

OBCECARSE, DEPLAZARSE
LITERATURA Y PODER SEGÚN ROLAND BARTHES
(SEGUNDA PARTE)

Alberto Giordano

El punto de vista ético

Todavía no sabemos qué puede la literatura. Como en torno a un centro que se desplaza por su propia fuerza de atracción, la escritura se despliega en los ensayos de Barthes alrededor de un único problema: el sentido ético de la literatura. Único porque está supuesto como horizonte en la formulación de cualquier otro, el problema ético es también múltiple porque se manifiesta cada vez sólo por su diferencia: como un índice de la insuficiencia de lo que conocemos de la literatura y, fundamentalmente, de los modos en que intentamos conocerla. Lo que la literatura puede —nos dicen los ensayos de Barthes— es lo que todavía no sabemos, lo que todavía no sabemos cómo saber, y hasta que no lo sepamos —la advertencia entraña una consigna de búsqueda— nuestros conocimientos serán banales, estériles. La literatura, ese “objeto singular y singularmente resistente”¹, permanecerá fuera de nuestro alcance.

Conocemos todo lo que Barthes le debe a Nietzsche. Como Foucault, él hubiese querido que se reconociera la pertenencia de su obra a esa crítica radical de los valores que Nietzsche llamó “Genealogía de la moral”. ¿Por qué entonces dar una formulación spinocista al problema sobre el que —según afirmamos— esa obra vuelve obcecadamente (la frase en bastardilla con la que comenzamos es una paráfrasis obvia de la célebre sentencia de Spinoza “No sabemos lo que puede un cuerpo”)? ¿Por qué, además, si en ningún momento —al menos en ningún momento de importancia— Barthes invoca al autor de la *Ética* para apoyar su argumentación? Los lectores de Deleuze conocen la respuesta. La “gran identidad Spinoza-Nietzsche”², identidad secreta que en los libros de Deleuze se manifiesta con una consistencia y, lo que es más importante, con

¹ Roland Barthes: “La respuesta de Kafka”, en *Ensayos críticos*, Barcelona, Ed. Seix Barral, 1983; pág. 167.

² Gilles Deleuze: “Sur la philosophie”, entrevista recogida en *Pourparlers*, París, Ed. Minuit, 1990; pág. 185

unapotencia admirables³, sostiene y facilita el desarrollo de nuestra exposición.

De Nietzsche le llega a Barthes la diferencia decisiva entre reacción moral y afirmación intempestiva. Diferencia que, para hacer justicia a la tensión que la recorre, podemos formular en términos spinocistas —según los transmite Deleuze—: mientras que la perspectiva moral “refiere siempre la existencia a valores trascendentes”, la visión ética, en tanto afirmación del poder o de la potencia de lo que es, se propone como “una tipología de los modos inmanentes de existencia”⁴. Según esta visión, lo que cuenta no es la oposición de valores (el conflicto moral entre el Bien y el Mal) sino la diferencia cualitativa de los modos de existencia (la diferencia entre lo bueno y lo malo entendidos como afecciones que aumentan o disminuyen la potencia de actuar de lo existente, que aumentan o disminuyen la fuerza de existir).

Cuando Barthes reflexiona, a propósito de la actualidad de Michelet, sobre el sentido histórico de las palabras, sobre la conveniencia de remitir las palabras de un autor a los juegos de lenguaje de su época para reanimar su sentido, introduce una diferencia extraña a la moral filológica que desplaza el problema hacia el dominio ético. “A veces —advierte Barthes— la llamada de la Historia estorba y limita la lectura presente, la somete a una igualdad intempestiva, y entonces hay que liberarla con la mayor desenvoltura; y a veces, por el contrario, la Historia sirve para reavivar la palabra, y entonces, ese sentido histórico hay que buscarlo como un elemento sabroso, en absoluto autoritario, testigo de una verdad, sino libre, plural, consumido en el placer mismo de una *ficción* (la de nuestra lectura). En definitiva, al tratarse de un *texto*, hemos de usar la referencia histórica con *cinismo*: rechazarla cuando reduce y disminuye nuestra lectura; aceptarla, por el contrario, cuando la extiende y la hace más deleitosa”⁵. Barthes no cita a Spinoza, y de seguro no lo tenía presente al proponer un uso “cínico” de la Historia, pero es indudable que sitúa este problema de lectura desde una “visión ética del mundo”. Si se piensa a la lectura de un texto como un modo de existencia literaria inmanente, es decir, si se quiere apreciar unas palabras del pasado por su poder de afectar activamente a la lectura presente, por su potencia de invención de nuevos

