

Entre la fascinación por la estupidez y el deseo de legibilidad

Julieta Novelli

Universidad Nacional de La Plata - CONICET

Malena Pastoriza

Universidad Nacional de La Plata - CONICET

Introducción

“En el origen de todo, el miedo”. Con esta breve sentencia, Barthes inicia su exposición en el Coloquio de Cerisy de 1977 dedicado a su obra, situando en una anterioridad imposible la huella de un contacto intimidante: “(¿[miedo] a qué? ¿A los golpes, a las humillaciones?)” (“La imagen” 356). En el principio, desafía Barthes, no es el Verbo, sino el miedo el que, transformado en método, funda catacréticamente la palabra y motiva la escritura. Este trabajo propone describir la deriva por/de las nociones de estupidez e ilegibilidad en algunas zonas de la obra de Barthes, guiado por la conjetura de que en ella se trama una intensa reflexión sobre la lectura, la escritura y el acto crítico.

En este recorrido, debemos atender al hecho de que Barthes presenta su ensayo “La imagen” en un Coloquio que lleva su nombre. Lejos de ser un dato anecdótico, la inscripción es sumamente elocuente ya que, como veremos, uno de los temas centrales que allí expone es la incomodidad que le genera su propia imagen y el riesgo de quedar adherido a ella. El sin-salida de la imagen es la razón que lo llevó a aceptar finalmente la realización del Coloquio, luego de haberlo rechazado en dos oportunidades previas, pues temía convertirse en “aquel-que-rechaza-coloquios-con-su-nombre”, según confiesa en las Conclusiones del encuentro (*Prétexte* 437). De hecho, durante las ocho jornadas,¹ Barthes asiste a todas las mesas y se involucra en las discusiones posteriores –se ausenta en una sola oportunidad de las

¹ El programa del Coloquio puede consultarse en: <http://www.ccic-cerisy.asso.fr/barthesprg77.html>

dieciocho exposiciones–, y en todas las conversaciones se va desplazando, de algún modo performando lo que plantea en su ponencia: el problema de la imagen que se endurece y permanece, ligado a su vez al problema de los adjetivos, o mejor, de su adherencia; ante lo que practica, sugiere Robbe-Grillet durante el congreso, una “moral del desplazamiento” (*Prétexte* 318).²

Dado que no hay manera de rehuir de los adjetivos, pues su rechazo vuelve al instante como imagen, podríamos decir que Barthes se siente atrapado dentro de este campo que es el lenguaje, cuyos bordes los ocupan la estupidez y lo ilegible: “En el terreno cercado del lenguaje, construido como un campo de fútbol, hay dos puntos extremos, dos metas que no hay modo de eludir: la estupidez a un lado y lo ilegible al otro” (“La imagen” 357). Estupidez e ilegibilidad producen el mismo aturdimiento: “¿soy yo? ¿Es el otro? ¿Es el otro el que es ilegible (o estúpido)? ¿Soy yo, limitado, inhábil, soy yo el que no entiende?” (358). Estar frente a un texto ilegible –que no puedo leer– o que no sé leer –porque soy estúpido– desorienta, da vértigo, pues no habría allí ninguna posibilidad de anclarse en el juego cultural, es decir, en la seguridad del saber propia del código.

En su presentación en Cerisy, entonces, Barthes retoma y reúne las figuras de la estupidez y de la ilegibilidad como dos fatalidades dentro del lenguaje al que define en términos de *Maquè*, campo de batalla, de duelo, de contradicción, pero también campo de juego. La estupidez y lo ilegible se presentan como dos diamantes-rayo determinados por su inempañable transparencia –en el caso de la estupidez– y su inquebrantable opacidad –en el caso de lo ilegible–. Ambas figuras son conceptualmente inaprehensibles, innegables rarezas, y como tales provocan desconcierto: ¿frente a qué estoy? Si bien Barthes declara la imposibilidad de salir de esa imagen doble –dentro del lenguaje todos somos estúpidos o ilegibles– propone, más bien, explorarla como ocasión de escritura. Este vínculo entre escritura e imagen se describe como obstáculo a la vez que como motor de desplazamiento incesante en *Roland Barthes por Roland Barthes* (de aquí en más: *RBxRB*):

² En la reseña del Coloquio publicada en el primer número de la revista *Lecturas Críticas* con el título “Las buenas maneras de la crítica”, Alan Pauls describe el modo “algodonoso” (77) en el que las ponencias se iban sucediendo a partir de la derivación. La exclusión del cuestionamiento y la confrontación, continúa Pauls, se desprende de la forma del afecto cuya intensidad atraviesa todo el coloquio “en provecho de la deriva y la caricia” (78) como estrategia de la crítica y el crítico modernos.

“La escritura es ese juego por el cual me doy vuelta, mal o bien, en un espacio estrecho: estoy atascado, me debato entre la histeria necesaria para escribir y lo imaginario que vigila, encorseta, purifica, banaliza, codifica, corrige” (177). Como si ante la inevitable intimidación de estas figuras, el escritor, antes que callar, estuviera obligado a seguir escribiendo: obstáculo y ocasión confluyen.

Miedo a la estupidez

En “La imagen”, la estupidez produce tanto fascinación como terror: fuerzas inquietantes que suscita el cadáver. Si la fuerza de la estupidez consiste en “estar ahí, como un todo”, ya que es “obtusa como la muerte” (“La imagen” 357), explorarla significa, en parte, asumirla, y en parte, ensayar trampas posibles ante la fatalidad de su presencia.

