad con su modelo.

⁴ Felperin, *Beyond Deconstruction* (BD), p. 2.

En *Beyond Deconstruction*, para esta lectora al menos, las diferencias entre bromas, hábiles juegos de manos, destellos decorativos de nomenclatura y sinsentido son demasiado sutiles. Se puede sostener, me atrevo a decir, que esta irresolución es "el objetivo"; también es posible que el lector perplejo responda que no se trata de un objetivo muy interesante.

Buena parte del capítulo sobre "El estructuralismo en retrospectiva", por ejemplo, resultó para mí bastante ininteligible. En una parte va desde un recuento de *la mitad* del modelo saussureano del *lenguaje* ("la mitad", digo, porque sin el preciso concepto de *sistema* de signos, que Felperin se salta, la definición del signo no tiene ningún sentido), hasta la equiparación de "sentido" [*meaning*] con "cualquier grupo de signos" y con "el significado", y de ahí en adelante (recopilando información a medida que avanza, de un variado conjunto de lingüistas) hasta con algo llamado "el significado literario", que, entonces, hace crecer hasta "el significado de la literatura".⁵ Lo que parece estar sucediendo aquí (aunque no estoy segura de ello) es que la semio-cháchara sirve como adornado vestido nuevo para el simple y viejo problema (estadunidense) de la interpretación literaria.

Para dar a Felperin lo que le corresponde, su intención en el libro es bastante explícitamente la de salvaguardar algunos de los valores y prácticas tradicionales de los estudios literarios, apropiándose para ellos de la obra de sus más poderosos críticos. En el proceso, a menudo, a diferencia de Docker, nota diferencias entre las preocupaciones de los pensadores europeos y las "angustias" angloamericanas. Así que una forma de comparar *Beyond Deconstruction* con los ensayos de Barthes es la de tomar un tema de importancia considerable para Felperin, más que para Barthes, y trazar un grupo de prioridades diferentes en los ensayos de Barthes. Hacer esto es convertirme a mí misma en lo que Felperin llamaría una apologista de Barthes. Sin embargo, también es reorganizar su obra de una manera incompatible; esto permite al libro de Felperin elegir el problema.

II

¿No resulta, en el fondo, un automatismo bastante singular, ese que nos hace situar a quien pinta, escribe, hace arte, en la hilera de sus congéneres? Una imagen

⁵ *BD*, pp. 91-97.

filial que, una vez más, asimila imperturbable el antecedente al origen: hay que encontrar a los Padres y a los Hijos del artista, para que pueda reconocer a unos y matar a los otros, representar a la vez dos hermosos papeles: la gratitud y la independencia: y a esto es a lo que llamamos "ir más allá". Roland Barthes, "Réquichot y su cuerpo", "El artista: ¿qué es eso de superar?"⁶

Uno de los ensayos de *El susurro del lenguaje* que más a menudo se destaca polémicamente en inglés es "La muerte del autor" (1968). Junto con *S/Z* y "De la obra al texto", se le invoca para crear a Barthes de forma variada como asesino de artistas, santo patrono de una supremacía crítica impersonal, y exponente tardío de una "falacia intencional". El siguiente paso es encontrar irónico que él haya firmado sus libros, o escrito acerca de sí mismo. De cualquier modo, "La muerte del autor" no es una crítica de la "intención", sino del *origen* (ya sea llamado intención del artista, voluntad de Dios, o sociedad de clases); ni una negación, tampoco, de la subjetividad (un tema mayor en la obra de Barthes), sino del estatus del Origen como un emblema de la tarea de la crítica. El Autor no es una falacia, sino un *mito*. No es una falla de la lógica ni un error para ser denunciado en la argumentación, sino una experiencia histórica para ser criticada.⁷

Este proceso de crítica fue, para Barthes, llevado a cabo en la obra de los artistas y escritores (de todo tipo: de lingüistas y filósofos, así como de poetas y novelistas). No fue una cuestión de luchas de poder entre los críticos profesionales y sus desventurados aportadores de "material", hoy anónimos, o entre sectas de críticos en guerra. Si debemos insistir en leer "La muerte del autor" como un manifiesto clave (algo así como una declaración sobre las Autoridades), entonces *El susurro del lenguaje* y *Lo obvio y lo obtuso* deberían permitirnos considerar cuáles fueron sus implicaciones para la práctica de Barthes. El no dejó de leer escritores singulares, o textos singulares. Al contrario, ambos

⁶ Barthes, "El artista: ¿qué es eso de superar?", sección de "Réquichot y su cuerpo", *Lo obvio y lo obtuso* (LO).