³ Nos referimos a *Spinoza y el problema de la expresión* (Barcelona, Muchnik Editores, 1975) y *Spinoza: filosofía práctica* (Barcelona, Ed. Tusquets, 1984).

⁴ Gilles Deleuze: *Spinoza: filosofía práctica*, ed. cit.; pág. 34.

⁵ Roland Barthes: “Michelet, hoy en día”, en *El susurro del lenguaje*, Barcelona, Ed. Paidós, 1987; pág. 251.

sentidos, la moral filológica se devalúa. Ya no importa saber si cierto gesto de lectura está del lado del Bien o del lado del Mal remitiéndolo a valores que lo trascienden, haciéndolo compadecer ante el tribunal filológico que sentencia que el sentido histórico —tal como fue establecido— es el sentido verdadero (la moral filológica se sostiene, como toda moral, en una ilusión y por eso mismo es, como toda moral, autoritaria). Ya no importan el Bien y el Mal (lo verdadero y lo falso), sino lo que es bueno o malo para determinada lectura, lo que aumenta o disminuye su extensión y su deleite, lo que potencia o retiene la fuga de esa lectura hacia el encuentro con los límites de lo que ella puede. (Pero todavía no sabemos de qué naturaleza es la potencia activa de la existencia literaria, qué quieren decir en este contexto “extensión” y “deleite”, cuál es el “fundamento” de esta visión ética. En suma: todavía no sabemos qué puede la literatura.)

Habitados a “ver las cosas desde el lado más pequeño” (Nietzsche), sabemos apreciar el poder de la literatura si limitamos su existencia a sus pasiones, es decir, a su *fuera de padecer*. Así, hablando de literatura, hablamos de ideología, de discursos sociales, de debates culturales; hablamos del impacto, de las huellas que dejan en los textos. Decimos que una obra obedece o critica a una determinada ideología; que la literatura “dramatiza”, desde una cierta posición, los debates culturales contemporáneos a su aparición; que “pone a prueba”, manifestando sus condiciones y sus límites, el valor de los discursos sociales entre los que circula. Decimos (valoramos) el poder de representación de la literatura, su disponibilidad para conformarse —aún si las critica— a las tensiones de una realidad (ideológica, cultural, social) dada, pero nada decimos de su potencia de invención, del vertiginoso poder literario de inventar una realidad improbable, esencialmente extraña, que acaso nunca se realice pero que inquieta, por su inminencia, cualquier sentido, cualquier valor establecido. Valoramos a la literatura sólo por sus pasiones, por la forma —que juzgamos más o menos conveniente, según nuestros intereses— en que la afectan otros modos de existencia (las prácticas ideológicas, los discursos sociales, los debates culturales), y olvidamos que las pasiones son límites impuestos a la potencia de acción, que las fuerzas de padecer no son más que *el devenir reactivo de las fuerzas de actuar*⁶.

⁶ Sobre el devenir-reactivo de las fuerzas activas, cfr. Gilles Deleuze: *Nietzsche y la filosofía*, Barcelona, Ed. Anagrama, 1971 (en particular, el punto 12 del Cap. II; pág. 93 y ss.).

En su comienzo, un comienzo que nunca termina, la literatura es pura afirmación: afirmación de nada, ni siquiera de sí misma, puro acto de afirmar. “El acto literario —dice Barthes— carece de causa y de fin porque precisamente está privado de toda sanción: se propone al mundo sin que ninguna *praxis* acuda a fundarlo o a justificarlo: es un acto absolutamente intransitivo, no modifica nada, nada lo tranquiliza”⁷. La literatura aparece sin que nadie reclame su presencia, indiferente a cualquier valor, a cualquier necesidad. Y acaso sea la razón de su incomparable potencia de actuar esa indiferencia moral que la pone, instantáneamente, en el comienzo, más allá del Bien y del Mal. Y acaso también sea esa indiferencia la razón de que nos sintamos impulsados a limitar esa potencia al poder de padecer.