Su estar ahí siempre, desnuda y radiante, se revela en lo que Barthes denomina “la mecánica de los tiempos”: si en un primer momento la estupidez es tomada como punto de partida, en tanto que se acepta explorarla, en un segundo tiempo, todo tiende a volverse inevitablemente estúpido. Para ejemplificar el funcionamiento de esta mecánica, Barthes alude a los discursos poderosos –lenguajes de la certeza, por caso, el marxismo y el psicoanálisis– que emergen con una clara función desmitificadora o “anti-estupidez”, pero que, en cuanto cuajan, en un segundo tiempo, se vuelven estúpidos ya que no hacen más que volverse parte de la doxa, es decir, una repetición muerta, un habla estereotípica.

La estupidez de los discursos arrogantes consiste en que pretenden situarse en un lugar exterior desde donde combatir a distancia el estereotipo. No hay afuera de la estupidez, subraya Barthes, lo que lleva indefectiblemente a revisar el binarismo estupidez/inteligencia.³ Si la estupidez barthe-

³ En “La bêtise de Barthes: un projet inachevé”, Ottmar Ette lee en la estupidez de Barthes un hacerse el estúpido, como forma de oposición para descalificar al “otro”: el psicoanálisis, el marxismo. En un momento anterior de su obra (en *Mitologías*, por ejemplo), Barthes todavía mantenía la separación entre inteligencia y estupidez, es decir, creía ubicarse por fuera de ella. En esta misma línea, los trabajos de Françoise Gaillard y Claude Coste coinciden en enfatizar el carácter de alerta de la inteligencia que no descansa jamás por saberse siempre acchada por la estupidez.

siana se liga a la doxa y a la palabra estereotipada, el otro de la estupidez no es sino la búsqueda incesante por desprenderse, aunque sea de forma momentánea, de los fascismos del lenguaje.⁴

Durante el Coloquio de Cerisy, la lectura de “La imagen” fue precedida de la intervención de Françoise Gaillard titulada “¿Quién le teme a la estupidez?” en la mesa de la tarde del 26 de junio, y esta coincidencia temática no dejó de despertar en Barthes cierto asombro: “Es curioso –afirma Barthes– que esto, que ha sido preparado, apresuradamente, hace unos días, parezca *copiar* lo que se ha dicho después y que ustedes podrán ir reconociendo al paso” (356). Mientras el trabajo de Gaillard argumenta convincentemente que Flaubert le teme a la estupidez, y que Barthes no –nos detendremos en esta contraposición más adelante–, en su texto, Barthes parece despejarse anticipadamente del optimismo de esa conclusión situando el miedo en el origen: “Tengo miedo, luego estoy vivo” (356).

La exposición de Gaillard parte de un haiku de Bashô: “¡Cuán admirable es/ aquél que no dice: ‘La vida es efímera’/ al ver un relámpago!” (“¿Quién?” 195). El intelectual y el poeta, sugiere Gaillard, se esfuerzan por retener la estupidez, a pesar de que, por su sensibilidad, les provoque náuseas e indigestión. En efecto, la náusea producida por el estereotipo es una metáfora que Barthes proponía unos años antes, en una entrevista concedida al académico japonés Shigeniko Hasumi: “Está el hecho de que, en cuanto el lenguaje adquiere cierta consistencia, incluso si creo que es verdad... el solo hecho de que se esté convirtiendo en estereotipo desencadena un mecanismo de lenguaje casi fisiológico que tengo en mí y reacciono prácticamente con arcadas y náuseas” (“For the Liberation” 306).⁵ Así, siguiendo a Barthes, Gaillard convoca el imaginario gastronómico: el habla estereotípica es como una papilla pastosa que estorba en la garganta y no se puede digerir, una “papilla de palabras de la que se alimenta la tribu” (195). Esta imagen le permite deslindar y contrastar

⁴ No es posible desatender al hecho de que unos meses antes del Coloquio, en la Lección inaugural de la cátedra de semiología literaria del Collège de France, Barthes despliega las nociones de obcecación y desplazamiento como posibles salidas ante una lengua que obliga a decir. Obcecase y desplazarse, sugiere Barthes, van de la mano, en la medida en que “[o]bcecase quiere decir en suma mantener hacia todo y contra todo la fuerza de una deriva y de una espera. Y precisamente porque se obceca es que la escritura es arrastrada a desplazarse” (*El placer* 103). El desplazamiento es una “subversión sutil” (73), uno de los efectos de las políticas del despojar de la literatura, que resisten y desvían los efectos del poder del discurso.

⁵ Siempre que citamos este texto, la traducción es nuestra.

la reacción fisiológica de Barthes, y la indignación intelectual de Flaubert. En la medida en que, para Barthes, la estupidez es parte constitutiva del lenguaje –“se traga en bloque”, enuncia Gaillard–, el rechazo fisiológico ante la “papi-lla insoluble” es inevitable –ninguna “química verbal” es capaz de reducir el habla estereotipada–. En cambio, la trágica lucha flaubertiana contra la estupidez se mantiene en el orden de la “reacción ética”. De modo que, desde el inicio, el texto de Gaillard se interroga por la función del intelectual ante el habla estúpida, que será en todo el texto sinónimo de habla doxológica. Así también, desde el inicio se irá tramando una oposición entre las “respuestas” a este problema ensayadas por Flaubert y Barthes.

El miedo a la estupidez, continúa Gaillard, irrumpe en ciertos momentos históricos de crisis como síntoma de la pérdida de control de los significados; así, Flaubert se ubicaría en el momento de crisis del humanismo, y Barthes, en el momento de crisis del estructuralismo. Gaillard se pregunta qué se hace ante el miedo que genera la estupidez en cada uno de estos momentos.