⁷ Anne Freadman dice de la lectura que hace John Docker de *S/Z* como una denuncia de la "falacia" realista: "La palabra de Barthes es 'mito', no 'falacia'. Decir que es un mito es decir que creemos, y a la vez que no es verdad; que funciona, y que lo hacemos funcionar. No es una falacia, porque no *fallamos* al representar; es un mito, porque tenemos éxito." "Taking Things Literally (Sins of My Old Age)", *Southern Review*, vol. 18, núm. 2, 1985, p. 183.

volúmenes están repletos de estudios de *figuras específicas*. La Muerte de la Autoridad no conduce a la teoría literaria en el sentido en que lo entiende Felperin: en Barthes lo teórico es la *salida* (como en su ensayo sobre Bataille, "Las salidas del texto") de una actividad de lectura particular, y no un campo profesional para ser inspeccionado antes de regresar a nuestros Autores y sus textos, como Felperin hace con los sonetos de Shakespeare.

Pero *Beyond Deconstruction* no está más interesado de lo que está la obra de Barthes en defender la Autoridad con A mayúscula como un principio del Origen ni de la escritura lineal de la historia literaria. Está, sin embargo, organizado alrededor de la defensa de otra *enfilade*, ésta sí asociada con la Autoridad: el Canon de los grandes textos de los grandes autores. ¿Por qué?

Una profesión rotaria

Uno de los rasgos interesantes de *Beyond Deconstruction* es que Felperin propone explícitamente que los estudios literarios sean considerados como un régimen legal. Debe ser un régimen humanista, algo así como un club ("rotario", como él mismo dice de la vida académica estadounidense), que abre un espacio amplio para la argumentación, el cambio, y la flexibilidad acerca de lo que cuenta como El Canon y por qué. Pero debe defender la idea de El Canon a pesar de todo, y continuar dictando Juicios. Es fácil apartarse con desdén de lo que él llama los campos "igualitarios" cuando insiste una y otra vez en los "grandes textos clásicos" y su "distintivo lenguaje literario", pero el núcleo del argumento (si lo entendí) es decir que la crítica como una *práctica profesional* no puede sobrevivir sin ellos como valores organizativos.

Destaco lo de "práctica profesional" porque Felperin, a diferencia de Barthes, cree que la "comunidad interpretativa" no sólo vuelve posibles, sino que define lo que pueden ser los estudios literarios. Es la noción pragmática (derivada en este caso de Stanley Fish y, más remotamente, de Richard Rorty) de que la crítica será lo que la comunidad acuerde como tal; y, viceversa: que todo lo que la comunidad acuerde es crítica.⁸ La actividad no es fija, y la comunidad no está cerrada, pero

⁸ Para representar la posición de Felperin con precisión probablemente debería decir "interpretación" en vez de "crítica". Me siento a disgusto con ese término, y por eso estoy haciendo un "torcimiento" australiano de su argumento (como él tuerce el ma-

es institucional. Sin algo de consenso no hay comunidad, sin comunidad no hay actividad social con significado, y sin la actividad social de estar en desacuerdo sobre objetos comunes, no hay consenso. Esta es una teoría de la acción reconocible actualmente en la vida política australiana, pero quizá todavía un poco extraña para nuestras comunidades críticas y artísticas que favorecen una visión más romántica del valor absoluto de sus actividades. Es también bastante extraña para la organización de la vida intelectual francesa, a la vez jerárquica e idealizada (como confirmaron las manifestaciones de 1986) como libre-para-todos y universalista, en lugar de rotaria.

Según esto, para Felperin, los grandes textos y lo distintivamente literario no son fines, sino medios; no esencias, sino pretextos; no realidades, sino ficciones necesarias. Por tanto, toda la crítica lingüística, histórica y política de estas ficciones durante las décadas recientes — desde el marxismo, la semiótica, el estructuralismo, el feminismo, la deconstrucción derrideana — debe ser rechazada a nombre de “la necesidad de que leamos los *mismos* textos, o lo suficiente de los mismos textos, para posibilitar que el discurso de la comunidad interpretativa siga adelante”.⁹ Estos, por supuesto, son los grandes textos. Así que el profesional está obligado a encontrar siempre nuevas formas de emitir juicios sobre lo grandioso y lo inferior, el éxito y el fracaso, lo literario y lo no-literario, aunque eso signifique hacer lecturas equivocadas de las críticas que se han hecho a tal modo de juzgar, como si fueran argumentos para su validación.