La crítica, toda crítica, está animada por una firme e inevitable voluntad de reacción. Cuanto más sensibles nos hacemos a la intransitividad de la afirmación literaria, más fuerte es la presión moral, el impulso a negar su precariedad y su incertidumbre atribuyéndole un valor admisible (la más astuta estrategia de reacción, a la que cedemos inadvertidamente, es convertir a la precariedad y a la incertidumbre en valores admisibles). Suele ocurrir que traicionemos a la literatura precisamente cuando creemos estar haciéndole justicia. Cuando nos pronunciamos, a propósito de ella, en favor de un valor, un valor que encuentra su fundamento en el interior de un determinado *conflicto* (ideológico, cultural) entre valores admitidos, por valioso que sea el lugar en el que la situamos (lugar de crítica, de desmitificación o de representación auténtica), la literatura, que es búsqueda irreductible, pierde porque se inmoviliza.

“El conflicto —dice Barthes— no sería otra cosa que el estado moral de la diferencia”⁸. Apremiar a la literatura en los términos que define un conflicto es remitir el sentido de su búsqueda a unos valores que la trascienden y que, por lo mismo, la clausuran. Limitar la potencia de la literatura a su participación en un determinado conflicto es reducir su diferencia a algo diferente, algo preferible a otra cosa pero que vale sólo por su oposición con ella. La crítica, toda crítica, está animada por la voluntad de limitar, atribuyéndole un valor opuesto a otros, en conflicto con otros, la *afirmación* del poder de la literatura (poder de diferir, de suspender infinitamente la atribución de un sentido) al *reconocimiento* de un cierto poder de intervención.

⁷ “La respuesta de Kafka”, ed. cit.; pág. 169.

⁸ *El placer del texto*, México, Ed. Siglo XXI, 1982; pág. 27.

Sobre el crítico que reacciona a la afirmación que lo conmueve (aunque muchas veces su trabajo consista en negarlo, el crítico es un lector, una subjetividad fascinada por la presencia intratable de lo desconocido) ejercen sus fuerzas un conjunto de *supersticiones*. (Las supersticiones —propone Deleuze, en una de sus lecturas de Spinoza— no son creencias falsas o erróneas, mistificaciones que se disolverían en contacto con la verdad; las supersticiones son creencias que separan a un cuerpo —la literatura, el lector— de su potencia de actuar, que disminuyen esa potencia, que limitan lo que ese cuerpo puede⁹). En primer lugar, una *superstición política*: que consiste en creer que la literatura es útil porque cumple una función crítica, desmitificadora o de representación, al servicio de una causa justa, moralmente fundada (todavía no podemos pensar el poder de lo inútil). En segundo lugar, una *superstición sociológica*: que consiste en creer que la literatura es homogénea a los discursos sociales y las prácticas culturales e ideológicas, que se mueve en el mismo medio de generalidad que ellos, que sólo actúa sobre ellos en tanto los padece directamente (todavía no podemos pensar el poder de lo singular). Por último, una *superstición histórica*: que consiste en creer que el sentido de la literatura es contemporáneo del de los discursos sociales y las prácticas culturales e ideológicas, que los conflictos de valores con referencia a los cuales estos discursos y estas prácticas toman sus lugares funcionan como contexto, es decir, como límite del sentido de la literatura (todavía no podemos pensar el poder de lo inactual)¹⁰.

⁹ Gilles Deleuze: “Visión ética del mundo”, en *Spinoza y el problema de la expresión*, ed. cit.; pág. 261 y ss.