Por un lado, Flaubert reacciona con indignación y sufre por el hecho de proponerse combatir la estupidez; esto supone no solo que habría posibilidad de controlarla, sino también que existiría un afuera y es justamente la imposibilidad de salir de ella la que genera su frustración, y la asunción del fracaso como limitación personal. Para Gaillard, la empresa flaubertiana de tratar lo intratable pero manteniéndose a distancia se materializa en dos vías principales, la preterición y la cita, dos procedimientos que permiten colocar el habla estúpida en boca de otros y así evitar la identificación: Flaubert “podía avanzar protegido, al abrigo del ‘como’” (“¿Quién?” 201). En esa distancia se descubre el ocultamiento de su pudor, que no es otra cosa que un síntoma certero de sumisión a la estupidez. Flaubert busca refugio en las comillas, simulando su vergüenza, sugiere Gaillard,

para no tener que ver que lo que llegaba a él como un extranjero era su propio pensamiento, que esas palabras que atribuía al otro eran las suyas, únicamente amarradas por el frágil “como”; para que la jauría no se lanzara sobre él, para que la bestia no lo devorara. Tentativa irrisoria y trágica, ya que el monstruo estaba en él y el “como” solo señalaba un desdoblamiento imposible. (“¿Quién?” 203)

Barthes, por su parte, siente asco pero no sufre, asegura Gaillard, pues se entrega a explorar su propia estupidez, es decir, la asume como parte de su interioridad.⁶ Frente a la “representación protectora” por la que opta Flaubert, en Barthes identifica una “adhesión arriesgada”. En otro momento del Coloquio, durante la discusión posterior a la lectura de Robbe-Grillet, Gaillard había sugerido que el trabajo con la estupidez y el habla estereotípica llevado adelante por la escritura barthesiana daba cuenta de un “atreverse a ir hasta el final de una cierta forma de ingenuidad, en el buen sentido de la palabra, la aceptación de decir lo que ya no se atreve a decir, o lo que la teoría ha prohibido decir” (*Prétexte* 266),⁷ en otros términos, asumir “El riesgo de decir lo que no te atreves a decir porque parece una tontería decirlo” (*Prétexte* 267). En este sentido, Gaillard propone que entre Flaubert y Barthes se anula la distancia porque caen las comillas. Allí radica la aceptación de que la estupidez es parte constitutiva del lenguaje y, por tanto, inevitable. Si bien, como comentamos al comienzo, no se la puede digerir y descomponer porque ella es lo inaprehensible, lo que se puede hacer es intentar desmigajarla, rumiarla. Y en ello consiste la subversión sutil barthesiana, de la cual forman parte ciertas estrategias como los desvíos, los robos, la escritura fragmentaria, el maquillaje, las derivaciones; todas maneras de generar diferencias y brechas momentáneas dentro del imperio de lo simbólico, sabiendo que siempre esos fragmentos se volverán a unir. La tarea del intelectual, en los textos barthesianos, es permanente, pues en cuanto algo se sostiene, se vuelve estúpido, por lo que constantemente debe estar desplazándose, para así evitar que se espese el sentido. Como se sugiere en *RBxRB*, el intelectual sería una especie de cocinera que está revolviendo una olla para que no se pegue la comida: es quien busca retardar la coagulación de la doxa (208).

De este modo, frente a un Flaubert que parte de un compromiso ético en su pretensión de terminar con la burguesía y con la estupidez, y fracasa, Barthes abandona la pregunta ética y propone una “moral del significante” que consiste en evitar la coagulación, como una manera de domar a la bestia.

⁶ En la entrada del diario del 22 de julio de 1977 –un mes después del coloquio de Cerisy–, Barthes vuelve a hablar sobre la estupidez como persistencia: “desde hace años, parece que sólo tengo un único proyecto: explorar mi propia estupidez, o, mejor dicho, decirla, convertirla en objetos de mis libros” (“Deliberación” 372).

⁷ Siempre que citamos este texto, la traducción es nuestra.

Recordemos que en francés, la palabra *bête* es tanto el sustantivo traducible por “animal” o “bestia”, como el adjetivo “estúpido”, que da lugar al sustantivo *bêtise*, “estupidez”. Este juego es felizmente retomado por Compagnon en la discusión que sigue a la exposición de Gaillard:

Yo me preguntaba quién sería el astuto hoy en día, quién sería Ulises sino usted, Roland Barthes, y pensaba esencialmente en el torero, es decir, en la bestia negra... Pensaba en la estupidez como el toro que llega a la arena y en la bestia, viviente, imponente, y en el movimiento que hace el torero en torno de la bestia, en el deslizamiento, en la coreografía, en una escritura del deslizamiento alrededor de la bestia y en la astucia que emplea el torero frente a esta bestia siempre renovada como un fetiche en la arena. (“¿Quién?” 212)

Barthes se muestra de acuerdo con esta imagen, aunque introduce una salvedad que anticipa el modo en que su exposición responderá al trabajo de Gaillard: “En todo caso –sugiere– [soy] un torero que moriría de miedo cada vez” (“¿Quién?” 212). Y aquí de nuevo se enfatiza que el miedo a la estupidez como imagen es miedo a la decepción, a la humillación.

Barthes lector de Flaubert

Gaillard marca la caída de las comillas de Flaubert en Barthes, recuperando una expresión utilizada en *S/Z* a propósito de Flaubert y, al volver sobre el contexto de la cita, encontramos que el uso que hace Barthes se tensa con el propuesto por Gaillard:

El único poder que tiene el escritor sobre el vértigo estereotípico (vértigo que es también el de la “estupidez”, la “vulgaridad”) es el de penetrar en él sin comillas, operando un texto y no una parodia. Es lo que hizo Flaubert en *Bouvard et Pécuchet*: los dos copistas son copiadores de códigos (son, si se quiere, estúpidos), pero como ellos mismos están enfrentados a la estupidez de clase que los rodea, el texto que los pone en escena abre una circularidad donde nadie (ni siquiera el autor) domina sobre nadie, y ésta es precisamente la función de la escritura: hacer irrisorio, anular el poder (la intimidación) de un lenguaje sobre otro, disolver, apenas constituido, todo meta-lenguaje. (*S/Z* 81-82)

Como se ve, para Barthes, Flaubert ingresa en la estupidez sin comillas, es decir, sin oponer la distancia que le atribuye Gaillard. De modo que, mientras Gaillard articula una oposición entre ambos, Barthes parecería querer situarse en la estela de Flaubert; de hecho, le interesan los modos que este inventa para penetrar el vértigo del estereotipo. Esto puede observarse, a su vez, al final de la cita de Barthes, donde esa falta de distancia es leída como posibilidad de evadir las intimidaciones del lenguaje.