Una de esas lecturas equivocadas, vital para el argumento de Felperin, es su recuperación del término “*función poética*” de Roman Jakobson — que Jakobson pensaba intrínseco en varios grados a todo uso del lenguaje — como “*lenguaje poético*” (en oposición al lenguaje “ordinario”).¹⁰ Este es un derrape que le permite a Felperin evitar mencionar el principal argumento en contra de la distinción lenguaje ordinario/literario: lo que no es una aseveración igualitaria para que la literatura no sea vista como algo distintivo sino, por el contrario, es

terial francés con acentos “interpretativos” norteamericanos).

⁹ *BD*, p. 47.

¹⁰ *BD*, pp. 168, 182. Véase de Roman Jakobson, “Closing Statement: Linguistics and Poetics”, en Thomas A. Sebeok, (ed.), *Style in Language*, Cambridge, Mass., 1960, pp. 350-377 (esp. pp. 356-358).

una aseveración según la cual la complejidad del uso del así llamado lenguaje ordinario vuelve inadecuada una oposición “ordinario/literario” para pensar la distintividad de la literatura.

Pero realmente con Felperin no puede haber argumento que valga para transformar los estudios literarios. Como la propia existencia de la comunidad depende de la aceptación de las reglas, los retos reales deben ser o bien excluidos (semiótica, feminismo) o cooptados (desconstrucción). O decides jugar el juego, o agarras el bat y las pelotas (o... lo que sea) y te vas a otro club. Por eso, a pesar de toda su cháchara acerca de la indeterminación, *Beyond Deconstruction* puede hacer juicios determinados sobre lo que es válido/inválido, sostenible/in-sostenible, posible/imposible dentro de lo que se conocerá como crítica.¹¹ El libro es una defensa, y no una desconstrucción, de los límites (y por ello, lo más opuesto al proyecto derrideano).

Es al final de esta línea de argumentación donde quiero ubicar la extraordinaria ansiedad que provoca la Teoría cuando se entiende (asociada también con el marxismo) como Ciencia en *Beyond Deconstruction*.

Uno puede discutir a fondo con las inusuales representaciones que hace Felperin de la epistemología estructuralista y de la estética marxista. Buena parte de su discusión depende del traslado de ambas a un escenario positivista para la “última teoría de las teorías”, con su fantasmagoría de bases “firmes” y “claves maestras”.¹² Es una cruel ironía que Felperin tuviera que canonizar a Louis Althusser —en lugar de, digamos, Charles Morris— como patrono de este escenario (aunque “marxismo”, “Althusser” y “Macherey” usualmente significan, en este libro, “Terry Eagleton”, de quien parecen derivar las impresiones de Felperin acerca del marxismo). Este traslado produce cantidad de peculiaridades: por ejemplo, la suposición de que nociones tales como “objeto teórico” en epistemología o “lenguaje-objeto” en semiótica tienen algo que ver con la *objetividad* como un ideal empirista. Así, una larga nota de pie de página explica que un “creciente cuerpo de pensamiento” considera que los objetos son “constituidos”, no “dados”: lo cual es, sin embargo, la mismísima premisa —y no la refutación— no

¹¹ Véase *BD*, pp. 34, 51, 147.

¹² *BD*, p. 41.

únicamente de la epistemología althusseriana, sino de la lingüística saussureana (y de la “semiótica científica”) también.¹³

Sin embargo, más allá de estos alambres transculturales cruzados, hay una razón bastante específica para la angustia en la visión pragmática de Felperin sobre la Ley y los estudios literarios. Una vez que la ciencia es entendida como aspiración a una posición de amo en tanto teoría de teorías, entonces presenta una amenaza simbólica en contra de la conversación de la comunidad interpretativa. Amenaza (para como va la fantasía) con juzgar, “explicar”, concluir y romper así la regla de entrelazamiento del juego interpretativo, que es la perpetuación de la regla (el juego) en sí.

“Que se cuiden los semioclastas no sea que ya no haya más signos o ídolos para romper.”¹⁴ La Ley (el Canon) requiere transgresión; pero la transgresión necesita una Ley que transgredir (como lo hace la teoría de la “desviación” en poesía).¹⁵ Sin Padres para asesinar, los Hijos perecen. Este escenario presupone, pienso yo, un Imaginario profundamente autoritario; y puesto que los padres en *Beyond Deconstruction* tienden a ser figuras teóricas más que artísticas, ello explica, en un señalamiento en otro sentido inescrutable, que el desinterés por el “lenguaje literario” y la pérdida de “angustia institucional” en Derrida, como en el último Barthes, pueden ser adscritos al destino de la filosofía —que, dice Felperin, desde hace buen tiempo ha abandonado “cualquier explicación social o misionera” en la cultura anglonorteamericana, y está resignada a la marginalidad (o a la impotencia).¹⁶ Pero esto es un *non sequitur*. Hasta el norteamericano Felperin debe saber que la filosofía en Francia todavía ocupa un lugar entre las más prestigiosas, y políticas, de las disciplinas. Sin embargo, este detalle problemático es elidido porque para Felperin, un pensador que se prepara para destruir las bases de su propio pensamiento, es, estrictamente hablando, impensable. Como lo es cualquier intento no ya de pensar *más allá* de la Ley existente —puesto que tal es el intento filial (Lacan sugirió una vez que *Más allá del Falo* sería un lindo título feminista)— sino de pensar en *otros términos*.

