

## Roland Barthes, teórico insensato

Natalia Biancotto

Universidad Nacional de Rosario - CONICET

### Tenedores y esperanza

Para cazar a un supuesto monstruo que llaman “el Snark”, los personajes del poema de Lewis Carroll (*La caza del Snark*, de 1874) recomiendan salir a buscarlo con dedales, con tenedores y esperanza, con sonrisas y jabón. Extraños métodos para cazar a un monstruo –piensa uno de inmediato– aunque, si bien se mira, lo extraño en verdad sería que se recomiende cazarlo con armas y buques de guerra, por ejemplo, dado que entonces el disparate característico del poema –aquel que el lector viene siguiendo con entusiasmo– quedaría anulado o al menos un tanto frustrado. Es decir que los tenedores y los jabones son componentes esenciales del sinsentido del poema; métodos de caza decisivos, dictados por la propia lógica ilógica del poema, por su propia *economía*. Métodos insensatos para un poema insensato, o mejor: insensatez del poema que se dicta sus propios métodos.

Qué tiene que ver la insensatez con Roland Barthes, se preguntará el lector, mientras tal vez recuerde las reflexiones del ensayista en torno a la estupidez, aunque se trate aquí de otro tipo de tontería. Qué insospechada afinidad guardan los métodos insensatos del poema *nonsensical* con los modos del ensayo barthesianos, con su preocupación por tratar un objeto indomable como es la literatura –esa criatura singular, oscura e inasible como el Snark– sin pretender domesticarlo, sin domeñar su potencia sino “atraparlo” en su propia ley, cortejar sus movimientos con sutileza. Qué tiene que ver Barthes con esta inopinada “caza” del sinsentido literario es la pregunta que guía estas notas.

## Barthes y el sinsentido

Sobre el sinsentido literario, desde su forma canónica de origen inglés (el llamado *nonsense* que inventaron en el siglo XIX y para siempre Edward Lear y Lewis Carroll) hasta sus reformulaciones y nuevas modalidades actuales, la bibliografía específica es variada y abundante, aunque no siempre satisfactoria o productiva en términos teórico-críticos. Hay un nombre que, sin pertenecer al canon de los textos específicos, parece aportar sin embargo una cuota de lucidez inusitada a estas lecturas. Por si los ensayos, monografías, tratados, escritos académicos y demás notas sobre el *nonsense* no fueran suficientes, necesito agregar a ese listado casi infinito un nombre más, que es nada menos que el de Roland Barthes. Parece en sí mismo un gesto *nonsensical* incluir a Barthes entre los lectores de cierta variante de la literatura inglesa, casi una provocación, se podría pensar, si no fuera porque su colocación dislocada en esa lista responde a dos motivos certeros. Por un lado, al gesto más propio de la ensayística barthesiana, el que él mismo define en su lección inaugural como su *posición trivial*, la del que se ubica en la intersección de varios caminos, la del que se coloca siempre allí donde no se lo espera. Por otro, al gesto más propio del sinsentido: la huida de toda delimitación que detenga el movimiento de su devenir loco.

La cualidad inapresable e inquieta del sinsentido conjuga mal con las definiciones y las precisiones, con las enumeraciones de rasgos característicos, con las clasificaciones genéricas, con los ordenamientos, tipificaciones y categorizaciones en los que abundan los escritos sobre el tema. El devenir incierto y vacilante del sentido en sinsentido resulta, en cambio, más conveniente a los gestos del ensayo. De ahí que se vuelva necesario deslindar, entre la abundante bibliografía, una finísima selección de ensayistas –por lo menos, tres: G. K. Chesterton, César Aira y Sergio Cueto<sup>1</sup> como los lectores privilegiados del *nonsense*, los que no escriben tratados ni lógicas, los que no escriben

<sup>1</sup> Sin posibilidades de adentrarme ahora en sus aportes, me estoy refiriendo específicamente a las lecturas que estos autores hicieron de las obras de Lewis Carroll y Edward Lear en los siguientes ensayos: la “Defensa del desatino”, de G. K. Chesterton (como se ha traducido su “Defence of nonsense”, de 1902); el *Edward Lear*, de César Aira (Beatriz Viterbo, 2004); y “La caza del Snark”, “El Libro de los Gatos Prácticos del Viejo Possum” (ambos recogidos en *Versiones del humor*, Beatriz Viterbo, 1999), “Chesterton o el nonsense” y “Lear” (en *Otras versiones del humor*, Beatriz Viterbo, 2008), de Sergio Cueto.