La falta de distinción entre las voces de los personajes y la voz del autor es una de las hipótesis centrales de la reseña de *Bouvard y Pécuchet* que publica Barbey d'Aurevilly en *Le Constitutionnel*. Nos parece interesante volver un momento sobre esta lectura temprana de entre las muchas y radicalmente opuestas que se han hecho de la novela de Flaubert porque es, precisamente, la citada por Gaillard. En esta reseña de 1881, d'Aurevilly califica a la novela como el “último vómito” (3) de odio de Flaubert contra la burguesía, y critica la supuesta confusión entre la burla y el entronamiento de la imbecilidad: “no hay una palabra, ni una implicación que pueda hacer creer que el autor se burla de estos dos idiotas que son los héroes de su libro” (3). Para d'Aurevilly, lo único que se conserva en esta novela es el odio a la burguesía aunque la disposición crítica es “impotente”. De modo que se señala un valor negativo, marcado por la impotencia, por la falta de distancia entre los personajes y el autor, mientras que puede observarse en la cita de Barthes una celebración de esa cercanía. La omisión doble por parte de Gaillard, por un lado, al citar fragmentos de estos dos textos sin ponerlos en tensión o, mejor aún, sin marcar la notable diferencia de las lecturas de la novela, y por otro lado, al no señalar la consideración positiva por parte de Barthes del uso de las comillas en Flaubert, puede entenderse como indicio de una lectura que se esfuerza por situar a Barthes en un lugar afirmativo. Así, Gaillard termina arriesgando una hipótesis que deslee las relaciones marcadas entre Flaubert y Barthes en torno a la estupidez y la escritura.

En 1972, en la entrevista “For the Liberation of a Pluralist Thinking”, Barthes reconocía sentirse “empapado” de la obra de Flaubert dado que, continuaba, “la suya es una obra pluralizada y me llega espontáneamente; es el *intertexto* directo y manifiesto” (en línea). En 1971, de hecho, Barthes había dictado un seminario dedicado a Flaubert en la Escuela de Altos Estudios, cuyas notas ampliaría en unas clases dictadas en 1975 en París VII, en

Génova y en Nueva York.⁸ Asimismo, el sufrimiento de Flaubert señalado por Gaillard ya aparecía en la lectura de Barthes en “Flaubert y la frase”. Allí, Barthes se refería al “duro” trabajo de estilo del novelista y describía su sufrimiento como “indecible” y su dolor como “absoluto”. En este sentido, podría pensarse el vínculo entre la insistencia barthesiana en hacerle trampas a la estupidez conociendo su fatalidad inminente y la búsqueda obsesiva de Flaubert en la frase. Si en Barthes el desplazamiento es constante, en Flaubert la corrección es infinita y angustiante. De modo que ambas búsquedas, que se saben fallidas antes de comenzar, irían detrás de lo mismo: el decir singular, la huida del estereotipo. Esto puede vincularse con la inclinación de ambas escrituras por las enciclopedias: en el caso de Flaubert, en su *Diccionario de los lugares comunes* y, en el caso de Barthes, en libros como *Fragments*⁹ o *RBxRB*.

En una entrevista titulada “La crisis de la verdad”, Barthes precisa la importancia de *Bouvard y Pécuchet* en la obra de Flaubert pero también en su propia lectura del proyecto flaubertiano. Aquí, señala que, para él, *Bouvard y Pécuchet* es la esencia de Flaubert, ya que su enunciación aparece tan clara como incierta. Asimismo, es posible leer en esta obra la mecánica de los tiempos de la estupidez barthesiana.

La novela tiene como protagonistas a dos hombres, Bouvard y Pécuchet, quienes se conocen en el banco de un bulevar un domingo ocioso de verano. Al entregarse a la conversación ambos se quedan prendidos por la fascinación que les genera el reconocer la cantidad de cosas en común que tienen: los dos son copistas, tienen la misma edad y se encuentran a disgusto con la sociedad, además de llevar su nombre en la etiqueta del sombrero y otras coincidencias caricaturescas. Este primer encuentro, en el que median el azar y la admiración por lo común, es el comienzo de una larga amistad, aunque Barthes prefiere leerlo en términos de “una verdadera escena de amor” (*Fragments* 81). Sus conversaciones, visitas al museo y discusiones no hicieron más que exasperar el desencanto hacia todo lo que los rodeaba: “Al tener más ideas, tuvieron más sufrimientos [...]. En otros tiempos habían

⁸ Estos materiales permanecen inéditos. Ver Coste (*La bêtise*).