¹³ *BD*, pp. 87-88.

¹⁴ *BD*, p. 215.

¹⁵ Sobre este asunto, véase de Anne Freadman, “*Riffaterra Cognita: A Late Contribution to the ‘Formalism’ Debate*”, *SubStance*, núm. 42, 1984, pp. 31-45.

¹⁶ *BD*, p. 135.

Práctica amateur

El pasaje que cité más arriba de la sección "El artista: ¿qué es eso de superar?", en el ensayo de Barthes "Réquichot y su cuerpo", es la respuesta a un comentario hecho por Réquichot: "Ir más allá de van Gogh o Kandinsky no es demasiado bueno, tampoco lo es *querer* ir más allá de ellos: todo eso únicamente es trascendencia histórica."¹⁷ Esto es parte de un diálogo con la pintura de Réquichot, y no la declaración de un principio general.

Sin embargo hay, a lo largo de la obra de Barthes, un disgusto, una revulsión —algo más fuerte que una objeción— por los recuentos crudamente edípicos de la historia del arte. No hay ni un pequeño interés por alguna "angustia"¹⁸ bloomeana —ni felperiana. Su último trabajo, en particular, tiene que ver con lo maternal y lo corporal en el arte; no con la dinámica de la paternidad, la filiación y la Ley (o el Canon). Pensar el cuerpo, el amor, la admiración no es posible como proyecto *teórico* para la estructura de Felperin, que sólo sabe de ley-y-orden paternos *O DE* impotencia... y por eso piensa que la experiencia subjetiva es una gracia salvadora (o incitante) más allá de la Teoría. Los ensayos de Barthes, lejos de "asesinar" la admiración por el arte, regresan una y otra vez a los amados textos (la música de Schumann, por ejemplo); pero esto es siempre para repensar la cuestión de su propia atracción hacia ellos, no para reclamar para sí el dominio y el poder.

No es una simple cuestión de sensibilidades diferentes. Para Felperin, el Canon de las grandes obras es un valor instrumental que salvaguarda a la comunidad interpretativa. Barthes no tiene un concepto restrictivo comparable para la *profesión* crítica. Al menos, no para una identidad entre la práctica institucional de la crítica y su propia escritura (o la de otros). Escribió bastantes cosas acerca de la experiencia institucional ("Reflexiones sobre un manual", "Los jóvenes investigadores", "Escritores, intelectuales, profesores", "En el seminario"), pero siempre como de un *cuerpo político*, no únicamente de jerarquía y limi-

¹⁷ LO, p. 233.

¹⁸ Felperin usa este término en un sentido derivado de Harold Bloom, *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry*, Oxford, 1973. [Hay traducción: *La angustia de las influencias*, Monte Avila, Caracas, 1977, trad. Francisco Rivera.]

tación dentro de las estructuras académicas, sino del flujo de poder —y deseo— en la voz, el gesto, el habla, la escritura, conforme charlamos, escuchamos, escribimos, leemos.

Este flujo también es, para Barthes, el movimiento de lo social en el seminario. Una diferencia vital entre la visión de la sociedad moderna por parte de Barthes y el modelo pragmatista norteamericano es que mientras el pragmatismo puede ver la crítica literaria como un juego de lenguaje cohesivo dentro de un torneo social más grande —cohesivo porque quienes juegan deben observar un cierto número mínimo de reglas para conservar el desacuerdo—, Barthes ve esto siempre disolviendo y dividiendo, en la misma “secesión de lenguajes” que regula el todo de la vida cultural de las democracias de los medios de comunicación colectiva (“La paz cultural”, “La división de los lenguajes”, “La guerra de los lenguajes”).