tesis ni trabajos académicos, sino que ensayan sobre, junto a, con el sinsentido. Y en este punto es que aparece, descolocado, el nombre de Barthes. Es muy probable que su invocación responda a un capricho de la arbitrariedad de mi lectura pero, aunque bien podría aprovecharme del mismo Barthes para afirmar que no existe otro modo de leer, diré que aun sin haberse referido concretamente a lo que llamamos literatura del *nonsense*, se trata tal vez del teórico que mejor ensayó sobre los juegos del sentido y el sinsentido. Y por supuesto digo *teórico* e inmediatamente agregó *insensato* para valerme del doble sentido de la ocurrencia. Es un teórico como se puede ser teórico del sinsentido: puesto de cabeza, a contrapelo, exponiendo la ironía de la propia caracterización, una suerte de Caballero Blanco de la teoría –Borges diría: un Quijote<sup>2</sup>; sin embargo, no deja por eso de reflexionar con agudeza (más bien diríamos: es por eso que lo logra) sobre la insensatez, sobre el desatino que comporta toda asignación de sentido. Solo un teórico insensato sería capaz de afirmar el *principio de insensatez* como ley de la lectura:

... una auténtica lectura, una lectura que asumiera su afirmación, sería una lectura loca, y no por inventariar sentidos improbables (“contrasentidos”), no por ser “delirante”, sino por preservar la multiplicidad simultánea de los sentidos, de los puntos de vista, de las estructuras, como un amplio espacio que se extendiera fuera de las leyes que proscriben la contradicción (el “Texto” sería la propia postulación de este espacio). (Barthes “Sobre” 57)

Colocarse allí donde no se lo espera implica, en el límite, ubicarse más allá del principio de razón, de no contradicción. La *lectura loca* de Barthes no es otra que aquella que persigue sin alcanzar jamás, como Aquiles a la tortuga, el *devenir loco* del sentido, tal como Gilles Deleuze lo había expresado unos pocos años antes en su *Lógica del sentido*:

... un puro devenir sin medida, verdadero devenir-loco que no se detiene jamás, en los dos sentidos a la vez, esquivando siempre el presente, haciendo coincidir el futuro y el pasado, el más y el menos, lo demasiado y lo insuficiente en la simultaneidad de una materia indócil... (25)

<sup>2</sup> El Caballero Blanco es el personaje de *A través del espejo y lo que Alicia encontró allí* (1971) que Borges asemeja al Quijote. Inventa todo tipo de artefactos inútiles, sus movimientos son torpes pero recuerdan la acrobacia: de uno u otro modo, acaba siempre de cabeza. La canción que le canta el Caballero a Alicia es motivo del análisis de Deleuze acerca de la proliferación infinita del sentido.

Ahora bien, si resulta casi evidente que Barthes está influenciado por estas ideas, lo está de una manera menos conceptual que musical, menos lógica que prosódica, menos sabia que metafórica. A la manera del teórico insensato, ejecuta los conceptos como partituras, los pone a jugar como piezas de un rompecabezas, arma estructuras como castillos de naipes. (Sus métodos recuerdan entonces a los del Campanero de *La caza del Snark*: “¡perseguirlo con tenedores y esperanza!”, “¡hechizarlo con sonrisas y jabón!”). Me cuesta pensar en una escritura más afín a las formas del sinsentido: nadie desconfió tanto del lenguaje, dice Borges respecto de Carroll, sin haber conocido a Barthes.

Su noción de Texto, en condiciones en las que Dios ha muerto, corresponde a *la aventura de perder la lengua*, así como la aventura de Alicia es para Deleuze la de perder el nombre propio. El Texto es una aventura y un juego, una travesía y una excursión, pero nunca una distracción, aclara Barthes, sino un *trabajo*. Con frenetismo pero sin esfuerzo, el juego crea divergencias, alegremente produce excursos y ocurrencias: el juego trabaja —vaya paradoja—, pero es un trabajo improductivo, puro exceso y gasto irrefrenable.