⁹ Dice Barthes al comienzo de *Fragments de un discurso amoroso*: “el dis-cursus amoroso no es dialéctico; gira como un calendario perpetuo, como una enciclopedia de la cultura afectiva (en el enamorado hay algo de Bouvard y Pécuchet)” (15).

sido casi felices, pero desde que se estimaban más, su oficio los humillaba” (15) y sus mismos compañeros de trabajo se tornaron insoportablemente estúpidos. Pero –¿por suerte?– una tarde de enero de 1839, Bouvard recibe una herencia de un tío que se convertirá en la puerta de entrada a toda clase de delirios y exploraciones que estos dos amigos propician con el fin de desasnarse. Así, después de largas planificaciones, se instalan en un campo cerca de la ciudad de Chavignoles. La alegría de los primeros días pronto se ve frustrada y este será el esquema que los acompañará hasta el final: un primer momento de fascinación y estudio, seguido de un segundo momento de decepción y sufrimiento. Así, leemos en el capítulo 7: “Los días tristes comenzaron. Ya no estudiaban por miedo a las decepciones” (168). Y unas páginas más adelante: “Entonces una facultad lamentable se desarrolló en sus espíritus, la de notar la estupidez y no poder tolerarla. Cosas insignificantes los entristecían” (214). Si bien cada una de las empresas a las que se entregaron terminó frustrada, fue su manera de resistir al aburrimiento, por eso, volvían a empezar, una y otra vez.

En un punto, el manuscrito se interrumpe por la muerte de Flaubert y lo que sigue son notas y esquemas que imaginan el final de estos dos farsantes: “Han perdido el interés por la vida. Una buena idea [...] *Copiar como antes*” (288). De esta forma, la imposibilidad de salir de la ignorancia y de la estupidez los hace volver al punto de partida: solo resta, en el sentido de acción digna, copiar. Algunas versiones proponen que lo que van a copiar es el *Diccionario de los lugares comunes*, proyecto inacabado –¿cómo terminarlo?– al que Flaubert se refiere como el libro de la estupidez humana. Se trata de citas recuperadas por él que vendrían a satirizar o parodiar los clichés de la sociedad francesa. Barthes, en “La crisis de la verdad”, dirá que este final resalta el acto vacío de los protagonistas, quienes se ponen a copiar por el mero hecho de escribir, es decir, como práctica puramente gestual. Si suscribimos a esta versión de los manuscritos, podríamos afirmar que sobre el final de la vida de Bouvard y Pécuchet vuelve a aparecer una fascinación inquietante y vertiginosa. Así leída, la estupidez parece ser un abismo que todo lo absorbe y en el que todo cae.¹⁰

¹⁰ En relación con este sin salida que caracteriza a la estupidez, en *La bêtise de Barthes*, Claude Coste propone pensar esta figura furtiva próxima a la ironía trágica, dado que es justamente en aquellos momentos

De la ilegibilidad como utopía al deseo de legibilidad

En “La imagen”, Barthes imagina lo ilegible interviniendo en la *Maquè*, en el lenguaje como combate. Allí sugiere que “es una especie de caballo de Troya en la fortaleza de las ciencias humanas” (358). La metáfora implica que el efecto destructivo de la ilegibilidad es potenciado por su condición de engaño, como una ofrenda que finge la intención de poner fin al combate. Así, para Barthes, lo ilegible permite imaginar la utopía de la abolición del sentido por vías de la trampa que deriva en la destrucción. Pero en la otra cara del mismo movimiento, lo ilegible conlleva, para quien lo recibe como tal, un doble riesgo. Dada su “inquebrantable opacidad” lo ilegible es un misterio, ya que, por más esfuerzo que se haga, es imposible desentrañar qué hay en su interior, y esto resulta agotador. Además, la ilegibilidad comprende un peligro, en tanto sus efectos son incontrolables. En este sentido, la fuerza intempestiva de lo ilegible parece generar en Barthes tanto atracción como rechazo –como un eco de la “fascinación inquietante” que le producía la estupidez–. Así es que, no bien se formula la metáfora bélica del caballo de Troya, en “La imagen” el deseo se retira y se desplaza. Admite Barthes: “No obstante, lentamente, se va afirmando en mí un creciente deseo de legibilidad. Deseo que los textos que recibo me resulten ‘legibles’, deseo que los textos que escribo sean también ‘legibles’” (358). Esta confesión nos lleva a preguntarnos qué entiende Barthes por legibilidad.

Para comenzar a responder este interrogante, es pertinente inscribir este desvío –de la ilegibilidad como utopía al deseo de legibilidad– en la “migración múltiple y simultánea” del pensamiento barthesiano, descrita por Alan Pauls en el prólogo a la edición en español de *Cómo vivir juntos*. Así como la apuesta teórica de Barthes va de la obra al texto, del goce al placer, Pauls también identifica un desplazamiento “del hermetismo como valor subversivo a una cierta ética de la legibilidad” (15-16). Dispuesto diacrónicamente, el vínculo de Barthes con la legibilidad parecería confirmar la “mecánica de los tiempos” de la que ya hemos hablado: en un primer momento –Barthes semiólogo–, ante la legibilidad de la doxa como habla de la ideología, lo

en que creemos poder sortear la estupidez –entendida en términos de arrogancias del lenguaje– cuando nos encontramos en “la boca del lobo” o, en otras palabras, cuando más estúpidos somos.

ilegible porta un valor crítico en tanto herramienta desmitificadora. Sin embargo, en un segundo momento, la confianza en el poder subversivo de la palabra delata su arrogancia y así queda expuesta la trampa del hermetismo: la práctica crítica tiende a saturar lo ilegible con interpretaciones, es decir, con adjetivos, potenciando el sentido que pretendíamos destruir. Así, en este punto, se vuelven perceptibles los lazos que se tejen entre la empresa barthesiana y *Bouvard y Pécuchet*.