Para Felperin, la sociología, o la política, o el estudio de los medios de comunicación colectiva, es lo que la crítica literaria profesional no hace. Para Barthes, toda lectura y escritura es llevada a cabo en relación con, y *en medio de*, la cultura general: los medios cambian los modos como hablamos y oímos, cómo nos entendemos con cada quien, cómo leemos a Balzac, y un tratado de lingüística, y un comercial de Pasta Panzani. La crítica, por tanto, no es sujeto ni tema para ninguna crisis de identidad, ni para ningún tipo de límites necesarios; y de tal manera no necesita hacer, o defender, cánones. El texto se convierte en un problema de pasión, no un pretexto; de valores, no de validez; de un deseo de vuelta, no una voluntad de gobernar. Esta es tal vez una de las razones por las que, hasta en aquellos ensayos donde asume el “nosotros” de una conferencia o seminario, Barthes nunca escribe como si fuera un profesional hablando para otros profesionales. Su retórica es íntima, como si argumentara consigo mismo, y cortés, como si alguien estuviera escuchando.

Cuando Barthes se refiere a algo como un canon, es tanto en el sentido familiar de un producto histórico: “la historia de la literatura debe ser concebida como una historia de la idea de literatura” (“Reflexiones sobre un manual”); como en el sentido de un modo de inhibición: “*las intolerancias de la lectura contemporánea*” (“Michelet, hoy en día”). Barthes no denuncia simplemente las intolerancias. Aunque sus ensayos exploran con igual intensidad las más canónicas de las figuras (Proust, Stendhal, Balzac, Brecht), lo olvidado y pasado de moda (Mi-

chelet, Schumann), lo nuevo (Renaud Camus) y lo inédito ("F.B."), también está fascinado por saber *qué es* lo que en la obra de algunos artistas ahora provoca intolerancia, y qué nos dice esto acerca de la lectura contemporánea. Leer a Barthes sobre el *pathos* en Michelet, o sobre el *kitsch* en Wilhelm von Gloeden, es darse cuenta de la pobreza de una ética profesional que únicamente puede concebir posiciones culturales "igualitarias" y "elitistas" mutuamente intolerantes.

Si en Barthes no hay el equivalente de la comunidad interpretativa como fuente de valor, hay un concepto de lo *amateur* como un *tipo* de valor. El amateurismo no es para Barthes un asunto de menor conocimiento, técnica imperfecta, o compromiso meramente informal. Tampoco es el abandono de diletante de lo que Barthes llamó "responsabilidad histórica y social de las formas". En sus ensayos sobre música, a veces resulta ser una nostalgia por un estilo de representación perdido (Lipatti, Panzera). En el ensayo sobre Réquichot (cuya obra fue muy poco vista durante el tiempo en que vivió), el amateurismo se vuelve desafiante: el amateur es "*el que no exhibe, aquel que no se hace oír*". Por encima de todo, sin embargo, el amateurismo es una relación con el placer: "el amateur busca únicamente producir su propio disfrute (pero nada evita que eso, además, se vuelva nuestro, sin que él lo sepa), y este disfrute no se desvía hacia ninguna clase de histeria".¹⁹

Así que el amateur, para Barthes, está estrechamente asociado no con las demandas de una profesión crítica, sino con el deseo de un modo de práctica —algo así como la idea de John Forbes de la poesía como "*hobby*".²⁰ En "*Musica práctica*" el amateurismo emerge desde una distinción entre la música que se escucha, y la música que se interpreta: "el mismo compositor puede ser menor cuando es escuchado, y enorme cuando es interpretado (aunque sea pobremente), tal como sucede con Schumann". En un ensayo posterior, "*Amar a Schumann*", se encuentra en la forma en que "la música de Schumann va más allá del oído; va hacia dentro del cuerpo, al interior de los músculos por los golpes de su ritmo ... como si en cada ocasión la pieza estuviera escrita únicamente para una persona, la misma que la interpreta" ... El ama-

¹⁹ LO, p. 234.

²⁰ John Forbes, "Aspects of Contemporary Australian Poetry", en *The Foreign Bodies Papers*, Sidney, 1981, pp. 114-121.

teurismo es una práctica corporal, y se resuelve, “no en satisfacción, sino en deseo, en el deseo de *hacer tal música*”.²¹

En esta resolución del deseo-de-hacer, el amateurismo se superpone al concepto de lo así llamado “escriptorante” en *S/Z* y en ciertos ensayos (“*De la obra al texto*”: “el Texto únicamente se experimenta en una actividad, en una producción”).²² La distinción “escriptorante/lectorante” es de continuo tomada en inglés, comprensiblemente, como significando “vanguardia/ clásico” o hasta “ilegible/fácil” —y en partes de *Beyond Deconstruction* se revierte en “artístico/crítico”. Un énfasis diferente es posible, si sustituimos la traducción de “*lisible/scriptible*” por una menos elegante, pero más aproximada, esto es, *legible/escribible*. No es una distinción entre dos grados de textos, sino dos tipos de relaciones con dos diferentes experiencias: una, de un producto (el texto legible), y otra de una producción (lo escribible). Como aquí hay cuatro términos (no dos objetos), Barthes puede explorar la “escribibilidad” de un texto legible, como en la historia de Balzac, “Sarrasine”. Hacer esto —y no denunciar el realismo— es el proyecto de *S/Z*.