El texto es una productividad. Esto no quiere decir que es el producto de un trabajo (tal como podían exigirlo la técnica de la narración y el dominio del estilo), sino que es el teatro mismo de una producción en la que se reúnen el productor del texto y su lector: el texto “trabaja” a cada momento y se lo tome por donde se lo tome; incluso una vez escrito (fijado), no cesa de trabajar, de mantener un proceso de producción. ¿Qué trabaja el texto? La lengua. Deconstruye la lengua de comunicación, de representación o de expresión (donde el sujeto, individual o colectivo, puede tener la ilusión de que imita o se expresa), y reconstruye otra lengua, voluminosa, sin fondo ni superficie, pues su espacio no es el de la figura, el del cuadro, el del marco, sino el espacio estereográfico del juego combinatorio, infinito en cuanto salimos de los límites de la comunicación corriente (sometida a la opinión, a la doxa) y de la verosimilitud narrativa o discursiva. La productividad se desencadena, la redistribución se produce, el texto sobreviene, en cuanto, por ejemplo, el escritor y/o el lector se ponen a jugar con el significante, ya (si se trata del autor) produciendo sin cesar “juegos de palabras”, ya (si se trata del lector) inventando sentidos lúdicos, aun cuando el autor del texto no los hubiese previsto, y aunque fuese históricamente imposible preverlos: el significante pertenece a todo el mundo; quien, en verdad, trabaja incansablemente, es el texto, y no el artista o el consumidor. (Barthes “Texto” 143).

El énfasis en la sustancia inmaterial del Texto, en su sentido incorporal, sin fondo ni superficie, además de una de las razones de la diferencia de esta noción respecto de la “obra” –sintetizada en la conocida sentencia según la cual “la obra se sostiene en la mano, el texto se sostiene en el lenguaje” (“De la obra” 87) –, es motivo de un movimiento que deja oír una melodía deleuziana inconfundible. La paradoja de la proliferación indefinida del sentido (la quinta serie de paradojas del sentido, según Deleuze) funciona como instrumento (musical) de la consistencia jabonosa que persigue la idea de Texto. Su deslizamiento incesante, su proyección al infinito describen un trabajo lúdico incansable: como una criatura desbocada, es imposible de aquietar, de apresar, de tranquilizar.

El teatro de la escritura-lectura proyecta un espacio de juego libre por el que la travesía inagotable del sentido se desenrolla en trance de aventura. El juego del Texto permanece así en estado de vaporoso sinsentido: apenas instaurado un sentido, este se disipa. Tiene la consistencia de la red, de la malla frágil como la de una media que se corre, según la elocuente metáfora barthesiana (Cfr. “La muerte” 81), cuyo recorrido podemos seguir en todos sus puntos pero jamás detener: podemos deslizarnos con él en su desplazamiento lateral pero nunca hacia el fondo, podemos *desenredarlo*, pero jamás *descifrarlo*. Mientras la escritura-lectura juega el juego del texto, el teórico insensato se afana en desenrollarlo con sus mismas herramientas, en su propia ley: por obra y gracia del juego, resbala en su propio *jabón*.

Uno se siente tentado a descubrir en esta imagen del Texto la imagen del rostro del ensayista, ese sujeto incierto que no se identifica estrictamente ni con el autor ni con el lector sino con aquella máquina productiva que incansablemente juega/trabaja/inventa, arma y desarma ideas como un niño desparrama sus juguetes. Barthes era un creativo inquieto, según el recuerdo de Susan Sontag, capaz de generar ideas novedosas acerca de cualquier cosa: “Era irresponsable, juguetón, formalista: hacía literatura en el acto de hablar de ella” (“Recordar”). ¿Hay acaso otro modo de hablar de literatura que no implique aproximarse a ella a través de métodos lúdicos como son los suyos? ¿De qué otra manera es posible pensar la literatura sino conquistando la propia incertidumbre que la constituye? ¿Cómo desentenderse de su peculiar balbuceo del sentido sin reducir su juego zigzagueante? ¿Hay acaso otro modo de cazar a un Snark que no sea con tenedores?