¹⁰ Que los discursos sociales funcionen como contexto de la literatura puede ser considerado una superstición, en tanto se supone que las morales tramadas en ese contexto son suficientes, es decir, capaces, para explicar el sentido de la aparición de una obra. Ya no podemos hablar de superstición, si pensamos a la circulación de esos discursos y esas morales como un *contexto insuficiente*, es decir —parafraseando a Deleuze— como un conjunto de “condiciones casi negativas” que hacen posible una experiencia que escapa a esas condiciones. Sin los discursos sociales como condición, la experiencia de la literatura quedaría indeterminada, pero esa experiencia —que implica la creación intempestiva de algo nuevo— escapa a lo discursivo y a lo social. La literatura se define en relación a los discursos y las morales contemporáneos a su aparición pero por el modo en que huye de ellos, es decir, por el modo en que deviene extraña a ellos (Cfr. Gilles Deleuze: “Contrôle et devenir”, en *Pourparlers*, Minuit, 1990; pág. 231).

Tal vez convenga insistir en que estas supersticiones no expresan creencias falsas, que, por el contrario, cada una remite a un aspecto verdadero de la literatura, pero de la literatura apreciada desde un punto de vista moral y no ético (sometiéndola a valoraciones fundadas en conflictos políticos, sociológicos e históricos), es decir, vista desde el lado menos potente, “más pequeño”. Estas supersticiones son —para decirlo con otra expresión nietzscheana, a la que recurre Barthes— como un “manto reactivo” que se extiende sobre toda crítica y no un simple obstáculo que las lecturas acertadas sabrían evitar. La diferencia cualitativa entre las tentativas críticas no se mide por la presencia o la ausencia de estas supersticiones sino por el mayor o menor grado de resistencia a sus efectuaciones. Desde sus primeros ensayos sobre el estatuto de la crítica, aquellos en los que insiste sobre la necesidad de someter su práctica a una prueba no de verdad sino de sistematicidad o de coherencia¹¹, hasta llegar a las admirables formulaciones de *El placer del texto* sobre la crítica como creación de valores animada por las fuerzas de lo intempestivo, de lo “Nuevo”¹², Barthes nos enseña a evaluar nuestro ejercicio desde una visión ética. En crítica, como en literatura, todo es cuestión de poder y de potencia: poder de afirmar la irreductibilidad moral de una experiencia, poder de situarse “más allá y al lado”¹³ de los conflictos, de atravesarlos y hacer resonar, en el silencio de lo intransitivo, todo lo que hay de a-ideológico en las prácticas ideológicas, todo lo que hay de a-social en los discursos sociales.

Una lectura de los ensayos de Barthes sobre Brecht —nos contentaremos aquí con esbozar algunos de sus posibles desarrollos— podría servirnos para experimentar los alcances de una visión ética de la crítica. Esta lectura debería atender a los modos en que se manifiesta en esos ensayos la tensión entre la voluntad de afirmar la irreductibilidad de una obra, porque se sabe que su potencia literaria depende de esa irreductibilidad, y la voluntad de reconocer la participación de esa obra, tomando partido por uno de los bandos enfrentados, en un conflicto que no sólo prescede, sino que además condiciona y

¹¹ Cfr. *Ensayos críticos*, ed. cit. (en particular, “¿Qué es la crítica?” y “Literatura y significación”).

¹² “Lo Nuevo —dice Barthes— no es una moda, es un valor fundamento de toda crítica: nuestra evaluación del mundo no depende ya, como en Nietzsche, al menos directamente, de la oposición entre lo *noble* y lo *vil*, sino de la oposición entre lo Antiguo y lo Nuevo... Para escapar a la alienación de la sociedad presente no existe más que este medio: la *fuga hacia adelante*” (en *El placer del texto*, ed. cit.; págs. 66 y 67).

¹³ Idem; pág. 27.

enmarca su aparición. Habría que considerar detenidamente las alternativas del combate desigual, entre la adscripción de Barthes a una visión marxista del mundo (un mundo que la literatura habita a título de “formación superestructural”) y los efectos singulares de su experiencia de lector y espectador brechtiano.