Cabría recordar la tantas veces citada oposición barthesiana entre legible y escribible. En el inicio de *S/Z*, Barthes propone la noción de escribible como valor del trabajo literario; ligado a la imposibilidad de clausura, de totalización de un sentido, lo escribible es “el presente perpetuo sobre el cual no puede plantearse ninguna palabra *consecuente*” (2, subrayado en el original). Frente a lo escribible, Barthes postula su contravalor, lo legible, regido por el principio de la no contradicción; los textos legibles “son productos (no producciones) [que] forman la enorme masa de nuestra literatura” (3). Es necesario explicitar que esta distinción barthesiana no responde a la lógica de una oposición a priori de elementos complementarios; se trata más bien de un artefacto, “un paradigma para producir un sentido y poder luego derivarlo” (*RBxRB* 124). A su vez, la distinción legible/escribible rehuye su estabilización conceptual; no es teóricamente generalizable, pues su definición es mutable y subjetiva: no hay textos legibles ni escribibles sino “para-mí”. Cinco años después de *S/Z*, en *RBxRB*, estas palabras-valor son reconfiguradas: en el fragmento “Legible, escribible y lo que está más allá” Barthes define lo legible como lo que él no podría volver a escribir, mientras que lo escribible nombra el texto que lee con dificultad. Imagina, en esta ocasión, un tercer término, lo recibable, que “sería lo ilegible que engancha, el texto que quema, producido continuamente fuera de todo verosímil [...] no puedo ni leer ni escribir lo que usted produce, pero lo recibo, como un fuego, una droga, una desorganización enigmática” (155). Si entre ambos tiempos el valor de lo plural e indecible pareciera haberse desplazado de la noción de escribible a lo recibable, en ambas formulaciones lo legible se recorta negativamente como el sentido estanco de lo siempre ya dicho. Pero entonces, ¿cómo es que la legibilidad deviene algo deseable?

Atendamos al fragmento que precede a “Legible, escribible y lo que está más allá”, titulado “Lo aceptable”. Allí, esta noción proveniente de la lingüística se define como lo que puede recibir sentido y, por tanto, volverse

legible. Barthes reconoce en ella una figura de deseo: “deseo la forma aceptable (legible) como una manera de desbaratar la doble violencia: la del sentido pleno, impuesto, y la del sin sentido heroico” (*RBxRB* 155). Habría, entonces, una diferencia sutil pero significativa entre la palabra recibibile (*recevable*) y lo aceptable (*acceptable*), que permite matizar la aparente oposición ilegible/legible formulada en “La imagen”. Recibibile/aceptable formarían una pareja de palabras “a la vez próximas y diferentes [...] estructura del paradigma, que es en definitiva la de su deseo” (*RBxRB* 171). Entre estas dos palabras, el valor se localizaría en lo aceptable, en tanto táctica que habilita una doble batalla en la *Maquè*: contra la Doxa –lo legible codificado, quieto– pero también contra lo hermético –lo ilegible, el sinsentido–. El deseo de legibilidad que confiesa en “La imagen” podría entenderse entonces como deseo de la forma aceptable.

En “Digresiones”, una entrevista de 1971, a propósito de la publicación de *El imperio de los signos*, Barthes enuncia con claridad el dilema que estamos indagando, al sugerir que, ante un mundo *lleno* de sentidos plenos, no alcanza con oponer un sinsentido, es decir, lo ilegible en su acepción más corriente, pues el sentido lo recupera al instante como el sentido del sin-sentido. Esto es, para volver a los términos de “La imagen”, la opacidad inquebrantable de la ilegibilidad pierde su fuerza combativa ni bien penetra las murallas del sentido, pues atacarlo frontalmente no es más que someterse a su juego. Ante el sentido, así como ante la estupidez, lo único efectivo es “hacer trampas, robar, sutilizar (en las dos acepciones de la palabra: refinar y hacer desaparecer una propiedad), es decir, parodiar, en rigor, pero aún más, simular” (“Digresiones” 107). Se trata, en el trabajo de escritura, no de mejorar ni de destruir la comunicación, sino de *afiligranarla*. Y aquí Barthes confiesa que es en el haiku donde encuentra ese trabajo en filigrana, es decir, una legibilidad simulada, deseable: la forma aceptable. El haiku toma la máscara de lo legible.

De este modo, así como rehuye de los adjetivos que se adhieren sin dejar de convocarlos –desea un enjambre de adjetivos que lo sobrevuelen, como sugiere Robbe-Grillet (*Prétexte* 318)–, Barthes abandona la batalla frontal contra el sentido y busca, en cambio, la forma de ensanchar la distancia y suspenderlo para atenuar su violencia. La realización de esta utopía lingüística la encuentra en Japón –en *su* Japón–, en el imperio de los signos, donde se siente protegido:

la masa susurrante de una lengua desconocida constituye una protección deliciosa, envuelve al extranjero [...] ¡qué descanso en el extranjero! Allí estoy protegido contra la estupidez, la vulgaridad, la vanidad, la mundanidad, la nacionalidad, la normalidad. La lengua desconocida [...] conforma en torno mío, a medida que me desplazo, un ligero vértigo, me arrastra en su vacío artificial, que sólo se cumple para mí: me mantengo en el intersticio, desembarazado de todo sentido pleno (*El imperio* 17)

Así, una lengua susurrante es una “máquina feliz” que no arroja a la rotundidad del silencio, sino que permite percibir la evaporación del ruido, tal como señala en el breve ensayo de 1975, “El susurro de la lengua”, donde afirma que el susurro es el ruido de lo que no produce ruido. Dado que en una lengua ajena solo se perciben sonidos y se aprehende una musicalidad, un tono, un ritmo, su aparato semántico se mantiene irrealizado, a distancia. Veremos, entonces, cómo vincula Barthes la aceptabilidad (legibilidad) del haiku con esta experiencia de suspensión del lenguaje que suscita su contacto con Japón. En efecto, es un detalle feliz que, luego de su primer viaje a Japón en 1966, Barthes confiese que fue una experiencia que “lo desplazó radicalmente” (“For the Liberation” 301).