## El método de juego

En el momento en que está por dar su lección inaugural, Barthes mantiene una conversación con Bernard-Henri Lévy<sup>3</sup> en la que se refiere al modo fragmentario en que aborda los temas que le preocupan. El entrevistador inquiriere entonces si con “temas” quiere decir que no se trata de conceptos en el sentido que le dan los filósofos, pregunta a la que responde:

No. Son conceptos. Pero conceptos-metáforas, que funcionan como metáforas. Si la frase de Nietzsche es justa, si los conceptos tienen, como dice él, un origen metafórico, entonces es en este origen que me coloco. Y por eso mismo, mis conceptos no tienen todo el rigor que habitualmente les dan los filósofos. (Barthes *El grano de la voz* 237)

La invención de conceptos-metáforas, vocablos o palabras-valor, en el sentido que les confiere Barthes, constituiría en gran medida el pulso de la interpretación para un ensayista-crítico,<sup>4</sup> la materia y la forma de su lectura. Se escribe como se lee, ejecutando un acto de creación, como quien ejecuta un instrumento, con el énfasis puesto en el sentido performativo del acto, como quien dramatiza una escena: jugando, diríamos, para terminar de desplegar todos los sentidos de esa particular acción lúdica que resume en inglés la palabra *play*. Si el ensayista-crítico imagina algo sobre los textos que lee, es porque juega a crear, y la creación es, para Barthes, también *procreación*: distribución de gérmenes, dispersión de semillas que entran en la “circulación general de las simientes” (“La crisis del deseo” 310).

La lección de Barthes: dispersar valores como gérmenes. Pero también, como los gérmenes, las interpretaciones de otros se le contagian. Cuando en *Roland Barthes por Roland Barthes* se refiere a los autores que lo

<sup>3</sup> Fue publicada el 10 de enero de 1977 en *Le Nouvel Observateur* con el título “¿Para qué sirve un intelectual?”, y luego recogida en la compilación de entrevistas de la que se toma la cita.

<sup>4</sup> La fórmula “ensayista crítico” es un hallazgo de Alberto Giordano con el que logra caracterizar la apuesta de Barthes por definirse como “un sujeto incierto” o “un sujeto impuro”, tal como se presenta en su “Lección inaugural”. “La estrategia es clara –puntualiza Giordano–: Barthes ocupa el lugar del gran catedrático, el que detenta la suma de un saber específico [...] y el dominio de un Método, pero juega, desde dentro, a debilitar la identificación con esos atributos que sin dudas le resultaban, además de excesivos, indeseables” (“Roland Barthes, una presentación” 28-29). En este movimiento de desplazamiento respecto del discurso de la arrogancia, Barthes asume “la identidad proteica y escurridiza del ensayista [...], el que escribe a partir de lo que no sabe para convertir al saber en una experiencia de búsqueda” (29).

influenciaron (en rigor, aquellos *con cuyo permiso* se influyó a sí mismo), el ensayista entiende que se trata en verdad de una influencia musical, una suerte de “sonoridad pensativa, un juego más o menos denso de anagramas” (142). Así, al momento de publicar los *Ensayos críticos*, dice haber tenido “la cabeza llena de Nietzsche” (Ibíd.), como si dijésemos que tenía fiebre de Nietzsche. Entre otros síntomas, se contagia de la noción nietzscheana de interpretación. El contagio no es directo, puesto que el Nietzsche que lee Barthes es el que presenta Deleuze en *Nietzsche y la filosofía*. En la versión deleuziana, interpretar es un arte dramático, el “arte de atravesar las máscaras, y de descubrir qué es lo que enmascara y por qué, y con qué objeto se conserva una máscara remodelándola” (13). La interpretación de un objeto requeriría, para el Nietzsche de Deleuze, adoptar primero su máscara, conquistar la metáfora de sentido que la envuelve, para luego romperla a martillazos, es decir, criticarla y crear con ella al mismo tiempo una fuerza nueva, extraña y peligrosa. Toda interpretación es una máscara que prevalece sobre otras, pero que se vale de ellas para ser engendrada: de una máscara a otra se desliza el sentido con movimiento teatral. Interpretar es un juego o un baile de máscaras en el que el sentido se conjuga en plural.