La relación de Barthes con las obras de arte conduce a dos temas. Uno es que ésta puede implicar *identificación*, no rivalidad o imitación (como en, por ejemplo, un culto del “estilo” en la escritura crítica). Es una identificación con un *deseo* —no con una persona, una experiencia de vida o un logro— y es un deseo responsable, una identificación particular con el deseo de otra persona. Así como el deseo de interpretar la música de Schumann responde a la “efervescencia de los compases” en su música (“Rasch”), así Proust es “el sitio privilegiado”, para Barthes, de una identificación especial: *En busca del tiempo perdido* es la narración de un deseo de escribir (“La muerte del autor”, “Desde hace tiempo he estado acostándome temprano...”).

Segundo, la escritura emerge en Barthes desde una experiencia de *fracaso* —y no de éxito ni de triunfalismo crítico. Esta es una de las diferencias decisivas de la liberación del escritor en la crítica que sigue al descubrimiento de la retórica en *Beyond Deconstruction*. La identificación especial soñada por Barthes es siempre imposible productivamente: a veces por el poder de un artista (los ensayos sobre Cy

²¹ LO, p. 258.

²² *El susurro del lenguaje* (SL), p. 75.

Twombly —“Aquí está *La era de Alejandro*: ¡oh, esa untada de color de rosa!”), pero siempre porque, como dice el título de su último ensayo: “No se consigue nunca hablar de lo que se ama”. Este ensayo también es un ensayo sobre la identificación: identificación con el fracaso de Stendhal para decir en sus diarios de viaje su pasión por Italia, y por tanto con la emergencia de escritura que vuelve posible *La cartuja de Parma*. La escritura crítica (en este respecto, como cualquier otra) se erige, para Barthes, no desde imperativos profesionales, sino desde un deseo de superar el fracaso, una lucha para decir, a pesar del fracaso, “lo que uno ama”, y para sobrevivir al “fiasco de estilo” que atormenta y, sin embargo, significa pasión: el aburrimiento.²³

Aquí hay un contexto para leer los comentarios de Barthes sobre la ciencia en estos ensayos. Así como *Beyond Deconstruction* carece, por su angustia, de sentido del humor y de belleza como ciencia, Barthes escribe desde una tierna apreciación de la obra de Jakobson (“Un precioso regalo”), de Benveniste (“Por qué me gusta Benveniste”), de la *Semiótica* de Kristeva (“La ciencia de los lenguajes nunca puede ser olímpica, positiva”),²⁴ que sin angustia coexiste con la crítica de sus propios primeros esfuerzos en semiótica. Mientras, para Felperin, la revelación de la textualidad sorprende a la ciencia, para Barthes, ésta es un punto de partida desde el cual asumir que la ciencia es escritura (“De la ciencia a la literatura”, “Los investigadores jóvenes”). La cuestión es, ¿de qué tipo?

Hay un aprecio, también, del espíritu amateur en los grandes escritos científicos. Este es el tema de “Aprender y enseñar”, su ensayo sobre Christian Metz, el teórico de cine más continuamente caricaturizado como exponente arquetípico de la Monotonía sistemática. Para Barthes, hay una “rabiosa exactitud” en la práctica de Metz, comparable con los efectos del hachís para Baudelaire; una preocupación cuidadosa por la demanda de ilustración, “que Metz sabe es siempre una demanda de amor”; y el entusiasmo del deseo de aprender que es el propio deseo de Metz: “él se está enseñando a sí mismo lo que se supone debe estar comunicando a los otros”. Esta es la práctica de amateur de Metz, y para Barthes, esto conserva a su semiótica vigilante

²³ SL, p. 352.

²⁴ SL, p. 212.

contra (no sujeta a) “el dogmatismo, la arrogancia, la teología; en resumen, ese monstruo que es: el Último Significado”.²⁵

III

Arranqué discutiendo con *Beyond Deconstruction* como polémica, y ahora quisiera terminar con algunas notas sobre el concepto de ensayo.

