

Nanofilología y teoría literaria

Ottmar Ette
Universität Potsdam

Modelización y miniaturización

Dentro de sus influyentes y reiteradas reflexiones sobre la técnica cultural del *bricolage*, el antropólogo, estructuralista y teórico de la cultura Claude Lévi-Strauss se propuso, según declaraciones propias en *La pensée sauvage* (1962), “mostrar brevemente” cómo “el arte se inserta a medio camino entre el conocimiento científico y el pensamiento mítico o mágico” (Lévi-Strauss 1962: 33). Porque, como todos saben, “el artista tiene a la vez algo del sabio y del aficionado al bricolaje: con medios artesanales, confecciona un objeto material que es al mismo tiempo un objeto de conocimiento” (Lévi-Strauss 1962: 33). Dos tipos de objeto que pueden distinguirse mediante “la función inversa que en el orden instrumental y final le asignan al evento y a la estructura”; por una parte, uno crea “eventos (que cambian el mundo) mediante estructuras”, y por la otra, el otro crea “estructuras mediante eventos” (Lévi-Strauss 1962: 33).

Desde una perspectiva actual de las teorías de la cultura, resulta claramente revelador observar cómo Claude Lévi-Strauss, sobre la base de los mitos que recogió (en las culturas más diversas), aplica a su pensamiento una “lógica estructural y *a posteriori* de la reordenación” y no una lógica *apriorística* de la subordinación (Wirth 2008: 54). Gran parte del pensamiento de los estructuralistas es mucho más móvil y abierto que lo que la siguiente generación teórica posestructuralista quiere percibir. En estas reflexiones de Claude Lévi-Strauss sobre ese “lugar de movimientos y mociones” (*Bewegungsort*) del artista, como podríamos denominarlo, resulta decisivo no tanto ese ordenamiento preciso en el campo de tensiones entre los eruditos y los artistas manuales, sino el hecho de que el autor de *La pensée sauvage*, al terminar el pasaje que acabamos de revisar, se aboque inmediatamente a la pregunta de si la obra de arte no se corresponde acaso, “siempre y en todas partes”, con el tipo del *modèle réduit* (Lévi-Strauss 1962: 34). Esta pequeña observación, según me parece, es de una enorme relevancia estética y epistemológica.

Si seguimos a Lévi-Strauss, cada modelo reducido posee una “vocalización estética” y una “potencia constante”, que surgen para sí desde sus propias dimensiones (Lévi-Strauss 1962: 34). Incluso una representación en tamaño natural (*Lebensgröße*) presupone en la pintura o en la escultura al modelo reducido, ya que siempre debe renunciar a ciertas dimensiones de los objetos: una pintura, quizás al volumen, una escultura, quizás a los olores o a los colores, pero en ambas se prescinde además de la dimensión temporal, puesto que “la totalidad de la obra representada se ha de aprehender en el instante” (Lévi-Strauss 1962: 34). En consecuencia, la fuerza de la concepción artística crece —así se dejan precisar estas reflexiones sobre artistas, obras de arte y el arte— a partir de la renuncia, de la reducción; es decir, a partir de una modelización que se basa en la miniaturización y que apuesta por ella.

Desde esta perspectiva del *bricolage*, Claude Lévi-Strauss plantea aquí “una especie de inversión del proceso de conocimiento”, ya que, como declara el antropólogo francés, si queremos “conocer el objeto real en su totalidad”, entonces debemos “operar a partir de sus partes” (Lévi-Strauss 1962: 35), adoptando, por lo tanto, una reducción que nos garantice en primer lugar el acceso al todo. El sujeto adquiere poder sobre el objeto reducido, porque en el *modèle réduit* “el conocimiento del todo precede al de las partes”, porque a través de él se le ofrece tanto al entendimiento como a los sentidos “un placer (*plaisir*)” que “sobre ésta única base, ya puede denominarse estético” (Lévi-Strauss 1962: 35). Es un placer, que seguramente podemos designar también como deseo: como un *plaisir* apetente que se alimenta de un conocimiento, que busca aprehender la totalidad a través de la miniaturización, y con ello, prenderla y controlarla al mismo tiempo.

La autolegitimación del sujeto modelizador y cognoscente para asegurarse el objeto en su totalidad y apropiárselo aún más, viene acompañada de una modelización (artística), que sin duda podemos describir como un “sistema de modelización secundaria” (Lotman 1981: 77), en el sentido que le da Yuri M. Lotman. Con esta expresión establece el semiótico ruso certeramente que un sistema del tipo arte construye “su *propio* sistema de denotación, que no representa una copia, sino un modelo del mundo de los denotados mediante los significados de la lengua general” (Lotman 1981: 77).

Al mismo tiempo, debemos comprender que aquí no se trata únicamente de una modelización altamente compleja, sino además de una miniaturización que acompaña sin lugar a dudas a la modelización, pero que

no se reduce a ella y que, por lo tanto, no puede ser negada ni trivializada. El *modèle réduit*, en el sentido de Lévi-Strauss, no debe reducir el modelo a su infinita modelización artística, sino que debe modelizar teóricamente la reducción misma, de tal forma que, a partir de ella y en toda su radicalidad, pueda reconocerse ese modelo que el proceso de la miniaturización trae consigo y que la condiciona. La miniatura no es propiedad de lo tierro: ella es la que apropia.

Sea como fuere que el modelo —de naturaleza artística o teórica— defina su escala con respecto al “tamaño natural” (*Lebensgröße*), la modelización, en cuanto proceso de reducción, no sólo se enlaza con un proceso de conocimiento, sino que sabe vincularse íntimamente con una legitimación, un empoderamiento y una penetración intelectual y apetente: en el modelo se esconde ya en miniatura una intencionada aspiración a una totalidad. Todo el universo/mundo (*Welt*) en un libro: esta fórmula (Ette 2010a) acuñada por Alejandro de Humboldt con miras a su suma literario-científica, su *Cosmos*, puede mostrar cómo incluso en esta virulenta y violenta posición, en este poderoso y brutal punto de tránsitos de toda creación, no es posible separar o escindir nítidamente las figuras del artista y del erudito. En la modelización, en la miniaturización ambos se transforman apetentemente el uno al otro.

Sin embargo, si en el campo de las artes la pregunta por la modelización y sus vinculaciones con la miniaturización hace tiempo que viene siendo explorada e investigada —como lo demuestran las reflexiones de Claude Lévi-Strauss señaladas al inicio—, me parece que esto no puede afirmarse en el campo de las *Sciences humaines*. Es más: incluso si la pregunta por la miniaturización, necesaria e intrínseca a toda teoría, ya debería estar planteada de diversas formas en las más distintas disciplinas, sucede que la pregunta asociada por una teoría que se contraiga a sí misma en una condensación formal, al menos en el campo de las filologías —aunque, a decir verdad, en todo el campo de las ciencias humanas y de la cultura— no ha sido planteada hasta hoy bajo este contexto y bajo estos aspectos.

¿Cómo podríamos siquiera pensar una nanoteoría de estas características en el campo de las filologías? ¿Qué significa precisamente, qué consecuencias epistemológicas y poetológicas enfrentamos, si esta teoría no se sirve únicamente de un proceso de reducción en el nivel de los procesos de conocimiento, sino que recurre a la miniaturización siempre implícita y la aplica en sus propios procesos de escritura? ¿Y qué posibilidades se ofrecen, pero también qué abismos se abren en el momento en que la teoría, no sólo

en las ciencias naturales o técnicas, sino también en las ciencias humanas y de la cultura, se condensa en el tamaño y la medida de una fórmula, que en su campo ha sido formulada y concebida de una forma altamente insuficiente? ¿Y finalmente: cuáles son las consecuencias que se dan de la problemática que desarrollaremos a continuación para la relación entre teoría y totalidad?

Historia universal y universo de historias

Al igual que el arte, en la tradición occidental, la teoría aspira siempre implícita o explícitamente a la comprensión de una totalidad; sea como fuere que esta totalidad haya sido construida y hecha experimentable. ¿De qué posibilidades dispone –para aproximarnos especialmente al arte verbal, al que la teoría en su textualidad más se aproxima– la literatura occidental para hacer a la totalidad representable y comprensible? ¿Que procedimientos artísticos, qué medios discursivos y narrativos conoce la literatura en occidente, cuando pretende contarnos del mundo, del universo e informarnos sobre la totalidad del cosmos, creado con belleza y orden entre el cielo y la tierra? En el capítulo dedicado a “La cicatriz de Ulises”, el primero de su libro *Mimesis: La representación de la realidad en la literatura occidental*, escrito en su exilio en Estambul entre mayo de 1942 y abril de 1945, tras huir de Marburg hacia el Bósforo, el romanista Erich Auerbach se propuso al mismo tiempo contrastar y comparar el mundo de Homero con el de la Biblia. El “texto narrativo bíblico” (*biblischer Erzählungstext*), según la inteligente aunque muchas veces desatendida expresión de Auerbach, no intenta:

...hacernos olvidar nuestra propia realidad durante unas horas, como Homero, sino que quiere subyugarla; nosotros debemos insertar nuestra vida propia en su mundo, y sentirnos eslabones de su construcción histórico-universal, lo cual se hace cada vez más difícil, a medida que el mundo en que vivimos (*Lebenswelt*) se aleja cada vez más de las Sagradas Escrituras [...] Cuando esto ya no puede hacerse, a causa de un cambio en el entorno vital (*Lebenswelt*) demasiado violento y por el despertar de la conciencia crítica, la pretensión de dominio se encuentra en peligro [...] Los poemas homéricos proveen una relación de sucesos bien determinada, delimitada en tiempo y lugar; antes, junto y después de ella son perfectamente pensables otras cadenas de acontecimientos, sin conflicto ni dificultad alguna. En cambio, el Antiguo Testamento nos ofrece una historia universal; comienza con el principio de los tiempos, con la creación del mundo, y quiere terminar con el fin de los siglos, al cumplirse

las profecías y la promesa de redención, con la que el mundo debe llegar a su fin. Todo lo demás que en el mundo ocurra sólo puede ser concebido como eslabón de esa cadena [...] (Auerbach 1996: 21-22).¹

En estas versiones de los polos, esbozados por Claude Lévi-Strauss como los del evento y de la estructura, resulta fascinante ver cómo Erich Auerbach, huyendo en cierto modo del nacionalsocialismo alemán hacia el mundo de Homero, detectó la violencia en una forma de la historia que se comporta como una historia universal, que busca apoderarse de todos sus lectores y cuya pretensión sobre la totalidad de una “representación de la realidad” se acopla con la pretensión total de adquirir poder sobre la vida misma de sus lectores, cuyo mundo vital (*Lebenswelt*) sólo puede incorporarse con suma dificultad al horizonte del texto narrativo bíblico.² El hecho de que Erich Auerbach haya sabido siempre vincular sus reflexiones teóricas con una alta sofisticación artística en sus formulaciones y que ya en estas reflexiones estuviera tras la huella de una “Filología de la literatura mundial” (Auerbach 1952: 39-50)³, que comprendía al mundo homérico y al veterotestamentario como los dos fundamentales puntos de arranque y referencia, cuyos campos de fuerza permeaban la representación de la realidad en la literatura occidental hasta el presente, llevó al filólogo a la percepción de una estructura que a primera vista parece ser paradójica:

El Antiguo Testamento es en su composición incomparablemente menos unitario que los poemas homéricos; es, más obviamente que éstos, una reunión de piezas sueltas; no obstante, todas estas piezas entran dentro de una conexión histórico-universal, de una interpretación de la historia universal (Auerbach 1996: 22).