La máscara de lo legible: el haiku

Recordemos que la exposición de Françoise Gaillard comienza con un haiku de Bashô, del que deriva su primer argumento –la sensibilidad del intelectual retiene la estupidez, aun cuando le resulta indigerible–. Se trata de un haiku citado frecuentemente por Barthes: recurre a él en *El imperio de los signos* (97), lo encontramos, también, en “Digresiones”; finalmente, Barthes lo menciona en la sesión del 24 de febrero del curso *La preparación de la novela*, como “perfecta expresión de la doctrina haikista”. Gaillard parte de este haiku, pero al citarlo, realiza una modificación significativa: sustituye el verbo *pensar* por *decir* (anota *dit* donde Barthes escribía *pense*):

¡Cuán admirable es
aquel que no **piensa dice**: “La vida es efímera”
al ver un relámpago!
(Bashô)

La distancia entre *pensar* y *decir* marca una modulación más de la divergencia entre las perspectivas de Gaillard y Barthes que ya hemos señalado. Se comprende cómo esta operación refuerza la argumentación de Gaillard: para ella, lo admirable es que el sujeto que al ver un relámpago piensa “La vida es efímera” pueda, sin embargo, retener el impulso de expresar ese pensamiento; en otros términos, que sea capaz de retener la estupidez. En la lectura que hace Barthes, en cambio, este haiku expresa la suspensión del lenguaje, la necesidad y la dificultad de evitar, antes que la pronunciación del lugar común, más rotundamente, su provocación. Si este haiku expresa la doctrina haikista, es porque performa una utopía: el relámpago, el destello, no metafORIZAN la vida, sino que capturan instantáneamente al sujeto, que queda atrapado “por la *cosa misma*” (*La preparación* 128), en “el límite vertiginoso del lenguaje” (129).

Así, puede afirmarse que el haiku es la forma privilegiada donde Barthes encuentra materializada la condición paradójica de la exención del sentido. Pero, ¿a qué llama haiku? En un momento de *El imperio de los signos*, abre un paréntesis para decir: “(llamo así [haiku], definitivamente, a todo *trazo* discontinuo, a todo acontecimiento de la vida japonesa, tal como se ofrece a mi lectura)” (114, cursiva en el original). Barthes construye *su* haiku, así como construye *su* Japón, como la forma aceptable que responde a la doble condición de ser completamente legible, y, a la vez, de mantener el sentido en suspensión.

Las reflexiones barthesianas en torno al haiku están enmarcadas a lo largo de *El imperio de los signos* en la contraposición Japón-Occidente. No obstante, Barthes sustrae al haiku en tanto figura utópica de la oposición directa: la aceptabilidad que le atribuye al haiku no deriva de la significancia de esta forma poética para la sociedad japonesa, sino de su lectura desde la óptica de un extranjero que no conoce la lengua –“yo no me ocupo del origen, de la ‘verdad’ histórica del haiku; me ocupo del haiku *para mí*, sujeto francés que lee traducciones en antologías” anota en *La preparación de la novela* (65)–. De este modo, aun cuando se parte del contraste con Occidente, la búsqueda se orienta hacia la extenuación de los límites del pensamiento occidental desde su interior, por vías de la paradoja y la aporía. El peligro y la esterilidad de imaginar un afuera desde donde controlar la estupidez que señalamos en los apartados anteriores nos previene de leer en *El imperio de los signos* la construcción del haiku como un lugar exterior al

pensamiento occidental. El contraste con Occidente se torna operativo en la construcción del haiku como figura que tensa la oposición legible-ilegible.

En este marco, Barthes sugiere que, en la medida en que mantiene la interpretación a distancia, el haiku pone en crisis los esfuerzos por descifrar “la infamia del sin-sentido” (lo ilegible hermético) mediante los mecanismos occidentales de la simbolización y la metaforización, o por vías racionales como la lógica y el silogismo. En *La preparación de la novela*, Barthes dirá que el haiku repele todo adjetivo, es anti-interpretativo; así también dirá que es contra-descriptivo, pues suspende una de las funciones de la lengua occidental que es la descripción (*El imperio* 103). De esta manera, el haiku accedería a una especie de “grado cero” del comentario, al sustraerse de la pulsión occidental por interpretar y descifrar una verdad o un sentido. En él, hay un “no poder decir nada”, que se opone a “no tener nada que decir” (*La preparación* 68). La lengua del haiku es, para Barthes, aquella de “la pura y sola designación”, lo que recuerda el gesto infantil de señalar los objetos “diciendo tan solo: ¡Eso!” (*El imperio* 114). El haikista, entonces, encuentra en el acontecimiento un motor de escritura despojado de las trabas del lenguaje estereotipado, del lugar común, de los adjetivos que se adhieren y convierten al sujeto en imagen.

En *El imperio* Barthes formula una pregunta que de algún modo condensa la reflexión en torno de la imagen ligada a la estupidez y la ilegibilidad que aquí reconstruimos: “¿El haiku [...] no ha sido acaso escrito ‘justamente para escribir?’” (113). Es interesante reparar en la potencial pluralidad de esta breve formulación. En primer lugar, las comillas que la encierran sugieren un distanciamiento respecto de su valor de verdad que, luego de Gaillard, no podemos sino leer irónicamente. En segundo lugar, la dualidad del adverbio “justamente”, que puede entenderse, en su uso más corriente, estereotipado, como un énfasis concreto que reduplica a la vez que señala la tautología (escrito-escribir); pero también, en su sentido etimológico, derivado del adjetivo “justo”, como atributo, lo que señalaría que el haiku ha sido escrito de manera justa, y esa justedad tiene que ver con el acto mismo de escritura.