En los trabajos recogidos en *Ensayos críticos*, verdaderos textos de combate, Barthes intenta imponer el valor de la obra de Brecht dándole un fundamento moral que no desconozca su especificidad literaria. Las condiciones, los recursos y los límites de la argumentación son los que señalamos a propósito de *El grado cero de la escritura*¹⁴ (en este sentido Barthes habla de un “compromiso” brechtiano “que las técnicas de la escena implican en sí mismas”¹⁵). Como se trata de dar un fundamento moral, y no de proseguir una afirmación ética, la crítica debe pactar con un sentido establecido (que ese sentido sea socialmente peligroso, que suscite necesariamente polémica o rechazo, no quita que sea, de todos modos, un sentido establecido, es decir, una determinada *orientación* que convierte a la búsqueda —del escritor, del ensayista— en una práctica del reconocimiento). La tarea que se le impone a Barthes en esos ensayos no es la deldescubrimiento sino la de la demostración. Barthes tiene que demostrar, en primer lugar, que en la literatura de Brecht se manifiesta, como en toda literatura, la racionalidad histórica que propone el marxismo: el sentido de esa literatura es relativo al de las luchas políticas entre la burguesía y el proletariado, al de la revolución de las condiciones de producción burguesas como horizonte hacia el que avanza el desenvolvimiento histórico. En segundo lugar, de acuerdo a los imperativos del conflicto que lo sitúa, Barthes tiene que demostrar que esa literatura, escrita por un autor marxista, participa a su modo (según su especificidad técnica y no por sus contenidos) en las luchas políticas contra los intereses de la burguesía. Para que el valor de la obra de Brecht quede sólidamente fundado, Barthes la refiere a la vez a un conflicto ideológico entre interpretaciones de la historia y al conflicto mayor, el que los envuelve a todos: el conflicto político de la lucha de clases. Como vivimos en una sociedad todavía alienada, pero que tiende a la desalienación, el arte de Brecht vale por su potencia crítica, porque puede

¹⁴ Alberto Giordano: “Obcecarse, desplazarse. Literatura y poder según Roland Barthes (Primera Parte)”, en *Boletín 13* del Grupo de Estudios de Teoría Literaria, Rosario, 1993.

¹⁵ “La revolución brechtiana”, en *Ensayos críticos*, ed. cit.; pág. 62.

“cortar toda ilusión”¹⁶, quitar las máscaras ideológicas, y dirigirse así a “la conciencia misma del espectador, y por consiguiente a su poder de hacer la historia”¹⁷. Barthes cuida de la especificidad literaria pero para reducirla, en última instancia, a una determinación general. Las propuestas políticas nacen en Brecht “no de un sermón o de una argumentación, sino del mismo acto teatral”¹⁸, pero el sentido de lo que se entiende por una propuesta política y, en particular, por una propuesta política “progresista”, está establecido antes de la realización de ese acto.

Si en los ensayos de la década del '50 Barthes parece no sufrir los efectos de la tensión entre generalidad moral y singularidad ética (porque el recurso a la especificidad literaria produce una “síntesis” a priori, es decir, bloquea la manifestación de esa diferencia), en “Brecht y el discurso: contribución al estudio de la discursividad”¹⁹, publicado por primera vez en 1975, esa tensión aparece a la vez como objeto de reflexión y como situación de lectura. En este ensayo Barthes ya no quiere solamente imponer el valor de la obra brechtiana demostrando su ejemplaridad, apelando a su reconocimiento, quiere además transmitirnos el valor de una cierta experiencia de esa obra fundado en su potencia de goce.

“Brecht y el discurso” es el resultado de la búsqueda de una articulación sutil entre dos dominios heterogéneos: la política marxista y una experiencia literaria, una articulación acaso improbable en la que se exprese la simultaneidad de esos dominios, una forma de comunicación entre ellos que no se limite a la reducción de uno a otro o de los dos a un tercero, superador de la diferencia. Por eso desaparecen en este ensayo la consideración de lo específico, sustituida por la de lo “individual”, lo “raro” (“Desde el punto de vista de la ‘costumbre’ marxista —dice Barthes—, Brecht resulta muy herético...; hay una especie de individualismo brechtiano”²⁰), y el recurso a la ideología como velamiento y a la crítica como develamiento. Barthes sale al encuentro de lo que le concierne de Brecht: el punto, o mejor, los puntos de invención en los que su escritura excede *desde dentro* al marxismo (“Dentro del marxismo —dice Barthes— Brecht es un inventor permanente”²¹). Ya no se contenta con

¹⁶ “Las tareas de la crítica brechtiana”, en *Ensayos críticos*, ed. cit.; pág. 105.