En consecuencia, a la estrechamente limitada fragmentariedad espacio-temporal de la *Iliada* y la *Odisea*, le corresponde una mayor unidad narrativa, mientras que, por el contrario, la “perspectiva religiosa e histórico-universal” uniforme del Antiguo Testamento repercute en el nivel textual en una

1 *Nota del traductor*: Para las citas de Auerbach he tomado la traducción al castellano citada en la bibliografía, aunque he modificado algunas partes de esta traducción para conservar algunos lexemas utilizados por este ensayo en alemán y que juegan un papel importante en su argumento.

2 Sobre las relaciones entre esta constelación y las imaginaciones sobre el paraíso que impregnan a las literaturas del mundo, v. el primer capítulo en Ette (2012a).

3 También reeditado en Auerbach (1967: 301-310). Al respecto cfr. también Ette (2003: 21-42).

fragmentaria acumulación de piezas sueltas (Auerbach 1996: 22). ¿Impulsa entonces hasta hoy una motricidad bipolar a la literatura occidental?

Sí, aunque esto parece no tener consecuencias inmediatas para la retórica o el arte de la escritura de Erich Auerbach. Ahora bien, si se quisiese suscribir el libro *Mimesis* de Auerbach a este contrastivo modelo de la producción de totalidad literaria en occidente, entonces este volumen escrito en el exilio habría que asignarlo más bien a un modo de creación compuesto de diferentes textos y contextos (aunque ciertamente no una reunión de piezas sueltas), en el que la fuerza de fascinación y la potencia narrativa de lo desarrollado por el filólogo, habría que ponerlo en relación con los medios discursivos y narrativos de creación de una unidad del mundo representado. *Mimesis* de Erich Auerbach alberga en sí mismo –y aquí subyace la potencia y a veces también la prepotencia de esta forma de escritura– la representación de la realidad de una historia universal, en cuya totalidad sin embargo –y aquí subyace el encanto constante de la obra más fascinante de la romanística alemana del siglo pasado– no trae consigo nada totalitario.

La frecuentemente estudiada dialéctica del fragmento y la totalidad (Dällenbach/Nibbig 1984), se completa en estos apasionantes pasajes iniciales de *Mimesis* de Auerbach con una no menos potente correlación entre una limitación espacio-temporal y una disolución espacio-temporal de los límites, tanto del universo de historias fundado en el mundo de la vida, como de la historia universal fundada en la religión. De este modo, la dimensión histórico-universal se vincula no sólo con una pretensión interpretativa y de poder, que busca relacionar los fenómenos más alejados espacial y temporalmente con la propia historia (sagrada), sino también se despliega a partir de una abstracción de las condiciones espacio temporales concretas, que permean de forma fundamental al mundo; mundo que con Auerbach puede ser comprendido como un mundo de la vida (*Lebenswelt*) en el sentido de las ciencias de la vida. Esto proporciona no sólo la transferibilidad sino que asegura el fluir transgeneracional del saber, incluso en los casos en que los contextos del mundo vital han experimentado grandes cambios o rupturas profundas por el lado de los lectores o receptores.

Esta doble tradición de la representación de la realidad en la literatura occidental destacada por Erich Auerbach resulta hasta hoy difícil de subestimar en su potencia efectiva. La doble tradición no sólo ha “representado” literariamente la “realidad” con su profundidad histórica, ni tampoco únicamente comunicado de forma sutil una teoría implícita, una cierta ins-

trucción de lectura para nuestro mundo, sino quizá más aún ha generado y dado forma a este mundo occidental. O dicho de otro modo: mediante una modelización (sin duda miniaturizante) le dio forma efectiva y lo hizo efectivo. La potencia generadora de mundos de este doble modelo narrativo e interpretativo de la historia universal (*Weltgeschichte*) y del universo de historias compone, hasta la actualidad, nuestra comprensión de los modos en cómo comprendemos nuestro mundo de la vida, así como –para tomar una idea de Roberto Esposito– la misma “vida del mundo” (Esposito 2010: 23).

Volviendo sobre la tesis propuesta por Auerbach sobre la doble tradición de la construcción de la totalidad en occidente, es posible plantearse la pregunta de si esta duplicación de los patrones generadores de mundo se ha desarrollado en otras formas expresivas histórico-culturales así como teórico-culturales relevantes y si se ha hecho visible en ellas. Al intentar, por ejemplo, seguir e investigar este problema en el campo de la cartografía occidental, para notar si en diseños cartográficos del mundo también se expresan dos tradiciones diferentes, es posible en efecto establecer una diferencia entre una forma de representación continua, a pesar de que pueda componerse de piezas sueltas y distintos materiales, y una solución fractal, en el verdadero sentido de la palabra (Mandelbrot 1987).

Los mapamundi que surgieron a principios del siglo xvi y que registran la impresionantemente rápida, en verdad velociférica expansión de los poderes ibéricos, muestran, por un lado, una tradición enfocada principalmente en una representación continental: una representación de continuas extensiones de tierra, dentro de la cual se puede incluir con seguridad aquel mapamundi del año 1507, en el que el antiguo estudiante de Friburgo Martin Waldseemüller inscribiera en honor a Amerigo Vespucci por primera vez el nombre de “América”. Por el otro lado, simultáneamente es posible mostrar, “por debajo” de esta filiación dominante, otra tradición, representada por el mapamundi del *Isolario* de Benedetto Bordone, publicado en 1528 en Venecia: un diseño del mundo que según el título original dice reproducir “todas las islas del mundo” y que pretende interpretar el mundo completo como una relacionalidad de diferentes islas con sus características respectivas.⁴

⁴ Con respecto a esta doble organización de la cartografía de la modernidad temprana en el contexto de la primera fase de la globalización acelerada, v. el primer capítulo de Ette (2012b).

Este último mapa se inscribe en la tradición del libro de islas, originada principalmente en Venecia y que ya en 1485 el famoso (y también véneto) *Isolario* de Bartolomeo dalli Sonetti nos pone delante de los ojos impresionantemente (Dalli Sonetti 1972). Compuesto antes del “descubrimiento” de América y concentrado casi completamente en el archipiélago del Mar Egeo, ubicado entre Asia y Europa, este *Isolario* se caracteriza por atribuir sonetos a cada mapa-isla, con los cuales se cantan las peculiaridades históricas, político-militares, mitológicas y de los espacios naturales de cada isla. La relación iconotextual entre mapa y poema no parece así ni casual ni insignificante; es como si uno de los poetas más importantes del siglo xx hubiera destacado ya entonces la lógica relacional vinculada a la poesía y los mundos insulares. Porque así mismo fue que el premio Nobel caribeño Derek Walcott equiparó poesía e insularidad en su discurso de recepción en Estocolmo del día 7 de diciembre de 1992, utilizando palabras elegidas con suma inteligencia: “Poetry is an island that breaks away from the main” [“La poesía es una isla que se separa del continente”] (Walcott 1998: 70).⁵

Sin poder en este punto desarrollar con más detalle la doble lógica de un mundo-isla (*Insel-Welt*) aislado y cerrado sobre sí mismo y la de un archipiélico mundo de islas (*Inselwelt*) existente en relaciones globales (Ette 2005b: 123-155)⁶, debe quedar claro que las dos líneas tradicionales analizadas por Auerbach también se encuentran en el complejo medio de la cartografía de la modernidad temprana. Éstas hacen evidente, tanto en el ámbito literario como en el cartográfico, aquella figura bascular y reversible, que se mueve en occidente hasta hoy en una relación de tensiones entre lo continuo y lo discontinuo, entre lógicas acumulativas y fractales; una figura con la que se practican modelaciones del mundo y que en su totalidad pueden ser entendidas como suma o como *mise en abyme* (André Gide), como amplia composición o como *modèle réduit* (Claude Lévi-Strauss), como panorama o como fractal (Benoît B. Mandelbrot).

No olvidemos que ambas tradiciones, a pesar de utilizar diferentes medios para generarla, organizan igualmente una totalidad, que puede ser siempre interpretada (y que debe ser siempre interpretada) como la totalidad de un diseño de mundo –sea como historia universal o universo de historias. En general, se puede constatar que la primera tradición

5 Con respecto a la epistemología insular, v. también Ette (2005a). Existe una versión abreviada de este ensayo en castellano en Ette (2004).

6 Al respecto, también es posible consultar en castellano Ette (2011a).

mencionada, la tradición continua o continental, se inclina más hacia una miniaturización cuantitativamente menor del modelo perseguido que la tradición fractal que aspira a formas de expresión insulares y breves, las que a semejanza de la *mise en abyme* gideana poseen en sí mismas, siempre miniaturizado, al menos una vez, su propio modelo miniaturizado: en la forma reducida de una página, de un párrafo o de una oración. Sin embargo, ¿qué significa esto para el campo de la teoría? ¿Qué implicaciones tiene para la pregunta por la posibilidad de (y entonces, cómo) imaginar, más allá de una teoría de la vanguardia, una vanguardia de la teoría?

Islas teóricas y teorías insulares

Habiendo llegado a este punto de nuestras reflexiones, cabe plantearse la pregunta absolutamente contradictoria sobre qué consecuencias pueden producir hoy estas propuestas para la teoría misma y para el desarrollo de una vanguardia de la teoría. Y de qué manera se dejan desarrollar formas de escritura de la teoría que se relacionen no con una tradición continental-continua, sino principalmente con una archipiélica-fractal. ¿Cabe aún la idea de una vanguardia de la teoría en un tiempo en el que los espacios, o mejor dicho, las áreas desde las cuales se desarrolla la teoría, se han transformado profundamente y de ningún modo se dejan ya reducir –pensemos en el Caribe o incluso en Oceanía– a unos cuantos lugares (París, Nueva York)?

En el siglo xx y bajo esta perspectiva, no cabe duda que uno de los experimentos con nuevas formas de escritura de la teoría más importantes y promisorios para el siglo xxi corresponde a la creación y producción del semiólogo, teórico cultural y escritor francés Roland Barthes. Aquí debemos comprender al *enfant terrible* de la escena teórica de la posguerra como un promotor de ideas para el siglo xxi, en la medida en que muchas de las propuestas de este escritor y teórico cultural, quien se movía entre las vanguardias y las neovanguardias, entre el estructuralismo y el posestructuralismo, entre la lingüística y la literatura, aún no han sido pensadas en sus variadas perspectivas. Pero, ¿qué tiene que ver Roland Barthes con las formas de escritura vanguardista de lo insular, o más aún, con las de lo archipiélico?