El sentido —aclara Deleuze— es pues una noción compleja: siempre hay una pluralidad de sentidos, una *constelación*, un conjunto de sucesiones, pero también de coexistencias, que hace de la interpretación un arte. “Cualquier subyugación, cualquier dominación equivale a una nueva interpretación”. (*Nietzsche* 10-11).

Como sabemos, quien subyuga, quien interpreta, no es el sujeto lector sino la lectura misma, ese juego insensato en que deviene la lectura. En “Las salidas del texto”, Barthes vuelve a Nietzsche:

A continuación, atacar al *quién*, al sujeto de la interpretación; a este propósito, otra vez Nietzsche: “¿No se tiene derecho a preguntar *quién* interpreta? Es la misma interpretación, forma de la voluntad de poder, que existe (no como un ‘ser’, sino como un proceso, un devenir) en tanto que pasión...”; “No un sujeto, sino una actividad, una invención creadora, ni ‘causas’ ni ‘efectos’”. (“Las salidas del texto” 352-353).

Así, la lectura es un juego de devenires y desplazamientos, una excursión sin fin, una travesía por sentidos que proliferan y nunca se quedan quietos en un mismo lugar. Un juego frenético que no deja de ocurrir eternamente

aquí y ahora, juego infinito que no puede detenerse jamás, pues no tiene más entidad que ese loco afán de la incesante suspensión.

La lección de Barthes: el deslizamiento del sentido, su teatralización. Antes que los grandes temas o conceptos, le importan el deslizamiento, el juego, el baile de máscaras. Este tipo de movimientos u operaciones son los que definen su escritura, o lo que él llama su *método de juego*:

Obcecar y desplazarse pertenecen en suma y simultáneamente a un método de juego. Así no hay que sorprenderse si, en el horizonte imposible de la anarquía del lenguaje -allí donde la lengua intenta escapar a su propio poder, a su propio servilismo, se encuentra algo que guarda relación con el teatro. ("Lección " 104).

Lo que dicho método de juego tiene de teatral no se refiere al teatro como objeto cultural sino más bien como una forma de designar una práctica significativa, próxima a lo que Deleuze caracteriza como el *método de dramatización* de Nietzsche. Este consistiría en la pregunta por *qué quiere una voluntad*, donde el "qué quiere" no se dirige a un objeto o a un contenido concreto, a una cosa, sino al "contenido latente de la cosa" (*Nietzsche* 114). Aquello que flota sobre la cosa, que insiste sobre ella o resiste en ella, no se refiere al sentido de la cosa sino a la cualidad vaporosa del sentido, a la indiferencia con la que el sentido se relaciona con la cosa, al movimiento del sentido en no se sabe qué dirección, o en todas a la vez.

El método de juego inaugura entonces la pregunta por el sinsentido, la pregunta cuya respuesta sólo puede ensayar la insensatez: qué sentido tiene la literatura. Si algún sentido tuviera, no podría ser otro que un sentido insensato: el anhelo imposible de salirse fuera del lenguaje, fuera del sentido mismo. Pero sabemos que el lenguaje humano no tiene exterior, dice Barthes: "es un a puertas cerradas. Solo se puede salir de él al precio de lo imposible" ("Lección" 96). La lección de Barthes: la literatura lanza su apuesta en el tablero del juego ideal, juego imposible que solo puede ser conjeturado, ya que es pura ejecución sin fin en rueda libre<sup>5</sup>. O también podríamos decir: un juego que solo puede ser *leído* en su irresponsable insensatez. El método

<sup>5</sup> Ejecución sin objeto es la del juego libre sin la jugada, la de *lo escribible* sin lo escrito, como lo dice Barthes al comienzo de *S/Z*: "lo novelesco sin la novela, la poesía sin el poema, el ensayo sin la disertación, la escritura sin el estilo, la producción sin el producto, la estructuración sin la estructura" (14).



de juego corresponde a la enérgica afirmación de la radical indiferencia del sentido. No se trata de oponer sentido y sinsentido en una relación dialéctica, sino de afirmar a un tiempo la danza múltiple de todos los sentidos a la vez. Resuena una y otra vez la música nietzscheana:

El “sí” de Nietzsche –explica Deleuze– se opone al “no” dialéctico; la afirmación a la negación dialéctica; la diferencia a la contradicción dialéctica; la alegría, el placer, al trabajo dialéctico; la ligereza, la danza, a la pesadez dialéctica; la hermosa irresponsabilidad a las responsabilidades dialécticas.