¹⁷ “La ceguera de Madre Coraje”, en *Ensayos críticos*, ed. cit.; pág. 59.

¹⁸ Idem; pág. 57.

¹⁹ En *El susurro del lenguaje*, ed. cit.; págs. 259-269.

²⁰ Idem; pág. 266.

²¹ Idem; pág. 260.

remitir la significación política del acto literario a un sentido general de lo que es la política, sino que procura continuar, por sus medios, la invención brechtiana de una *política de la literatura*, una política que además de dirigirse a la conciencia del lector y del espectador se encuentra con sus “cuerpos”.

La permanencia de los conflictos marxistas como condición y límite de toda argumentación hace que Barthes continúe atribuyéndole a la literatura de Brecht una función crítica. Lo que ha cambiado dentro de esos límites discursivos y morales es la imagen de esta función. El arte de Brecht -afirma Barthes en su ensayo de la década del '70- es crítico no porque movilice “las armas reductoras de la des-mitificación”²², sino porque —tal como lo indica la etimología de la palabra— da entrada a una crisis: desgarra y resquebraja los sentidos dados, crea discontinuidad fragmentando el encadenamiento de las proposiciones doxológicas, descomponiendo sus ligaduras. Esta práctica de la descomposición y el resquebrajamiento, que Barthes llama “una práctica de la *sacudida*”, es, como toda política de la literatura, una práctica del *desplazamiento*. No moviliza las armas reductoras de la oposición frontal o de la inversión simple, que garantizan la consistencia y la continuidad de lo dado. Como la sacudida es, en un comienzo —un comienzo que debería no tener término—, un gesto intransitivo, un desplazamiento sin dirección, es también “un momento difícil de soportar”²³: descompone sin recomponer, fragmenta sin volver a totalizar. Suscita la *deriva* de los discursos, desplazándolos más allá y al lado de los conflictos morales sin instalarlos en ningún lugar. Es una práctica de la *atopía* que se ejecuta con *discreción*, sin énfasis, fuera de la histeria de la contestación.

Si limitásemos nuestro comentario de “Brecht y el discurso” al encadenamiento de los enunciados que acabamos de repetir, podríamos concluir que entre el Barthes de la década del '50 y el de veinte años después existe una relación de oposición simple. Si aquel sometía su argumentación a una visión moral de la literatura, éste afirma una visión ética apreciando en la obra de Brecht un conjunto de valores (el desplazamiento, la atopía, la deriva, la discreción) que *convienen* al modo de existencia de su lectura, que la afectan activamente, que aumentan su potencia de acción. Barthes ya no demuestra que Brecht está del lado del *Bien* (un cierto Bien), sino que encuentra en Brecht

²² Idem; pág. 263.

²³ Idem; pág. 261.

lo que es *bueno* para sí. Si nos limitásemos a este reconocimiento, al tiempo que reduciríamos la ética a una visión opuesta a la de la moral, estaríamos pasando por alto ciertas tensiones que complejizan y enriquecen este ensayo, la forma problemática en que convergen en él los conflictos morales y la afirmación ética.

Detengámonos en un detalle. En el párrafo que titula “Repetir en voz baja”, Barthes comenta el análisis crítico que hace Brecht de un discurso nazi pronunciado por Hess. Ese texto breve y poco conocido es la carta de presentación que le permite ingresar a Brecht en el Panteón barthesiano que habitan Sade, Loyola y Fourier, en “el grupo de los Dadores de Ejercicios”²⁴. A la vez que analiza un discurso en particular, Brecht propone en ese texto las reglas para ejercitarse en la interpretación de la “verdad histórica” de un discurso gubernamental en un país fascista. El ejercicio allí propuesto consiste, según Barthes, “en saturar el escrito mentiroso intercalando entre sus frases el complemento crítico que desmitifica cada una de esas frases: ‘Legítimamente orgullosos del espíritu de sacrificio...’, comenzaba pomposamente Hess en nombre de ‘Alemania’; y Brecht, en voz baja, completa: ‘Orgullosos de la generosidad de los propietarios que han sacrificado un poco de lo que los no-propietarios les habían sacrificado...’, etc. A cada frase se le da vuelta, al suplementarla: la crítica no recorta, no suprime, sino que añade.