Con miras a responder a esta pregunta, es sorprendente observar que el texto más temprano de Barthes que se ocupa *–avant la lettre*, podríamos

decir— literaria y teóricamente de formas de escritura de lo fractal, es un texto que se remonta a una vivencia concreta del mundo-isla y del mundo de islas griego.

En la pequeña revista *Existences* del Sanatorio de Saint-Hilaire-du-Touvet, apareció en julio de 1944 bajo el título de “En Grèce” una secuencia de diez microtextos de diversa extensión que se remontaban a un viaje realizado en 1938 por el joven estudiante junto con el “Grupo de Teatro Antiguo”, cofundado por él dos años antes en la Sorbona (Ette 2010b: 207-210). Si leemos estas formas breves y brevísimas⁷ ante el trasfondo de la completa creación teórica y literaria posterior de Roland Barthes, resulta fascinante ver de qué modo estos microtextos contienen y despliegan estructuraciones fundamentales del pensamiento y escritura que Barthes desarrollará en las décadas posteriores. Desde esta perspectiva, ya desde el comienzo de estos impresionantes, aunque por mucho tiempo teóricamente no considerados “esbozos de viaje”, queda en evidencia en qué asombrosa medida se vinculan en ellos formas de expresión teórica y literaria, y hasta qué punto acuñan un estilo de pensamiento que Barthes seguirá desarrollando consecuentemente hasta su muerte en el año 1980:

Iles

En Grèce, il y a tant d'îles qu'on ne sait si chacune est le centre ou le bord d'un archipel. C'est aussi le pays des îles voyageuses: on croit retrouver plus loin celle qu'on vient de quitter.

Je retiens que tout me paraît très petit: à Délos nous crûmes aborder un rocher liminaire, c'était l'île elle-même. Certaines de ces îles sont de simples rochers; d'autres profilent des horizons brumeux dans des matins très clairs; d'autres sont couvertes de bois de pins, d'autres enfin, sur leur terre violente, exposent les grands ossements blancs des villes évaporées (Barthes 1993: 54).

Surge un paisaje, que no es sólo el paisaje de una experiencia de viaje concreta realizada pocos meses antes de que estallara la Segunda Guerra Mundial (que en el momento de la publicación de estos textos derivaba ya hacia su liberador fin), sino que configura a su vez un “paisaje de la teoría” (Ette 2001: 26, cap. 2 y 11). Por un lado, surge ese griego mundo de islas del Egeo entre el continente asiático y el europeo, ese fascinante mundo de un mar repleto de islas, que puede considerarse como el archipiélago original

7 Deslindes teóricos sobre micronarraciones y microtextos se encuentran en la antología crítica de Ette (2008). Variaciones en castellano de algunos de los textos de esta antología, aparecieron también en el dossier coordinado por Ette (2009).

—un concepto que a partir del siglo XIII comenzó a ser trasladado a otros grupos de islas. Con esto, Barthes se inscribe —sin tener necesariamente conciencia de ello— en la larga tradición del *insularium* como *imaginarium*: precisamente la misma tradición y el mismo espacio al que Bartolomeo dalli Sonetti se había volcado cuatro siglos y medio antes al vincular sus microtextos líricos, sus sonetos, con esa multiplicidad de diversas islas que también conocía por vivencia propia (Goff en Dalli Sonetti 1972: v-xii).

Por el otro lado, sin embargo, el joven Roland Barthes deja emerger aquí un espacio de experimentación literario-teórica, dentro del cual (ya) no es posible distinguir entre un “centro” y sus “bordes”. En este espacio de exploración todo está en movimiento: el viajero, sus orientaciones, las jerarquías entre el centro y la periferia, incluso las islas, las que —etimológicamente correcto— parecen flotar libremente sobre la superficie acuática de los archipiélagos. Surge así el *imaginarium* y quizás, aún más, el espacio del saber de un móvil con el que no sólo el visitante comienza a moverse, sino también el artefacto artístico mismo, de modo que a partir de la superposición de distintos movimientos se forman siempre nuevas y alternantes configuraciones.

“En Grèce” propone un mundo de islas archipiélico en movimiento, en el cual parece no existir ningún punto fijo, ninguna jerarquía sólida, ninguna identidad asegurada. En su lugar, ingresa una relacionalidad radical, dentro de la que todo está en relación con todo, de forma que los mundos-isla pueden superponerse uno al otro como mundos de islas y configurar para sí cada “nuevo” movimiento dentro del inquieto campo vectorial de otros movimientos “previos”. Así crea el joven Barthes un fascinante paisaje de la teoría, que pone a prueba con medios literarios los modos en que se pueden reflexionar y hacer efectivas en el nivel teórico las discontinuidades en la escritura de un relato de viajes. Sin los experimentos abruptos y discontinuos de las vanguardias históricas de la primera mitad del siglo XX, estas formas de expresión estética del joven y todavía inexperto autor hubieran sido impensables.

La movilidad fundamental de esta geografía literaria es, en consecuencia, un programa y a la vez un manifiesto: no sólo el viajero, sino sobre todo las mismas islas son las que se ponen en ruta. Un paisaje-pensamiento archipiélico se propone aquí, desde el cual es posible observar toda la siguiente obra de Roland Barthes desde un pensamiento relacional y dinámico, que prefigura todo el “imperio de los signos” bartheseano — y no sólo su libro del japon *L'Empire des signes*.

Con respecto a la movilidad de las mismas islas: este tipo de *îles voyageuses* siempre han existido, y por supuesto no sólo en la historia occidental. Desde la Isla de San Brandán⁸ hasta la transformación de la península ibérica en una “balsa de piedra” por José Saramago (1987), estas islas flotantes o móviles no sólo han tenido relevancia histórico-literaria; los *mapamundi* de los siglos XIV, XV y XVI, mediante la migración cada vez más al sur y al oeste de las islas de Antilia, la Isla de las Siete Ciudades y también la de San Borondón, señalan, en efecto, aquella historia del descubrimiento del Nuevo Mundo, que se encuentra ya en los grandes imaginarios de los *mapamundi* de la modernidad temprana.

Las “islas viajeras” del joven Roland Barthes encarnan programáticamente un espacio de pensamiento tanto como un modelo de escritura que esboza al texto no sólo en su contenido, sino que lo cruza en su estructura: el modelo es literalmente puesto ante nuestros ojos en el propio cuerpo textual. La secuencia de textos-islas (entre otras, Salamina, Delos o Santorini) que siguen a continuación del *incipit* se manifiestan así en la forma de islas-textos, que si bien están ordenados secuencialmente, en su lectura queda rápidamente claro que constituyen una configuración, un archipiélago, que impresiona por su apertura y movilidad radicales. En este *imaginarium* archipiélico no es posible reconstruir una ruta de viaje, un itinerario, aunque sí un deseo de engendrar de manera altamente dinámica una pluralidad de perspectivas, como la que podemos encontrar, por ejemplo, en la pintura contemporánea.

Al leer, cada una de las islas-texto aparece en el centro, aunque siempre integrada a una densa red de remisiones y relaciones, que ponen en duda la dirección de lectura aparentemente prefijada (de adelante hacia atrás, de arriba hacia abajo) en su linealidad, haciéndola ver aleatoria. Así, se despliega un archipiélago-texto: las islas-texto individuales pueden recorrerse y vincularse entre sí a través de los más diversos recorridos, su sentido correspondiente se produce precisamente a partir del diferente sentido de la(s) lectura(s). “En Grèce” constituye una configuración móvil, en la que una única estructura dadora de sentido (dirección y comprensión) se abandona en favor de una estructuración abierta y polilógica.

Con “En Grèce” se ponen a prueba formas de escritura vanguardista en un lugar clásico, pero también se prefiguran simultáneamente líneas de

⁸ Al respecto puede consultarse el profusamente ilustrado libro de Vázquez de Parga y Chueca (2006).

desarrollo del posterior “vuelco” del estructuralismo al posestructuralismo, del cual Barthes –y en esto consiste la fascinación de este texto– en los años treinta y cuarenta no podía ser consciente, en especial en su condensación epistemológica. Precisamente aquello que Umberto Eco describió ejemplarmente en los años sesenta con sus libros sobre la *Opera aperta* (1962) o sobre la *Struttura assente* (1968) como el camino (ideal) de una estética tanto posestructuralista como posvanguardista (Gelz 1996; Ette 2001: 384-389), Barthes lo exploró en este experimental texto teórico-literario; sin duda, no de manera profética, aunque seguramente de manera prospectiva a partir de un paisaje de la teoría puesto en movimiento. “En Grèce” es un texto programático, legible tanto desde una perspectiva clásica, como vanguardista o posestructuralista.

Sin poder sondear la profundidad y toda la riqueza literaria y teórica de estos microtextos –en cuya configuración se compone aquel móvil y movido *cadre d'une venture*, aquel marco de una ventura (Barthes 1993: 54), en el cual ya podemos identificar junto al joven lector de signos y futuro teórico de los signos los contornos de una *aventure sémiologique* (Barthes 1985)–, es imprescindible indicar dentro del planteamiento del problema que aquí analizamos, cómo la forma literaria conscientemente escogida remite a esa vinculación múltiple de las diversas formas de escritura fractales, en las cuales cada miniaturización inherente a la modelización es llevada textualmente a su extremo.

Las islas-textos friccionales creadas por Roland Barthes oscilan no sólo entre dicción y ficción, entre lo hallado y lo inventado, sino además proyectan, en la escenificación de las formas más diversas de la vivencia de los distintos mundos de la vida, un constante saltar de adelante hacia atrás, que se mueve incesantemente entre el aislado y obtuso sentido propio de un determinado mundo-isla y la polirrelacionalidad abierta de un mundo de islas archipiélico. Incluso las estatuas se vuelven islas, las que en cuanto cuerpos-islas se dejan integrar en relaciones alternantes; el narrador personal efectivamente las ha despertado a una nueva y carnal vida:

Le Musée national contient de belles statues; elles font rêver. Les marbres sont maintenant très blancs; mais on dit qu'au temps de leur adolescence ces statues avaient une apparence charnelle; les corps nus étaient passés à la cire et vêtus d'une patine transparente et soyeuse. [...] quel accord trouver entre les statues actuelles, sortes d'anges de la volupté, dont le nu garde quelque chose de janséniste, et la violence des tragédies, leurs crimes, leurs transes, leurs pleurs, leurs ardeurs, leurs nausées et l'exaltation de leurs passions morales? (Barthes 1993: 54).