Resulta esencial tener presentes los atributos de la ligereza, la danza y el placer para entender en qué sentido Barthes asocia el juego al trabajo. Podría hablarse en este caso de un *trabajo del juego*, dejando oír de fondo la música freudiana del “trabajo del sueño”, en tanto se trata de un trabajo que no es realizado por nadie que pueda ser identificado. El trabajo del juego convoca otra más de las metáforas-conceptos que miran hacia el horizonte de lo imposible. Junto con el principio de insensatez, el método de juego se rige por el principio del azar:

Interpretar un texto no es darle un sentido (más o menos fundado, más o menos libre), sino por el contrario apreciar el plural de que está hecho. [...] Tomemos primero la imagen de un plural triunfante que no esté empobrecido por ninguna obligación de representación (de imitación). En este texto ideal, las redes son múltiples y juegan entre ellas sin que ninguna pueda reinar sobre las demás. [...] (el sentido no está nunca sometido a un principio de decisión sino al azar). (S/Z 15)

El método de lectura insensata anuncia el triunfo de la imprevisibilidad permanente y la afirmación gozosa del azar; estamos, por lo tanto, ante un juego inaudito y, en el límite, irrealizable. En el gesto de atribuirle al texto la condición de “ideal” –en tanto que *conjetural, libre, inocente*– se puede leer una alusión indirecta al *juego ideal* que Deleuze piensa como juego del sinsentido:

Un juego tal, sin reglas, sin vencedores ni vencidos, sin responsabilidad, juego de la inocencia [...] en el que la destreza y el azar ya no se distinguen, parece no tener ninguna realidad. Además, no divertiría a nadie. [...] El juego ideal del que hablamos no puede ser realizado por un hombre o por un dios. Solo puede ser pensado, y además pensado como sinsentido. (*Lógica* 79-80)

El trabajo del juego que propone Barthes es, a todas luces, un sinsentido. La exposición de un método de lectura *del revés*, que prescribe como regla la suspensión de toda regla, es decir, la creación permanente y azarosa de nuevas reglas que, apenas afloran, son reemplazadas por otras. Siguiendo la prosodia nietzscheana, el método consistiría en formar conceptos-metáforas de lectura, no eternos ni históricos sino intempestivos e inactuales. Hay, por supuesto, un sentido bufonesco en la idea de “método de juego”, que en parte tiene que ver con el gesto del crítico que se burla del sabio: mientras este último imparte saber y desarrolla teorías –detenta el sentido–, el crítico se coloca en un lugar inesperado, atópico: el juego, residencia extemporánea e improcedente. Juego como práctica de la ligereza, de la acrobacia, de la danza, para usar las palabras nietzscheanas, o como movimiento de la travesía, de la excursión, de la explosión del sentido, para usar las de Barthes.

El método lúdico actúa, así, como un teatro del sinsentido. *Con el permiso* de este método lúdico es que se podría leer el concepto-metáfora del *sinsentido*, no ya como la designación de una modalidad literaria en particular, sino de un *modo de leer* los efectos de la suspensión del sentido, los juegos de la lengua cortejando su imposible disolución. El juego de la lectura insensata solicita, así, la invención de un valor metafórico para la noción de *nonsense*, que se añade a su sentido primero (cuyo estatuto no sería, por definición, menos metafórico) y lo tensa hacia una dirección en principio imprevista.