“Para producir el suplemento verídico —continúa Barthes—, Brecht recomienda *que se repita el escrito, el ejercicio*. La crítica primero se produce en una especie de clandestinidad: lo que se lee es el texto *para sí*, no *en sí*; la voz baja es *lo que me concierne*: voz reflexiva (y a veces erótica), productora de lo inteligible, voz original de la lectura. Repetir el ejercicio (leer varias veces el escrito) es liberar poco a poco sus ‘suplementos’...”²⁵

El texto de Brecht nos pone, según Barthes, en presencia de una paradoja: una práctica refinada, ligada a una erótica del texto, se aplica a un texto odioso, que provoca rechazo. Para dar una formulación que intensifique el desplazamiento operado por esa paradoja, Barthes recurre a uno de sus procedimientos favoritos: la invención del *tercer término*. Si cierta doxa política opone, a propósito de la crítica, el “rigor vengativo de la ciencia marxista” a las “complacencias del hombre de letras”, si se pone de un lado el cuidado de la verdad y del otro la frivolidad de los placeres, Barthes “esquiva el paradigma

²⁴ Idem; pág. 262.

²⁵ Idem.

y busca *otro* término, un tercer término que sin embargo no es un término de síntesis sino un término excéntrico, inaudito²⁶: el ejercicio de Brecht es, para él, una experiencia del “*placer de la verdad*”.

¿Por qué, si la perspectiva ética está definida con rigor, si la resistencia a la “vulgata marxista” se propone explícitamente, si el recurso a la simultaneidad paradójica transgrede la ley de la mediación (de la reducción al todo); por qué fracasan entonces los argumentos de “Brecht y el discurso”, por qué, si acordamos con su intención, no nos persuaden? Barthes se ha liberado efectivamente de la vulgarización de los conflictos marxistas (por eso no necesita demostrar la ejemplaridad de Brecht sino probar su conveniencia), pero permanece sensible a la superstición que está en el centro de cualquier conflicto: la de la verdad. Hay que detenerse en el momento del ensayo en el que define el estatuto de la verdad producida por el ejercicio brechtiano (y pasar por alto que, de acuerdo al fragmento que cita, violenta a ese escrito atribuyéndole una sutileza que le es ajena: la paráfrasis brechtiana es un tradicional ejercicio de develamiento). Barthes se empeña inútilmente en tomar distancia del horizonte de lo verdadero porque, no importa qué tan lejos se ponga, en tanto se mantiene dentro del campo que él delimita, ese horizonte vuelve a instituirse. No basta con decir que la verdad que el texto de Brecht restablece no es una verdad metafísica o filológica sino una verdad histórica, “una verdad-acción, verdad *producida*, y no aseverada”²⁷, porque lo que de todas formas se restablece en último término es el poder de una instancia exterior al texto que determina su sentido. Como esa verdad histórica no es una “verdad en acto”²⁸, una verdad impredecible antes de su ocurrencia, sino una verdad conforme con cierta representación de un momento histórico, lo que se restituye en última instancia es el poder de sanción de cierta moral de la historia que enlaza el Bien y la Verdad (el Mal y lo Falso) políticos con esa representación. Alejándose de los sentidos más obvios pero en la misma dirección en la que esos sentidos se desenvuelven, Barthes no encuentra (y acaso no había forma de que pudiera hacerlo) el modo de ponerse, y poner a Brecht, “más allá y al lado” de los conflictos consabidos.

²⁶ *El placer del texto*, ed. cit.; pág. 89.

²⁷ “Brecht y el discurso”, ed. cit.; pág. 262.

²⁸ Tomamos este concepto de los trabajos de Juan B. Ritvo (cfr. *La edad de la lectura*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 1992).