En “*Desde hace mucho tiempo he estado acostándome temprano...*”, Barthes describe la vacilación de Proust, mientras escribía *Contre Sainte-Beuve*, ante dos posibles “caminos”: el camino del ensayo y el camino de la novela. Para Barthes, estos caminos corresponden a la metáfora (que sostiene “cualquier discurso que pregunta ‘¿Qué es eso? ¿Qué quiere decir?’”, la pregunta verdadera de cualquier ensayo”) y a la metonimia (“¿Qué se deriva de lo que digo? ¿Qué puede ser engendrado por el episodio que estoy contando?”; ésta es la pregunta de la novela”). La duda de Proust se resuelve en la *tercera forma* —“¿novela? ¿ensayo? Ni lo uno ni lo otro, o ambos a la vez”— ésa es la forma de *En busca del tiempo perdido*.

Para cualquier tradición crítica que devalúe e ignore el ensayo, una asociación con la metáfora puede parecer rara y pretenciosa. La ecuación Novela + Poesía + Drama = Literatura ha sido sostenida tenazmente en la crítica australiana institucionalmente dominante (véase de Leonie Kramer, *Oxford History of Australian Literature*, 1981), junto con un respeto informal por el ensayo como “literatura ligera”, que va desde Walter Murdoch hasta Ron Saw.²⁶ Siempre es difícil, tal vez imposible, definir el ensayo como un género positivo; el ensayo adquiere, por *default*, definiciones contradictorias en ausencia de discusión: se lo piensa a la vez como didáctico (el vehículo transparente de la crítica seria), e ingenioso (el denso medio de la subjetividad). Estas funciones se combinan en su uso punitivo en las escuelas: escribir “*Mi fin de semana... (regresamos a casa, cansados pero felices)*” es someterse a reglas de

²⁵ *SL*, p. 222.

²⁶ La alternativa clásica al modelo reductivo de Kramer sobre la historia literaria, el mamut de dos volúmenes de H.M. Green, *History of Australian Literature* (Sydney, 1961, revisado por Dorothy Green, 1984), hasta hace poco había sido una víctima de precisamente estas batallas institucionales narradas por John Docker.

“autoexpresión”. Murdorch mismo, en el prefacio a *Speaking Personally* (1931), produjo una síntesis de didactismo e ingenio al hacer burla de su papel como predicador, una solución utilizada todavía por los columnistas de los medios de comunicación colectiva cuya marca de mercado es un antintelectualismo fundido con una arrogante voluntad de opinar.

Podríamos llamar a este descuido por el ensayo una intolerancia de la lectura contemporánea, y tratar de adivinar por qué ocurre esto en una sociedad crecientemente organizada (desde las encuestas hasta el psicobalbuceo) por las industrias de la opinión y las disciplinas de la subjetividad. Pero necesitaríamos caracterizar la pregunta: ¿qué lectura contemporánea?, y ¿la intolerancia de quién? Pues uno de los más sorprendentes aspectos del problema es que el ensayo —en periódicos, revistas y libros— es la forma de prosa más amplia y entusiastamente leída y utilizada de nuestra cultura actual. Por tanto debe proveer un eslabón entre la profesión crítica y un público lector y escritor bastante más amplio. Cuando no sucede así, la intolerancia lógicamente pertenece a la primera. Cuando sí sucede —como en el crecimiento de un público lector no académico para esos ensayistas llamados “teóricos”— la intolerancia oscuramente murmura acerca de lo que está en boga, lo puesto de moda, lo que sigue los dictérios del gusto (antes de comenzar a quejarse por separado a propósito del futuro de los estudios literarios).

Como señaló Don Anderson en *Age Monthly Review* (marzo de 1987), Barthes fue no sólo un gran lector, sino un gran ensayista. A mí me parece que hay en juego algo más que un tributo al decir esto. Con todo y sus dificultades de definición (puesto que esas dificultades pueden definir la forma), el término “ensayo” es útil como testimonio de la tendencia a reificar la teoría como arte esotérico. Así los ensayistas populares como Barthes, Baudrillard, Eco, aparecen como sacerdotes de la Teoría —vista al mismo tiempo como un conocimiento secreto (didactismo), y como una práctica estilística arcana (capricho). Una alternativa es no sustituir “ensayo” por “Teoría” como una palabra que suprime diferencias entre la filosofía, la crítica, la ciencia, el arte, sino recordar que el ensayo, desde Montaigne, ha sido una forma de volver a trabajar, por experimentación, estas diferencias.