En el *Musée imaginaire* del texto barthesiano lo angélico-asexuado de las estatuas se retira al trasfondo, abriendo espacio a la vida sensible y carnal de los cuerpos desnudos, los que a través de las miradas y pasiones se ligan íntimamente los unos a los otros. Súbitamente, la aparente inmovilidad de las estatuas cobra movimiento mediante una “perversité surnaturelle” (Barthes 1993: 54), detrás de los dioses griegos y mitos antiguos aparecen escenas contemporáneas de *Le Sang du poète* de Cocteau y el museo de Atenas se transforma en “le surréel du musée Grévin” (Barthes 1993: 54): detrás de las estatuas se hacen visibles cuerpos apetentes, detrás de los monumentos de la antigüedad, artefactos de un arte vanguardista que remiten a la “confección” (*Gemachtsein*) misma del texto y que en el contexto de la vanguardia van más allá de la simple intertextualidad; este texto publicado en 1944 se relaciona con el arte y la teoría del arte de la vanguardia, aunque no se reduce a ellos. La vanguardia histórica ha dejado perceptiblemente sus huellas. Sin embargo, “En Grèce” posee una potencia que no se alimenta exclusivamente de la referencia a las vanguardias históricas o —y no olvidemos esto— de las tradiciones occidentales clásicas. A “En Grèce” se le puede atribuir más bien aquella “potencia constante” (Lévi-Strauss 1962: 34), que proviene de las dimensiones, en el sentido de Claude Lévi-Strauss, de aquel *modèle réduit*, de cuya miniaturización proviene aquí la literaria y teórica fuerza vital de lo prospectivo. En los microtextos tempranos de Barthes todo esto está tanto poética como poetológicamente condensado y se deja extraer y destacar desde una nanofilología.

De este modo, el mundo-isla griego no descansa en una cerrada y clásica monumentalidad “en sí”, sino que se abre en el espacio y en el tiempo hacia un mundo de islas, en el que no se busca una “autenticidad” de la Grecia viajada y de su arte, sino su apertura descentralizante hacia nuevas y totalmente diferentes figuras de movimiento. Los textos-isla constituyen un paisaje de la teoría, dentro del que las teorías-islas aquí visualizadas se organizan en torno a islas de la teoría polirelacionales. En este vívido y apetente archipiélago de los textos, se genera la matriz móvil de un pensamiento, que en el sentido de las vanguardias históricas, aunque jamás de la manera obligatoria de los individuales ismos que en ella se cuentan, reúne arte y vida, literatura y teoría, reflexión y deseo. El mundo clásico de las islas griegas se de-lira, para desplegar, a partir de las cargas de una larga y monumental tradición (vuelta demasiado monumental) y con artificios e ingenios estéticos, el deseo de un movimiento incesante.

Teoría de la vanguardia y vanguardia de la teoría

En lo que sigue, el desarrollo posterior de la práctica textual de Barthes no será investigado en relación con la escritura literaria de viajes –con especial atención a los libros que el escritor francés dedicara a Marruecos y Japón (Ette 2010b)–, sino con miras a la creación/composición (literaria) de una teoría estética (una teoría estética estéticamente concebida), para poder derivar de allí resultados que sean relevantes para las posibilidades y riesgos de una escritura teórica “tras” las vanguardias. Para retomar una famosa pregunta: desde la perspectiva aquí elegida, ¿qué ha muerto y qué permanece vivo del proyecto vanguardista del siglo xx?

Ningún otro texto salido de la pluma de Roland Barthes se prestaría de mejor manera para responder a esta pregunta que *Le plaisir du texte*. En este delgado volumen se atan y confluyen todas las líneas de fuerza y todas las líneas vitales de la obra barthesiana, aunque también los debates teóricos centrales del siglo xx francés. Sin exagerar, se puede decir que en este libro publicado en 1973 no sólo se reflexionan retrospectivamente los aspectos, conceptos, discursos y preguntas decisivos de los años treinta, cuarenta, cincuenta y sesenta, sino a la vez se encuentran prefiguradas prospectivamente las perspectivas para los desarrollos futuros que impregnarán el pensamiento y la escritura del semiólogo y teórico cultural francés durante sus últimos años y que hasta hoy afectan los debates teóricos de la actualidad (Ette 2011b: 111-122).

En las tomas de posición que Roland Barthes efectuó en *Le plaisir du texte* –tomas de posición radical, y aún así suavemente móviles y flexibles– no podía faltar el concepto mismo de la vanguardia. Dentro de las sesenta y cuatro figuras, compuestas de uno o más microtextos y que constituyen la coreografía del volumen completo,⁹ hay dos pasajes en los que el semiólogo francés se refiere a su contradictoria y, para ese entonces, altamente problemática relación con la vanguardia. El primero corresponde al segundo de los tres microtextos de la figura “Dire” y se aboca a esa correlación recíproca fundamental para este libro entre *plaisir* y *jouissance*, entre placer y goce:

Le plaisir n'est-il qu'une petite jouissance? La jouissance n'est-elle qu'un plaisir extrême? Le plaisir n'est-il qu'une jouissance affaiblie, acceptée – et dé-

9 Un modelo de la estructura completa de este libro se puede encontrar en el comentario que realicé para la nueva edición alemana de *Le plaisir du texte* (Barthes 2010: 94-95).

viée à travers un échelonnement de conciliations ? La jouissance n'est-elle qu'un plaisir brutal, immédiat (sans médiation) ? De la réponse (oui ou non) dépend la manière dont nous raconterons l'histoire de notre modernité. Car si je dis qu'entre le plaisir et la jouissance il n'y a qu'une différence de degré, je dis aussi que l'histoire est pacifiée : le texte de jouissance n'est que le développement logique, organique, historique, du texte du plaisir, l'avant-garde n'est jamais que la forme progressive, émancipée, de la culture passée: aujourd'hui sort d'hier, Robbe-Grillet est déjà dans Flaubert, Sollers dans Rabelais, tout Nicolas de Stael dans deux cm² de Cézanne. Mais si je crois au contraire que le plaisir et la jouissance sont des forces parallèles, qu'elles ne peuvent se rencontrer et qu'entre elles il y a plus qu'un combat : une incommunication, alors il me faut bien penser que l'histoire, notre histoire, n'est pas paisible, ni même peut-être intelligent, que le texte de jouissance y surgit toujours à la façon d'un scandale (d'un boitement), qu'il est toujours la trace d'une coupure, d'une affirmation (et non d'un épanouissement), et que le sujet de cette histoire (ce sujet historique que je suis parmi d'autres), loin de pouvoir s'apaiser en menant de front le goût des œuvres passées et le soutien des œuvres modernes dans un beau mouvement dialectique de synthèse, n'est jamais qu'une «contradiction vivante» : un sujet clivé, qui jouit à la fois, à travers le texte, de la consistance de son *moi* et de sa chute (Barthes 1994: 1504).

El problema de la relación entre *plaisir* y *jouissance* expuesta en este microtexto pone en evidencia cuál es la apuesta teórica que Barthes propone. Aquí nos enfrentamos con los dos conceptos centrales del libro, con cuyo funcionamiento se apuesta nada más y nada menos que a la “enajenación” del Occidente, una *dépossession de l'Occident*, y con ella se apunta a una de las preguntas decisivas de la construcción teórica posestructural a finales de los años setenta (Ette en Barthes 2010: 229-230). ¿Cómo podemos narrar la historia de “la” modernidad, de “nuestra” modernidad?

Para la precaria respuesta a esta pregunta, este microtexto nos ofrece dos versiones, o mejor aún, dos visiones contrapuestas de una historia de la modernidad, expuestas por un “yo”, que por ningún motivo debemos confundir con Roland Barthes. El concepto de la vanguardia se encuentra aquí –algo que resulta sólo a primera vista sorprendente– en la primera versión, caracterizada por una diferencia gradual entre *plaisir* y *jouissance*. Aquí no existe oposición alguna entre los conceptos de placer y goce: la pregunta por la modernidad literaria se inscribe en un gran relato, asentado en continuidades y dispuesto de forma evidentemente literario-histórica, tanto como predominantemente retrospectiva. De acuerdo con esta primera visión, todo lo nuevo ya estaba dispuesto en lo antiguo, enraizado en la historia literaria y construyendo una forma orgánica dentro de una evolución, que en el fondo no conoce quiebres y que es transmitida continuamente. La historia aparece como una acumulación estable, los fósiles

principales nos son conocidos, una evolución mantiene todo unido verticalmente: en realidad, nada nuevo aparece en estos sedimentos bajo el sol de la literatura.

Y así, tal como Robbe-Grillet estuvo ya siempre contenido en Flaubert, se estructura también la vanguardia en un juego de continuidades. Sin embargo, si la vanguardia no es más que la forma progresiva, emancipada de la cultura pasada (Barthes 1994: 1504), entonces a ella no le corresponde ninguna verdadera fuerza explosiva: la vanguardia se inserta así como una variante únicamente “progresiva”, a lo mejor una avanzada, sosteniendo de este modo en curso continuo y sin quiebre alguno todo el juego de diferencias. Ahora bien, ¿qué se puede contraponer a una visión como esta?

La otra comprensión de la modernidad propuesta estratégicamente por Barthes no surge de continuidades, sino de discontinuidades fundamentales y asigna al paradigma *plaisir/jouissance* una diferencia radical irreconciliable. Al mismo tiempo, no se trata de una retrospectiva, sino sobre todo de una visión de la modernidad prospectiva, mediante la que la *jouissance* se vuelve el escándalo del *plaisir*, el *skandalon* de una historia que ya no puede relatarse más como una evolución orgánica, sino que aparece perversamente quebrada y fragmentada. Ninguna síntesis dialéctica supera y reconcilia los contrarios entre el ayer y el mañana, entre el placer y el goce, entre la historia literaria y su revocación, su radical (di)misión (*Aufgabe*)¹⁰. Pero, ¿qué (di)misión (*Aufgabe*) debe proponerse una teoría que se sabe comprometida con esta perspectiva? Para esta segunda visión es decisiva no sólo la remisión al *clivage*, a la escisión de un sujeto, sino a la *contradiction vivante* puesta entre comillas, aquella vívida contradicción que inscribe la dimensión de la vida, la que en caso contrario puede llegar a pensarse biológica o biotecnológicamente como una evolución orgánica. La estética del placer dirigida hacia la *jouissance* apuesta, en este sentido, por una radical y apetente vivacidad que atraviesa con quiebres y contradicciones tanto la historia de la modernidad como al sujeto moderno occidental; una vivacidad que parece indivisible desde cualquier par de oposiciones (estructuralista). Sólo así se hace comprensible por qué un sujeto escindido

10 *Nota del traductor*: *Aufgabe* significa en alemán, entre otras cosas, tanto tarea o deber, como renuncia o cese. He tratado de hacer visibles ambos sentidos con el sustantivo intervenido ‘(di)misión’, en el que se podría leer a la vez la misión y su abandono. Para una aclaración filosófica en castellano del término *Aufgabe* en esta doble acepción, puede consultarse el ya famoso ensayo de Pablo Oyarzún, “Sobre el concepto benjaminiano de traducción” (1993).

puede disfrutar gozosamente a la vez tanto de su continuidad como de su discontinuidad —es decir: vivir esa escisión como una estructuración poli-lógica. Aquí se vincula la poliperspectividad con lo polilógico no sólo en un proceso de conocimiento, sino también en un proceso vital.