Esta noción teatral, bufonesca, no puede tener otro valor que un valor lúdico y humorístico y, por lo tanto, solo puede acontecer en la escena de juego que monta el ensayo. “Si se la pudiera formular como una tesis, no se la podría defender como un pensamiento” (124), asevera Chesterton sobre el modo en que el ensayo elabora la idea que propone: por una suerte de cualidad irracional e indefendible, el ensayo no postula tesis, defiende pensamientos. Es por esta misma razón que para Chesterton el *nonsense* solicita una defensa: la de lo indefinible e indefendible, la defensa de la inconsistencia. Es en este punto que el ensayo y el humorismo se encuentran, en esa circunstancia elemental por la que ambos confiesan su inconsistencia sin renunciar por eso a la búsqueda de una verdad. Dice Chesterton: “El humorismo, lo mismo que la ironía, se encuentra emparentado, aunque sea indirectamente, con la verdad y con las virtudes eternas” (“Humorismo” 137). La expresión ulterior del humorismo es para Chesterton la que afirma la incongruencia y la excentricidad por sí mismas: el *nonsense*, puesto que sostiene “la locura con

la locura como objetivo” (“Humorismo” 136). Esta faz del humorismo “se jacta de ser indefinible” (“Humorismo” 132): no tiene fundamento y por eso mismo se relaciona con la verdad y con la fe; es inconsistente y por eso mismo el ensayo es su defensa.

El desatino y el ensayo caminan abrazados, mostrando al mundo cuán imposible resulta llegar a la verdad por el camino lógico: no se puede “sondear el alma de las cosas con un silogismo” (Chesterton “Defensa del desatino” 495). El juego del ensayista consiste en escribir la lectura loca que se ríe del sentido común, no para destituirlo sino para ponerlo de cabeza, para hacer con él su gracia, la acrobacia del sentido:

Otra vez Nietzsche: “¿Qué es lo que es mediocre en el hombre medio? Que no comprende que el *revés de las cosas* es necesario”. Dicho de otra manera, de nuevo: el aparato del sentido no queda destruido (se evita el balbuceo), pero sí *excentrado*, *cojo* (este es el sentido etimológico de ‘escandaloso’). Dos operaciones aseguran este juego: por una parte, el sujeto (de la escritura) desvía el paradigma *in extremis*: el *pudor*, por ejemplo, no se niega en provecho de su contrario esperado, legal y estructural (el exhibicionismo); surge un tercer término: la Risa, que burla al Pudor, el *sentido* del Pudor; y por otra parte, la lengua, la lengua misma, se distiende audazmente... (“Las salidas del texto” 351-352)

Caminar de cabeza o con un solo pie, torcer, dislocar, jugar, en definitiva, afirmar y ramificar el azar componen las reglas ilógicas de un método lúdico. Toda una defensa de la lectura insensata, que los bien intencionados hombres nunca comprenderán, por temor a quedar mal parados o a pasar por estúpidos.

## Bibliografía

- Barthes, Roland. “Lección inaugural”. *El placer del texto y Lección inaugural*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2008. 90-116.
- . “La muerte del autor”, “De la obra al texto”, “Sobre la lectura” y “Las salidas del texto”. *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*. Buenos Aires: Paidós, 2009. 75-83; 84-96; 45-58; 341-355.
- . *S/Z*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2009.
- . “Texto (teoría del)”. *Variaciones sobre la escritura*. Buenos Aires: Paidós, 2013. 137-154.

- . “Para qué sirve un intelectual” y “La crisis del deseo”. *El grano de la voz: Entrevistas 1962-1980*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2013. 222-239; 306-310.
- . *Roland Barthes por Roland Barthes*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2018.
- Chesterton, Gilbert Keith. “Defensa del desatino”. *Ensayistas ingleses*. Ed. Ricardo Baeza. Buenos Aires: Jackson, 1948. 447-451.
- . “Sobre el ensayo” y “Humorismo”. *Ensayos*. Ed. Hilaire Belloc. México: Porrúa, 1997. 123-125; 132-137.
- Deleuze, Gilles. *Nietzsche y la filosofía*. Barcelona: Anagrama, 1986.
- . *Lógica del sentido*. Ed. Miguel Morey. Buenos Aires: Paidós, 2008.
- Giordano, Alberto. “Roland Barthes, una presentación”. *Cuaderno de Trabajo* N° 1. Rosario: FHUMYAR ediciones. Facultad de Humanidades y Artes-UNR, 2013. 9-30.
- Sontag, Susan. “Recordar a Barthes”. *Punto de vista*. 9 (1980):16-19.