En *Beyond Deconstruction*, el ensayo es elidido como problema formal, con consecuencias para la lectura que no son por ningún motivo exclusivas de Felperin. No hay concepto para mediar el conflicto de

los Grandes Absolutos (Ciencia/Poesía, Verdad/Ficción...), y Felperin, entonces, únicamente puede mostrar qué fácil es convertir a cada uno de ellos en su Otro. A continuación, en el intercambio subsidiario entre Teoría y Práctica, la lectura crítica se vuelve *alegórica*: en una demostración paradójica de cómo “leer nuestros textos canónicos con un ojo en ellos y el otro en las revistas de teoría”,²⁷ los *Sonetos* de Shakespeare son leídos como “si conocieran por adelantado” toda la historia de la Teoría Literaria (según la narra Felperin), al utilizar una cuadrícula de correspondencias tan estrecha y absoluta como cualquier exégesis del *Apocalipsis* hecha por un fundamentalista milenarista.

Esto es una alegoría en el estricto sentido clásico, y lo que es admirable acerca de esto es la lectura tan exhaustiva que produce, qué poco admite cualquier tipo de indeterminación en la práctica. En la versión de Felperin del Barthes que encontró durante su Progreso del Peregrino de la Teoría, ocurre algo similar: la sensible particularidad de la relación entre un ensayo de Barthes y sus objetos da entrada a un grupo de generalizaciones acerca de esos Grandes Absolutos y su conversión mutua. Consecuentemente, se presenta un problema: “¿Cómo puede sostener la obra de Barthes la pretensión de ser sistemática si sus procedimientos cambian continuamente?”²⁸

Ante éstas y otras preguntas retóricas, Felperin replica que “la creación de un sistema” se ha regresado a la “¿ficción o poesía!”. Otra respuesta es que los procedimientos de los ensayos de Barthes varían con sus objetos (como constituidos por los ensayos, no dados a ellos): el objeto de *S/Z* no es para Barthes un descubrimiento de que la ciencia es poesía, sino la experiencia (el *essai*) de una lectura interrumpida “para sistematizar todos esos momentos cuando uno *levanta la vista*” del libro (“Escribir la lectura”). Esto, más que una simple tesis sobre la ficción de los sistemas, puede explicar la forma práctica de ese ensayo (y de ningún otro).

No se trata de un concepto mimético del ensayo (la crítica imitando al arte). Decir que un objeto está “constituido” es decir que está hecho, no copiado, por una práctica. Es en este sentido que Barthes pudo hablar de “cambiar el objeto”: cambiar el objeto musical, por ejemplo, “como éste se presenta a sí mismo al habla”; no cambiar el lenguaje

²⁷ BD, p. 147.

²⁸ BD, p. 87.

usado a propósito de la música, sino el “margen de contacto” entre ellos (“El ‘grano’ de la voz”). Es un asunto de cambiar relaciones y crear diferencias, no de reducir los términos a variaciones de la “misma cosa”. La comparación de Barthes entre el ensayo y el concepto de metáfora de Jakobson como *desplazamiento* es relevante aquí: la respuesta a la pregunta “¿Qué es esto?” está en las diferencias, no en la indiferencia.

La obra de Barthes se reúne aquí —aun en medio de sus confrontaciones con la ciencia, sus luchas con el fracaso de hablar un amor del arte, y sus propios sueños de una proustiana tercera forma— con la concepción que tiene Adorno del ensayo como una coordinación de elementos en una *tensión* irreductible entre ciencia y arte, concepto y retórica, sistema y “agarrar lumbre” (“El ensayo como forma”, 1958).²⁹ Para Adorno, “el ensayo colinda con la lógica de la música, el arte de la transición riguroso y, sin embargo, aconceptual” ...y es como una práctica de la transición (desplazamiento) que la movilidad y mutabilidad de los ensayos de Barthes podrían diferenciarse de la topicalidad de puntos de vistas de la polémica.

El prefacio a *Beyond Deconstruction* cierra (como “está de moda hoy día”) con una cita de Walter Benjamin: “El objeto es aprender, no cómo encontrar el propio camino, sino cómo perderlo”. Serán todo lo muy a la moda que puedan ser estas declaraciones acerca de pasear por una ciudad, pero para Felperin (más que para Benjamin), conducen a *puntos* fijos: ¿en dónde estamos ahora?, ¿de dónde venimos?, ¿a dónde vamos, qué hay más allá?

Barthes, utilizando una imagen espacial aparentemente similar, pone el acento en otra parte; en el movimiento, los procesos, la transformación, *essai*: el desplazamiento hace toda la diferencia:

la obra de arte es interminable, como la cura: en ambos casos, se trata menos de obtener un resultado que de modificar un problema, es decir, un tema: consiguiendo la liberación de la finalidad encarcelante del punto de partida.

“Réquichot y su cuerpo”

Traducción: Salvador Mendiola

²⁹ T.W. Adorno, “El ensayo como forma”, *New German Critique*, núm. 32, 1984, pp. 151-171.