Un segundo pasaje afina esta comprensión de la (conceptualización de la) vanguardia postulada en *Le plaisir du texte* de forma extremadamente clara, ya transparente. Se halla en la figura “Récupération”, compuesta de un microtexto dividido en cuatro secciones, que parte de la base de que el arte desde hace tiempo aparece comprometido, lo que hace plausibles los esfuerzos del artista por destruirlo finalmente (Barthes 1994: 1522).

La destrucción del arte —o la institución arte, para decirlo en los términos de la *Theorie der Avantgarde* de Peter Bürger, libro aparecido en 1974 y, por lo tanto, casi contemporáneo— es, sin embargo, un procedimiento característico de las vanguardias históricas europeas. La figura barthesiana practica algunos de aquellos ensayos de destrucción, aunque en la tercera parte del microtexto agrega:

Le malheur est que cette destruction est toujours inadéquate; ou bien elle se fait extérieur à l'art, mais devient dès lors impertinente, ou bien elle consent à rester dans la pratique de l'art, mais s'offre très vite à la récupération (l'avant-garde, c'est ce langage rétif qui va être récupéré). L'inconfort de cette alternative vient de ce que la destruction du discours n'est pas un terme dialectique, *mais un terme sémantique*: elle se range docilement sous le grand mythe sémiologique du «*versus*» (*blanc versus noir*); dès lors la destruction de l'art est condamnée aux seules formes *paradoxaes* (celles qui vont, littéralement, contre la *doxa*) : les deux côtés du paradigme sont collés l'un à l'autre d'une façon finalement complice: il y a accord structural entre les formes contestantes et les formes contestées (Barthes 1994: 1522).

El análisis expuesto aquí, en *Le plaisir du texte*, es extremadamente agudo y ante la posición de la vanguardia da en el blanco: precisamente porque el artista hace de la destrucción del arte su meta, se inserta en una oposición simple, cuyas dos caras se hallan en última instancia en un cómplice acuerdo mutuo. Si el ensayo de una destrucción del arte permanece dentro de la misma praxis artística, entonces, en última instancia, se consigue quitarle rápidamente agudeza al intento destructivo en cuanto al procedimiento artístico y se lo incorpora al repertorio mismo del arte. La vanguardia queda suspendida en el paradigma: entre la espada y la pared, a la merced de una única e implacable lógica.

La vanguardista destrucción del arte, según el lúcido análisis de la figura barthesiana, no pone en movimiento ningún proceso dialéctico, sino

que se lleva a la muerte en los pares opuestos del *versus*, lo que en el mejor de los casos hace posible un posicionamiento en contra de la *doxa*. Sin embargo, a esa posición le falta cualquier tipo de dinámica, cualquier tipo de libertad de movimiento. El lenguaje encrático y acrático¹¹, es decir, la expresión lingüística que se encuentra en el poder y aquella que se lanza en contra de él, decaen en cómplices que interdependientemente se confirman y estabilizan en sus oposiciones: la *contestation* se adhiere al poder, tanto como el poder requiere de la *contestation*, para justificarse y posicionarse. En cuanto estrategia de la batalla literaria, Barthes era plenamente consciente de esto.

Ahora bien, ¿qué caminos pueden sacarnos de este callejón sin salida? La búsqueda del concepto excéntrico, un concepto que surgiendo del paradigma se despide a la vez de él, un concepto como despedida de la aporía vanguardista no puede pensarse como una síntesis dialéctica —es decir, como una síntesis generadora de continuidad. Es posible quizás imaginarlo poética y poetológicamente de la manera más convincente como una *île voyageuse*, o sea, no como la partida desde una isla, sino como la partida de la isla misma: como un suave, aunque resistente derivar fuera del paradigma.

El mismo Roland Barthes encontró para ello otras palabras: en el cuarto segmento que cierra el microtexto, el yo se da a la búsqueda de una sutil subversión, tal como Barthes la había ya esbozado en 1971 en *Sade Fourier Loyola*: “¿No consiste acaso la mejor de las subversiones en desfigurar (*défigurer*) los códigos más que en destruirlos?” (Barthes 1994: 1129).

En la exigencia de que en la costura entre ambos conceptos contrapuestos debiera hacer ingreso un tercer término excéntrico, inaudito (Barthes 1994: 1522), *Le plaisir du texte* radicaliza la posición barthesiana en la medida en que en esto excéntrico, inaudito aparece una vez más la temeridad de la vanguardia. Claro está, de una vanguardia de-lirada, en el fondo desfigurada, que ha perdido su centro, su forma fija y su estructura temporal de la inmediatez. La búsqueda de este tercer término, a partir de lo cual se desarrolló el de lo neutro —término al cual Barthes pocos años después dedicaría uno de sus seminarios en el *Collège de France* (Barthes 2002)—, está ‘vanguardísticamente’ vacunada; una fórmula barthesiana a la que regresaremos dentro de un momento. Esta búsqueda está afanada en protegerse, justamente a través de esta vacuna, de una recaída en el

11 Para una aclaración de estos conceptos, v. Ette (1998: 372).

paradigma vanguardista (cuyos peligros Barthes conocía por experiencia propia) y las omnipresentes posibilidades de la *récupération*, de la renovada reabsorción por un sistema existente (por ejemplo, la sociedad) o por una institución existente (por ejemplo, el arte).

Sin embargo, antes de regresar sobre la pregunta de la vacuna vanguardista, es necesario determinar primero que la sutil subversión esbozada por el yo no quiere abandonar el espacio del arte ni tampoco destruirlo, sino des-centrarlo, sacarlo calculadamente del quicio, de su forma. En lugar de una estética del quiebre, como ha sido tratada a partir de la teoría de las vanguardias históricas de Peter Bürger, ingresa una estética de la dislocación, considerando los diversos sentidos y derivas de la palabra como traslado, desplazamiento, sacar de quicio, torcer argumentos, sacar de contexto, fingir, hasta llegar incluso a la atopía. Barthes elude y disloca aquello que en la vanguardia (tanto histórica como contemporánea) él considera ya muerto.

En este punto queda en evidencia que para 1973 Roland Barthes contaba claramente con su propia teoría (y su propia práctica) de la vanguardia; una teoría, sin embargo, que en *Le plaisir du texte* aparece de manera poco eufórica, ya que el intelectual francés había detectado tempranamente desde su perspectiva las problemáticas inherentes a la vanguardia. A partir de la puesta en escena de Jean-Louis Barrault de la obra *A Sleep of Prisoners* de Christopher Fry en el Théâtre Marigny, Roland Barthes publicó en marzo de 1955 en *Lettres Nouvelles* un artículo con el título de “La vaccine de l’avant-garde”, en el cual, con suma agudeza, constató la fuerza del “instinto de conservación del espectador” (Barthes 1993: 472) de cara al monstruoso y desesperante aburrimiento desplegado sobre el escenario que lo ponía a prueba. Mediante este ejemplo de Barrault, Barthes criticaba con especial vehemencia un procedimiento artístico que de cierta forma se vacunaba con la vanguardia, para inmunizarse ante cualquier crítica –“una operación corriente en el arte convencional” (Barthes 1993: 472), cuya receta es la siguiente:

On inocule un peu de progrès – tout formel, d’ailleurs – à la tradition, et voilà la tradition immunisée contre le progrès: quelque *signes* d’avant-garde suffisent à châtrer la véritable avant-garde, la révolution profonde des langages et des mythes (Barthes 1993: 472).

Barthes no se aferra a esta profunda revolución de los lenguajes y los mitos solamente al escribir sus tan exitosas *Mythologies* o durante su clara adhe-

sión en los años cincuenta al teatro vanguardista en la revista *Théâtre populaire*, sino que lo hace durante toda su vida –aún cuando en el transcurso de su carrera como intelectual y teórico cultural cambiara repetidamente los procedimientos con los cuales esperaba alcanzar estas metas. Roland Barthes estaba afanado en utilizar su conocimiento y su comprensión, su propia teoría de la vanguardia –de la cual sospechaba siempre ante la continua posibilidad de ser en última instancia absorbida por el sistema, por el orden dominante de la *doxa*– para desarrollar procedimientos propios, para crear con la ayuda de medios verbales una vanguardia de la teoría, que no sucumbiera más a los mecanismos de la *recupération*. Una teoría de la vanguardia, por lo tanto, que quisiera preparar el camino a una “verdadera” vanguardia de la teoría.

Para esta vanguardia nueva, de cierto modo también prospectiva, no podía ser válido aquello que él había constatado en 1956 con respecto a la vanguardia histórica europea en su artículo titulado “A l’avant-garde de quel théâtre?”: “Le mot même d’avant-garde, dans son étymologie, ne désigne rien d’autre qu’une portion un peu exubérante, un peu excentrique de l’armée bourgeoise” (Barthes 1993: 1224).

Considerando el ensayo de 1955, retengamos una cosa: lo contrario de la vanguardia –y a la vez, su debilitamiento, ya castración, más eficiente– es entonces un poco, una pizca de vanguardia. De modo que el desafío teórico real en ella es justamente no dejarse caer en la pregunta sobre si pudiera ser también un poco más de vanguardia.

En este punto aparece en Barthes una intuición que será desarrollada más de una década y media después –y así muy cerca de *Le plaisir du texte*– por Jacques Derrida en *La pharmacie de Platon* de 1972. Porque en el discurso de Barthes sobre la vacuna de la vanguardia es posible ver la aplicación de una comprensión de la vanguardia similar al modo en que el filósofo francés desarrolla su interpretación del concepto de *pharmakon*. Siguiendo a Platón, para Derrida el *pharmakon* no es por ningún motivo sólo aquello que comúnmente tendemos a traducir como “remedio”:

La traduction par «remède» ne saurait donc être ni acceptée ni simplement refusée. Même si l’on croyait sauver ainsi le pôle «rationnel» et l’intention laudative, l’idée d’un *bon usage* de la *science* ou de l’*art* du médecin, on aurait encore toutes les chances de se laisser tromper par la langue. L’écriture ne vaut pas mieux selon Platon, comme remède que comme poison. Avant même que Thamos ne laisse tomber sa sentence péjorative, le remède est inquiétant en soi. Il faut en effet savoir que Platon suspecte le *pharmakon* en général, même quand il s’agit de drogue utilisée à des fins exclusivement thérapeuti-

ques, même si elles sont maniées avec de bonnes intentions, et même si elles sont comme telles efficaces. Il n'y a pas de remède inoffensif. Le *pharmakon* ne peut jamais être simplement bénéfique (Derrida 1972: 112).

Desde la perspectiva derrideana, es posible insertar la “vacuna” de la vanguardia, acusada de ser un procedimiento burgués, en un nuevo contexto, en la medida en que la vanguardia puede pensarse y emplearse *simultáneamente* como remedio y como veneno, como *remède* y *poison*. Si la vanguardia, el remedio original, se vuelve veneno, entonces se puede emplear y administrar sutil y refinadamente un poco de vanguardia como antídoto, para proteger de cualquier recaída en la vanguardia (histórica).

Sin poder adentrarnos en el enorme impacto que tuvo en Barthes la práctica teatral de Brecht desde la visita a París del *Berliner Ensemble* en 1954, es importante destacar una vez más con cuánta intensidad (y con cuánta duración, puesto que se prolonga incluso hasta *Le plaisir du texte*) es que el teatro se volvió para el semiólogo un campo de experimentación para la reflexión sobre las posibilidades y fronteras del arte vanguardista. El arte y la comercialización, la vanguardia y la cultura de masas se encuentran desde entonces en el pensamiento y la escritura de Barthes en una productiva relación de tensiones que le dio alas tanto a su teoría de la vanguardia como a la siempre vislumbrada vanguardia de su teoría. Por supuesto, estas eran posiciones de una vanguardia que en Barthes aún no quiere decir su nombre –en *Le plaisir du texte* de 1973 todavía se hallan muy presentes todas aquellas heridas y malentendidos que provocaron las vanguardias políticas de mayo de 1968.

En una entrevista sobre las posibilidades y los límites de una *contre-culture*, llevada a cabo en la altamente politizada París de 1972, es decir, después de la experiencia de las vanguardias estudiantiles, Barthes subrayó que la vanguardia era “una actividad extremadamente frágil”, víctima de la reabsorción, porque nos encontramos “en una sociedad alienada de tipo capitalista”, en la que los “fenómenos de la moda” desempeñan un papel fundamental debido a motivos económicos (Barthes 1994: 1473). Los estados socialistas –Barthes nombra aquí en primer lugar a la Unión Soviética– hubieran conducido a una “liberación cultural”, “tal como nosotros la hubiéramos podido concebir desde aquí” (Barthes 1994: 1474). La anhelada “profunda revolución de los lenguajes y los mitos” (Barthes 1993: 472) había caído evidentemente en la trampa. Entonces, ¿qué hacer?

Teoría de la *écriture courte* y *écriture courte* de la teoría

Barthes hizo, lo que en esos casos siempre hizo: se releyó nuevamente. Y esto lo relacionó con la pregunta sobre qué de la vanguardia estaba muerto y qué de ella aún vivía para él. En una extensa entrevista publicada en otoño de 1971 –es decir, claramente antes de *Le plaisir du texte*– en la revista (neo)vanguardista *Tel Quel*, Roland Barthes postuló para su propia escritura un revelador posicionamiento frente a la vanguardia:

C'est pourquoi je pourrais dire que ma propre proposition historique (il faut toujours s'interroger là-dessus) est d'être à l'*arrière-garde de l'avant-garde*: être d'avant-garde, c'est savoir ce qui est mort; être d'arrière-garde, c'est l'aimer encore: j'aime le romanesque mais je sais que le roman est mort: voilà, je crois, le lieu exact de ce que j'écris (Barthes 1994: 1319).

Sin duda, una hábil maniobra táctica: Barthes localiza su posición y aún más su proposición hacia el futuro en la retaguardia de la vanguardia. Un retorno a las tropas de avanzada del ejército burgués o una desertión de la vanguardia se ven ciertamente de otro modo. Sin embargo, ya en este momento se hace reconocible que Barthes buscaba posibilidades para pensar la vanguardia tras la vanguardia, la teoría tras la teoría, en donde la preposición “tras” no aparece como marca de clara posterioridad, sino que postula prospectivamente la pregunta “por”, un salir “en pos” de las restantes posibilidades de la(s) vanguardia(s). En el campo intelectual francés, hace largo tiempo que el antaño discurso acrático de los *tel-quelians* se había transformado en el influyente discurso encrático de una, aunque todavía minoritaria, muy influyente vanguardia que reunida en torno a Philippe Sollers y Julia Kristeva sabía utilizar sus posiciones de poder en el campo de manera estratégica¹². Para ello se requería de una disciplina cuasi-militar, ante la cual el *enfant terrible* de la escena literaria y teórica francesa no estaba dispuesto a doblegarse.

En consecuencia, para Roland Barthes era importante proteger sus propias posiciones y proposiciones no sólo del retorno del ejército burgués, sino también de la reputación, influencias y poder de la recién llegada “nueva” vanguardia. Y Barthes lo sabía: ante la ocupación de una posición sólo ayuda para su dislocación una táctica del des-plazamiento, incluso del de-lirar, tal como ya la había esbozado claramente en *Sade Fourier Loyola*.

12 Sobre el problema de la “retaguardia” v. también Ette (2001: 376-379).

Decisivo en esto es: la vacuna con el suero de la vanguardia protegió a Roland Barthes de recaer en el error de la vanguardia –inclusive el de las vanguardias tras las vanguardias históricas. Por lo mismo, nunca se dio en él un verdadero “quiebre” con las nuevas vanguardias francesas de los años sesenta y setenta. El suero de la vanguardia fue para él un *pharmakon* tal como lo pensaba Jacques Derrida, simultáneamente veneno y antídoto.

Los movimientos de retirada de Barthes de las posiciones neovanguardistas en torno a *Tel Quel*, aún sutiles en 1973 en *Le Plaisir du texte*, ya eran evidentes dos años después, en su experimento autobiográfico *Roland Barthes par Roland Barthes*. Precisamente en el centro de este libro publicado en 1975, el escritor y semiólogo francés dispuso bajo el título de “Le cercle des fragments” una serie de textos cortos, que –tal como a las formas de reflexión literario-teóricas del libro completo– es necesario designar sin más como microtextos. En este círculo de fragmentos barthesianos se reflexiona principalmente en la tercera persona sobre el modo de escritura fragmentario, que atraviesa toda la creación del autor y científico:

Son premier texte ou à peu près (1942) est fait de fragments; ce choix est alors justifié à la manière gidiennne «parce que l'incohérence est préférable à l'ordre qui déforme». Depuis, en fait, il n'a cessé de pratiquer l'écriture courte: tableautins des *Mythologies* et de *L'Empire des signes*, articles et préfaces des *Essais critiques*, lexies de *S/Z*, paragraphes titrés du *Michelet*, fragments du *Sade II* et du *Plaisir du Texte* (Barthes 1995: 165-166).

Teniendo a la vista a uno de los otros Roland Barthes, Roland Barthes destaca aquí una característica de aquella forma de escritura, que busca hacer válida para toda la creación de este Roland Barthes. De este modo, el concepto de escritura corta (*écriture courte*), favorecido por Barthes, abarca las más diversas formas de una escritura que para cada nuevo proyecto de libro elige y determina las conformaciones y disposiciones más variadas de textos breves y brevísimos. Si seguimos las referencias intratextuales propuestas por este Roland Barthes que se relee nuevamente –y de este modo, el sistema de referencias tan característico para su propia escritura dentro de su propia obra–, nos encontramos de inmediato al inicio de sus “Notes sur André Gide et son «Journal»” publicadas en 1942 en la revista *Existences* con la siguiente observación:

Retenu par la crainte d'enclorre Gide dans un système dont je savais ne pouvoir être jamais satisfait, je cherchais en vain quel lien donner à ces notes. Réflexion faite, il vaut mieux les donner telles quelles, et ne pas chercher

à masquer leur discontinu. L'incohérence me paraît préférable à l'ordre qui déforme (Barthes 1993: 23).

A partir de la exposición poliperspectivista de la obra completa de Barthes, la utilización inofensiva de la expresión *telles quelles* en el año 1942 provoca por lo menos una sonrisa: ¿Cómo pudiera Barthes sospechar cuán importante sería para él, un cuarto de siglo más tarde, una revista llamada *Tel Quel* para realizar un proyecto de escritura como el suyo? Más allá de esto, sin embargo, este pasaje documenta lo mucho que el joven Barthes, internado entonces en el sanatorio de Saint-Hilaire-du-Touvet y que poco después publicaría una colección de textos con el título de “En Grèce”, había ya reflexionado en contra de un *pensée de système*, eligiendo la forma de “Notes”, las que por razones fundadas podríamos entender no sólo como anotaciones y observaciones, sino además como notas musicales.

La fuerza prospectiva de estas líneas, prefiguradora de la obra venidera, es desconcertante –y más de tres décadas después, el autor de *Roland Barthes par Roland Barthes* era plenamente consciente de este hecho. La forma elegida en 1942 de una interacción dialógica e inconclusa entre extractos breves de textos de Gide y textos breves intercalados de Barthes se opone a toda recaída en un pensamiento sistémico y a los intentos de no ocultar lo discontinuo mediante la sobreposición de una máscara de lo continuo –máscara que Barthes después comúnmente designará *le nappé*. Aquí no se trata principalmente de la vanguardia, sino de la búsqueda y determinación de una forma de escritura.

Aún cuando sería legítimo preguntarse si en este temprano momento Barthes no se está ya colocando otra máscara literaria que seguirá retocando durante toda su vida (Ette 1998: 100-101), de todas formas se destaca en estas líneas aquella *écriture courte*, que establece una intensa relación tanto con su posterior práctica de la pintura, cuya estética descansa en la velocidad de los *traits* y en los “barbouillages tachistes” (Barthes 1995: 166), como con el arte de la música, dentro del que Barthes siempre se deja estimular y fascinar por las formas quebradas de los *Intermezzi* de Schumann (Ette 1998: 412-413). Sin duda alguna: música y literatura, literatura y pintura se hallan extremadamente cerca en sus círculos en torno a las formas breves y brevísimas. Y el joven y muy leído Roland Barthes sabía que al ocuparse de André Gide se servía de formas de escritura que muy bien podían adscribirse a una vanguardia artística: no son gratuitas

estas evidencias que nos dicen que ya entonces Barthes estaba vacunado con el suero de la vanguardia.

El placer en la constante interrupción, en la discontinuidad puesta una y otra vez en escena, es mucho menos una alegría en el cese que un placer en el principio, mejor aún, en los inicios, en el acto de comenzar:

Aimant à trouver, à écrire des *débuts*, il tend à multiplier ce plaisir: voilà pourquoi il écrit des fragments: autant de fragments, autant de débuts, autant de plaisirs (mais il n'aime pas les fins: le risque de clause rhétorique est trop grand: crainte de ne savoir résister au *dernier mot*, à la dernière réplique) (Barthes 1995: 166).

La vinculación del *incipit*¹³ con el principio del placer, que Roland Barthes dos años antes de su autobiografía experimental ya había desarrollado impresionantemente como estética del placer en los microtextos de *Le plaisir du texte*, gracias al contraste entre la negación a los finales de textos y sus fórmulas de clausura, pone en evidencia que para el autor de *Michelet* se trataba aquí de un principio que reclamaba validez para su práctica en los tipos de textos más diversos. La condensación semántica vinculada con todo *incipit* se experimenta apertamente como una potenciación de posibilidades, cuya apertura no puede ser recortada por ningún cierre, por ninguna clausura: todo deseo, como bien lo había aprendido de Nietzsche y sus paradójicas y recurrentes reuniones de Eros y Tanatos, desea profundidad, profundidad eterna (Nietzsche 1985: 286)¹⁴. La totalidad de esta eternidad, sin embargo, era alcanzable, aprehensible, acaso controlable para Barthes placenteramente en las formas brevísimas de la miniaturización textual. Un placer siempre reiterado en la miniaturización que jamás piensa en dimitir en su pretensión de totalidad.

Con esta modelización como miniaturización literario-teórica se nombra tanto un principio estético (remisible a la producción del texto y a la recepción del texto) como también un principio epistemológico-metodológico, que para Barthes conforma el presupuesto que le permite aplicar las formas más diversas de su *écriture courte* tanto en escritos teóricos como textos acentuados mucho más literariamente. *Roland Barthes par Roland Barthes* se asienta de este modo de una manera muy especial entre los po-

13 Para tener un panorama del estado de las investigaciones sobre el *incipit* y las diversas propuestas de interpretación sobre los inicios de un texto, véase Adamo (2000).

14 En alemán, dice Nietzsche: "Weh spricht: Vergeh! /[...] Doch alle Lust will Ewigkeit –, / [...] – will tiefe, tiefe Ewigkeit!"

los de Genette ya mencionados de la dicción y la ficción, de modo que la mejor forma para designar las “Notas” friccionales, estas “Notas” oscilantes entre dicción y ficción, que constituyen el libro completo sería la de microficciones. Ellas oscilan incesantemente en un imperio de los signos, que ya no desea estar sometido a un meta-discurso –que sería en este caso uno neovanguardista– ordenador y disciplinador.

La retaguardia fue entonces para Barthes la vanguardia de su vanguardia, de cuyos lastres (y residuos) el teórico de los signos siempre se ocupó ingeniosamente. ¿Cómo pudieron ser plazeramente removidos o revividos estos lastres, este peso muerto de la vanguardia? Un juego de este tipo con los lastres, artificios y deseos de la(s) vanguardia(s) de seguro no podía permanecer en el campo intelectual francés libre de peligros –los viejos enemigos de los años sesenta estaban todavía presentes (Ette 2011b: 59-73). Hubiese sido sin duda muy explosivo retirarse completamente de las vanguardias tras la vanguardia, sobre todo del grupo reunido en torno a Philippe Sollers, o incluso confrontarlos abiertamente. Sin embargo, el entorno de aquello que había quedado de *Tel Quel* ofrecía aún una protección que ninguna otra persona en el campo efectivamente pudiera haberle ofrecido.

Otros dos aspectos mencionados por Barthes me parecen de gran importancia para nuestras reflexiones. Por una parte, el autor de las *Mythologies* habla constantemente del ideal del fragmento en términos de una “haute condensation”, a la cual agrega de inmediato: “non de pensée, ou de sagesse, ou de vérité (comme dans la Maxime), mais de musique” (Barthes 1995: 167). A esta condensación, que inmediatamente es distinguida de una máxima de “sabiduría de la vida”, agrega Barthes por otra parte el aspecto de una inmediatez y movilidad, que se acoplan en cambio con el placer, incluso con el goce (*jouissance*):

Le fragment (comme le haïku) est *torin*; il implique une jouissance immédiate: c’est un fantasme de discours, un bâillement de désir. Sous forme de pensée-phrase, le germe du fragment vous vient n’importe où: au café, dans le train, en parlant avec un ami (cela surgit latéralement à ce qu’il dit ou à ce que je dis) [...] (Barthes 1995: 166-167).

La *écriture courte* permite una escritura a partir del movimiento, una escritura asociada a diversos lugares, la que gracias a sus transferencias espacio-temporales provoca transformaciones acaso oblicuas, pero sobre todo rápidamente transformables. Aquí también desempeñan un papel

importante en el constante y reiterado placer de los comienzos –un placer, que Roland Barthes con sus variadas referencias a la forma de escritura de Friedrich Nietzsche¹⁵ volvió productivo de una manera extremadamente creativa en el nivel de la teoría en sus microtextos de *Le Plaisir du texte*.

En este contexto de pensamiento, los microtextos –con cuya ayuda Roland Barthes retuvo las vivencias y reflexiones de sus viajes a Grecia, Marruecos o Japón– no son únicamente formas de escritura de lo discontinuo y de aquello que corta constantemente un desarrollo temporal, en correspondencia con el título de sus *Incidents* publicados póstumamente. Más bien, las propuestas teóricas de Barthes son, en cuanto incidentes, siempre legibles microtextos de la teoría, que generan sus efectos específicos mediante tres procedimientos: su polirelacionalidad apoyada en variadas remisiones intertextuales, su generalmente polisémica forma de condensación semántica y conceptual, y la combinatoria móvil que surge de éstas.

La *écriture courte* apunta en consecuencia no a una línea continua, sino a dinámicas estructuras de red móviles, generadoras siempre de nuevos vínculos y discontinuidades, que permanecen vivas y en movimiento, y que así hacen posible aquella poliperspectiva y polilógica a la que arribó el autor de *El placer del texto*. A través de la combinatoria de textos teóricos breves surgen formas teóricas múltiplemente relacionables, las que por lo mismo se oponen ingeniosamente a cualquier ordenación bajo un sistema fijado de una vez y para siempre, incluso quizás a cualquier *pensée de système*. La epistemología de la *écriture courte* se encuentra de este modo en una relación de alta tensión y por lo tanto extremadamente creativa con la *écriture courte* de la epistemología. En su miniaturización ya se encuentra un deseo, un impulso apetente dispuesto en pos de la totalidad, que desea lo más grande en lo más pequeño, lo total en lo fractal, sin volverse totalitario y sin degenerar en un sistema.

Nanoteoría y archipelización

En esta capacidad de resistencia de lo estético generada microtextualmente –y no en una estética de la resistencia (anclada políticamente sea donde

15 Las referencias explícitas e implícitas a Nietzsche en *Le plaisir du texte* son innumerables. Al respecto se puede consultar un seguimiento y comentario de estas referencias en el detallado comentario a este texto en Barthes (2010).

sea), que desde la perspectiva de Barthes se halla dentro del inútil campo de tensiones de los discursos que hoy aún son acráticos pero que ya mañana se volverán encráticos— subyace la verdadera fuerza de resistencia, la fuerza vital de los experimentales textos breves y brevísimos de Roland Barthes. Una capacidad de resistencia estética que se sabe comprometida con el estilo de pensamiento y escritura de Friedrich Nietzsche, cuya influencia transmitida directa y muchas veces indirectamente a través de filosofemas desde Gastón Bachelard hasta Gilles Deleuze puede apenas ser ignorada.

La constante y siempre reiterada remisión a las formas de pensamiento y escritura de Nietzsche le proporcionaron a Roland Barthes la posibilidad de construir para su propia práctica una vanguardia antes de la vanguardia histórica, una estrategia que le permitió burlar históricamente a la vanguardia de la primera mitad del siglo xx con la ayuda de los filosofemas nitzscheanos de finales del siglo xix y hacerla siempre productiva para su propio pensamiento y su propia escritura. Friedrich Nietzsche es para Roland Barthes como un suero y quizá, mejor aún, un *pharmakon*, que le permite en tanto remedio y droga seguir desarrollando el proyecto de la vanguardia sin ser arrastrado nuevamente a la mecánica (y estética) del quiebre, ya hace tiempo vuelta histórica y tan claramente descubierta en su fracaso por Roland Barthes. La *écriture courte* nitzscheana representó para él aquella vacuna que lo protegió, por un lado, de hundirse en la vorágine de los movimientos totalitarios de las vanguardias históricas, y por el otro, de someterse a la fuerza gravitatoria de aquellas sabidurías vitales, que en la constelación de las máximas filosófico-literarias se fijan en sólidos esquemas de pensamiento. A esta fuerza gravitatoria contrapuso Barthes la fuerza vital de una escritura vanguardista tras la vanguardia, la que conscientemente entrega con ingenio y apetencia, las cargas de la propia historia a los deseos de una práctica teórica y escritural, que se alinea a la estética del placer por él anhelada.

Gracias a un modo de escritura corta de lo discontinuo, aprendido de Nietzsche aunque no reductible a él, surgen del mismo modo astillas-narrativas así como astillas-teóricas, teoremas en la forma de microtextos de la teoría, que constituyen el cuerpo y la caja de resonancia de *Le plaisir du texte* (Ette en Barthes 2010: 150-158); aunque en el fondo cruzan toda la creación del teórico de los signos y practicante literario de los signos francés. ¿No ofrecía ya “En Grèce” aquella proposición, aquel prospectivo paisaje de la teoría dentro del cual aún se mueven los móviles microtextos e islas-texto de los años setenta?

De cara a este placer en lo fractal (Ette en Barthes 2010: 158-163), con justificadas razones podemos entonces hablar de una nanoteoría desarrollada por Barthes sobre la base de sus modos de escritura corta; una nanoteoría que sería impensable sin las diversas confrontaciones, aventuras y vivencias del teórico de los signos tanto con la vanguardia histórica (en especial con la francesa) como con las siguientes vanguardias de los años sesenta y setenta. En la forma filosófico-literaria de la nanoteoría barthesiana el texto muestra y realiza lo que representa.

Con lo que aquí nos confrontamos es con una forma expresiva nanoteórica, condensada a lo largo de varias décadas y endurecida, aunque manteniéndose viva y móvil, en el fragor de las batallas en torno a las vanguardias del siglo xx; una forma expresiva que a semejanza de la poesía se lanza en pos de la polisemia más grande, en pos de un espacio de interacción para los significados y movimientos más diversos y contradictorios y que a la vez se interesa poetológica (y texto-teóricamente) por el despliegue de una poliperspectiva y polilógica en el espacio más pequeño.

Lo mucho que esta forma de escritura se relaciona también con la propia práctica de la pintura de Barthes, con su velocidad de ejecución, el *rush* de sus pinceladas y la estética de sus *traits* rápidamente lanzados, queda literalmente a la mano.¹⁶ Por el contrario, la nanoteoría, que dentro de la obra de Barthes tiene sin lugar a dudas su punto más espectacular en *Le plaisir du texte*, requiere de una lectura lenta, cuidadosa y muchas veces reiterada: requiere de un oído agudo, que será presentado como un (alcanzable) ideal que al final de *Le plaisir du texte* se presenta en su dimensión erótica y que en *Roland Barthes par Roland Barthes* es introducido con la característica *délicatesse* del teórico de los signos francés: "...une haute condensation, non de pensée, ou de sagesse, ou de vérité (comme dans la Maxime), mais de musique: au «développement», s'opposerait le «ton», quelque chose d'articulé et de chanté, une diction: là devrait régner le *timbre*" (Barthes 1995: 167).

En contra de la *doxa* de la teoría, Barthes opone la ligereza, la mutabilidad y la templanza de un timbre, que nunca llega a su silencio y que a diferencia de las máximas nunca debe alcanzar una máxima fuerza gravitatoria. Para Barthes, aquello muerto en la teoría de la vanguardia es el quiebre, la oposición, la dureza de un pensamiento y de un accionar que apuesta por líneas de combate, que insiste en exclusiones, las que se ejercen

16 Cfr. la figura "Le cercle des fragments" en Barthes (1995: 166).

estratégicamente desde un centro y que en última instancia se subordinan a un pensamiento sistemático. El lastre de una práctica y teoría de la vanguardia tal, lo “trata” Barthes con una coreografía que como teorema pone en movimiento a la teoría de la vanguardia más allá de cualquier *pensée de système*, permitiéndole así volver a vivir. Una (futura) vanguardia de la teoría se alimenta de estos teoremas, que nunca deberían llegar al silencio o al descanso, si no desean constelarse —o mejor dicho— coagularse en una nueva *doxa*, en un nuevo discurso encrático.

La nanoteoría puesta en práctica por Roland Barthes surge por su parte de una coreografía de teoremas que se configuran siempre nuevamente y que permiten seguir soñando el sueño de la vanguardia bajo nuevas condiciones. El placer/deseo de las vanguardias históricas, que es perceptible en todos sus manifiestos, ya no se dirige más hacia la construcción de la firme arquitectura de un nuevo imperio, sino que disloca este totalitarismo en un imperio de los signos, que por ningún motivo ha perdido de vista la totalidad. Ahora bien, una futura vanguardia de la teoría apunta a una modulación y modelización teórico-literaria, que en el sentido de Claude Lévi-Strauss incorpora en su miniaturización la disponibilidad de una totalidad, la que sólo es asequible como un *modèle réduit* —es decir, en su fractalidad y con ello en su intensidad.

La radicalidad de una vanguardia de la teoría, tal como se despliega en *Le plaisir du texte*, no yace en la radicalidad de sus proposiciones y menos aún en la radicalidad de sus posiciones, sino, en primera línea, en la visión/intuición (*Einsicht*) de que la miniaturización, que está empaquetada ingeniosa y apertentemente en cada teoría, debe remitirse radicalmente a los propios modos de escritura; sobre todo, si los lastres de la vanguardia, históricamente acumulados, no han de volver a arrastrarse y reactivarse. Si la base desde la cual surge la nanofilología es la posibilidad de poner a prueba y desentrañar de forma condensada, mediante las formas breves y brevísimas, las condiciones fundamentales y procedimientos de la literatura, entonces la nanoteoría emprende el intento de generar los teoremas necesarios para ello, de una manera tan fuertemente miniaturizada que logran poner a disposición, en estas formas breves, sus campos temáticos y de investigación.

Los teoremas de una nanoteoría concebida de este modo no conforman continentes, no ejercen ningún dominio, sino que configuran estructuraciones archipiélicas abiertas, que en su condición quebrada y fractal permiten dejar atrás, allí donde se pueda, la interacción demasiado simple

entre discursos, teorías y escuelas acráticas y encráticas. Con justificadas razones se podría hablar aquí de una archipielización de todas las lógicas que más allá de todo lo (únicamente) dialógico –que frecuentemente recae en la separación entre el “nosotros” y “los otros”–, apuestan decisivamente por lo polilógico. Que precisamente en esto la romanística, en cuanto ciencia-archipiélago, pudiera poner en juego sus fuerzas y virtudes, es algo que aquí sólo mencionaremos (Ette 2005b: 265-277): fuerzas y virtudes que le podrían permitir, muy de acuerdo con la idea de Roberto Esposito, comprender vectorial y en cierto modo sismográficamente no sólo el “mundo de la vida”, sino además “la vida del mundo” (Esposito 2010: 23).

La capacidad de resistencia de una nanoteoría así concebida residiría entonces no en la disposición militar de cualquier posicionamiento táctico o estratégico, sino en la capacidad de resistencia estética de una teoría que se ha prescrito no un placer al aprehender, sino un placer al comprender: un placer/deseo de pertenecer a aquella sociedad, o mejor dicho comunidad de los amigos del texto, aquella *Société des Amis du Texte* (Barthes 1994: 1501; Ette 2012c: 53-55), cuya imagen y proyección cruzan toda actividad filológica viva y que apueste por el futuro.

Traducción: Vicente Bernaschina Schürmann

Bibliografía

- ADAMO, Giuliana (2000): “Twentieth-Century Recent Theories on Beginnings and Endings of Novels”. En: *Annali d’Italianistica*, 18, pp. 49-76.
- AUERBACH, Erich (1952): “Philologie der Weltliteratur”. En: Muschg, Walter/Steiger, Emil (eds.): *Weltliteratur. Festgabe für Fritz Strich*. Bern: Francke, pp. 39-50.
- ____ (1967): *Gesammelte Aufsätze zur romanischen Philologie*. Editado por Fritz Schalk y Gustav Konrad. Bern/München: Francke.
- ____ (1996): *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*. Traducción de I. Villanueva y E. Ímaz. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- BARTHES, Roland (1985): *L’Aventure sémiologique*. Paris: Seuil.
- ____ (1993): *Œuvres complètes*. Vol I. Edición de Eric Marty. Paris: Seuil.
- ____ (1994): *Œuvres complètes*. Vol II. Edición de Eric Marty. Paris: Seuil.
- ____ (1995): *Œuvres complètes*. Vol III. Edición de Eric Marty. Paris: Seuil.
- ____ (2002): *Le Neutre. Notes de cours au Collège de France 1977 – 1978*. Edición de Thomas Clerc. Paris: Seuil/Imec.
- ____ (2010): *Die Lust am Text*. Traducción y comentario de Ottmar Ette. Berlin: Suhrkamp.

- BÜRGER, Peter (1990): *Theorie der Avantgarde*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- DALLI SONETTI, Bartolomeo (1972 [1485]): *Isolario*. Con una introducción de Frederick R. Goff. Amsterdam: Theatrum Orbis Terrarum Ltd.
- DÄLLENBACH, Lucien/NIBBRIG, Christiaan L. Hart (eds.) (1984): *Fragment und Totalität*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- DERRIDA, Jacques (1972): *La pharmacie de Platon. La dissémination*. Paris: Seuil.
- ECO, Umberto (1962): *Opera aperta*. Milano: Bompiani.
- _____ (1968): *La struttura assente*. Milano: Gruppo Editoriale Fabbri/Bompiani.
- ESPOSITO, Roberto (2010): *Person und menschliches Leben*. Traducción del italiano: Federica Romanini. Zürich/Berlin: Diaphanes.
- ETTE, Ottmar (1998): *Roland Barthes. Eine intellektuelle Biographie*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- _____ (2001): *Literatur in Bewegung. Raum und Dynamik grenzüberschreitenden Schreibens in Europa und Amerika*. Weilerswist: Velbrück Wissenschaft. [Existe una versión de este libro en castellano, editada en Madrid por el Centro Superior de Investigaciones Científicas (2008).]
- _____ (2003): "Erich Auerbach oder die Aufgabe der Philologie". En: Estelmann, Frank/Krügel, Pierre/Müller, Olaf (eds.): *Traditionen der Entgrenzung. Beiträge zur romanistischen Wissenschaftsgeschichte*. Frankfurt a. M./Berlin/New York: Peter Lang, pp. 21-42.
- _____ (2004): "De islas, fronteras y vectores. Ensayo sobre el mundo insular fractal del Caribe". En: *Iberoamericana. América Latina – España – Portugal*, 4, 16, pp. 129-143.
- _____ (2005a): "Von Inseln, Grenzen und Vektoren. Versuch über die fraktale Inselwelt der Karibik". En: Braig, Marianne/Ette, Ottmar/Ingenschay, Dieter/Maihold, Günther (eds.): *Grenzen der Macht – Macht der Grenzen. Lateinamerika im globalen Kontext*. Frankfurt a. M.: Vervuert, pp. 135-180.
- _____ (2005b): *ZwischenWeltenSchreiben. Literaturen ohne festen Wohnsitz (ÜberLebenswissen II)*. Berlin: Kulturverlag Kadmos.
- _____ (ed.) (2008): *Nanophilologie. Literarische Kurz- und Kürzestformen in der Romania*. Tübingen: Max Niemeyer.
- _____ (2009): "Nanofilología: todo el universo en una sola frase". En: *Iberoamericana. América Latina – España – Portugal*, 9, 36, pp. 79-152.
- _____ (2010a): "Todo el universo en una sola frase: microrrelato y macrocosmos". En: *Istmo. Revista virtual de estudios literarios y culturales centroamericanos*, 20. <http://istmo.denison.edu/n20/articulos/15-ette_ottmar_form.pdf> (04.12.2012).
- _____ (2010b): "Zeichenreiche. Insel-Texte und Text-Inseln bei Roland Barthes und Yoko Tawada". En: Ivanovic, Christine (ed.): *Yoko Tawada. Poetik der Transformation. Beiträge zum Gesamtwerk*. Tübingen: Stauffenburg, pp. 207-230.
- _____ (2011a): "Entre/mundos insulares de la literatura. Islas, archipiélagos y atolones desde la perspectiva transareal". En: Schmidt-Welle, Friedhelm (ed.): *Multiculturalismo, transculturación, heterogeneidad, poscolonialismo. Hacia una crítica de la interculturalidad*. México, D.F.: Herder, pp. 185-235.
- _____ (2011b): *LebensZeichen. Roland Barthes zur Einführung*. Hamburg: Junius.
- _____ (2012a): *Konvivenz. Literatur und Leben nach dem Paradies*. Berlin: Kulturverlag Kadmos.

- _____ (2012b): *TransArea. Eine literarische Globalisierungsgeschichte*. Berlin/Boston: Walter de Gruyter.
- _____ (2012c): "Roland Barthes als Freund. Die Gemeinschaft der Textfreunde". En: *der blaue reiter – Journal für Philosophie*, 32, pp. 53-55.
- GELZ, Andreas (1996): *Postavantgardistische Ästhetik. Positionen der französischen und italienischen Gegenwartsliteratur*. Tübingen: Niemeyer.
- LÉVI-STRAUSS, Claude (1962): *La pensée sauvage*. Paris: Plon.
- LOTMAN, Jurij M. (1981): *Die Struktur literarischer Texte*. Traducción: Rolf-Dietrich Keil. München: W. Fink.
- MANDELBROT, Benoît B. (1987): *Die fraktale Geometrie der Natur*. Editado por Ulrich Zähle. Traducción del inglés: Reinhilt Zähle y Ulrich Zähle. Basel/Boston: Birkhäuser.
- Nietzsche, Friedrich (1985): *Das andere Tanzlied. Werke in vier Bänden*. Vol. 4. Salzburg: BERGLAND.
- OYARZÚN, Pablo (1993): "Sobre el concepto benjaminiano de traducción". En: *Seminarios de Filosofía*, 6, pp. 67-101.
- SARAMAGO, José (1987): *A jangada de pedra*. Lisboa: Círculo de Leitores.
- VÁZQUEZ DE PARGA Y CHUECA, María José (2006): *San Brandán, navegación y visión*. Aranjuez: Ediciones Doce Calles.
- WALCOTT, Derek (1998): "The Antilles: Fragments of Epic Memory". En: *What the Twilight Says. Essays*. New York: Farrar, Straus and Giroux, pp. 65-86.
- WIRTH, Uwe (2008): "Vorüberlegungen zu einer Logik der Kulturforschung". En: Wirth, Uwe (ed.): *Kulturwissenschaft. Eine Auswahl grundlegender Texte*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, pp. 9-70.