De hecho, Barthes insiste en *La preparación* y en *El imperio* en destacar esta propiedad del haiku. Mientras que Occidente tiende a la desproporción entre significado y significante –sea por medio de la condensación del significado, o por medio de la proliferación de significantes sin contraparte–,

a Barthes le interesa la posibilidad de pensar el haiku como un arte del encuentro entre el decir y lo dicho: “el haiku no es un pensamiento rico reducido a una forma breve, sino un acontecimiento breve que encuentra de golpe su forma justa” (*El imperio* 101-2).

Desvío: a modo de conclusión

Para cerrar, volvemos por última vez al problema de las imágenes que Barthes despliega en su exposición en Cerisy. Es significativo que la deriva por la estupidez y lo ilegible confluya en el deseo de “la abstinencia de imágenes” (“La imagen” 362). En un gesto de eclecticismo, Barthes reúne términos de dos tradiciones distantes en los que encuentra una condensación de ese deseo: por un lado, el *Wang-Ming*, una operación iniciática de la meditación Tao consistente en la pérdida de la conciencia del nombre; por otro lado, las nociones griegas *Epoquè*, la suspensión del juicio, y *Acolutia*, la superación de la contradicción. Para Barthes, el *Wang-Ming* deviene en la pérdida de la conciencia de la imagen, mientras que la *Epoquè*, desde su perspectiva, se convierte en la suspensión de las imágenes.

Curiosamente, en una entrevista a Jacques Derrida titulada “Esa extraña institución llamada literatura”, el teórico francés delinea una afinidad entre la idea de “suspensión del juicio” y la noción de ironía de Paul de Man:

Paul de Man no se equivocaba al sugerir que en última instancia toda retórica literaria [...] [práctica] lo que podría llamarse una suerte de ironía, de desapego respecto de las creencias o tesis metafísicas, incluso cuando aparentemente las propone. Sin duda que esto habría que complejizarlo, quizás “ironía” no sea la mejor categoría para designar esa “suspensión”, esa *epojé*, pero hay ahí, ciertamente, algo de lo irreductible de la experiencia poética o literaria. (129)

La insinuación de una simpatía entre una noción tan central en el pensamiento demaniano y una categoría condensadora de la reflexión barthesiana en torno del problema de las imágenes resulta particularmente sugerente si se tiene en cuenta el controvertido diálogo entre De Man y Barthes ocurrido durante un simposio en Baltimore en 1966. Habría, sin embargo, como anota sin notarlo Derrida, una zona sobre la que orbitan los pensamientos

de ambos teóricos que resulta común o al menos consonante, en el asedio de la ironía en la obra de De Man, así como de la estupidez en Barthes. Se trata de nociones que funcionan como operadores o motores de sus búsquedas críticas; en términos generales, ironía y estupidez definen el funcionamiento del lenguaje/discurso y recortan, para el crítico y el escritor, cuestionamientos metodológicos que derivan en posicionamientos éticos respecto del acto de lectura y el trabajo de escritura. Esta consonancia permite situar en 1977, once años después del “encuentro destemplado” (Podlubne “La tentación” 120) en Baltimore, una nueva coincidencia, cuando, en espacios diferentes, ambos críticos intervengan en conferencias con trabajos sobre la ironía y la estupidez: así como Barthes se presenta en junio de 1977 en el Coloquio de Cerisy, en abril del mismo año, De Man dicta la conferencia “El concepto de ironía” en la Ohio State University.

En “El concepto de ironía”, De Man ubica la ironía como “el tropo de los tropos”, es decir, la figura cuya estructura describe el funcionamiento del sistema lingüístico en términos de negatividad infinita absoluta. De Man recupera una tradicional oposición griega, de la comedia helénica, entre *eirón* y *alazon*, el chico listo y el chico tonto: los discursos sobre la ironía “[d]eben tener presente que el chico listo, que es por necesidad el que habla, siempre resulta ser el chico tonto, y que siempre es encuadrado en el papel de chico tonto, el *alazon*” (“El concepto” 234). La referencia apunta a señalar que la ironía es incesante, y por lo tanto, interrumpe cualquier intento de comprensión. En este sentido, se vuelve evidente la pertinencia de considerar la ironía a la hora de dar cuenta de la ilegibilidad de los textos. Hacia el final del ensayo, De Man sugiere que la ironía es vinculable con la *reelle Sprache* descrita por F. Schlegel como “la lengua de la locura, la del error, la de la estupidez” (256). Esta mención de la estupidez en vínculo con la ironía se vuelve aún más pertinente si se repara en el paréntesis que De Man abre justo a continuación de esta cita: “La lengua auténtica es la lengua de la locura, la del error, la de la estupidez (Bouvard y Pécuchet, si se quiere –eso es la lengua auténtica, eso es lo que él realmente entiende por *reelle Sprache*–)” (256).

La ironía y la estupidez se conciben como figuras, y es debido a su estructura tropológica que se describen como incesantes y “sin afuera”. No obstante, estupidez e ironía no son únicamente tropos. Para De Man la ironía también involucra una función performativa: “la ironía consuela,

promete, excusa. Nos permite llevar a cabo toda clase de funciones lingüísticas performativas que parecen caer fuera del campo tropológico, pero que están muy estrechamente vinculadas a éste” (“El concepto” 233-4). Acen tuamos este aspecto, pues en un ensayo de *Alegorías de la lectura* en que De Man reflexiona sobre el acto catacrético de postulación lingüística, acude a una escena del *Ensayo sobre el origen de las lenguas* de Rousseau, que felizmente termina de trazar el puente que aquí proponemos con la reflexión barthesiana:

Un hombre primitivo, al encontrarse con otros hombres, hubo de haber experimentado primero miedo. Este miedo hizo que viera a los otros hombres mayores y más fuertes que él; por eso les dio el nombre de gigantes. Después de muchas experiencias, descubrió que los supuestos gigantes no son ni mayores ni más fuertes que él, que su estatura no correspondía a la idea que él originalmente había vinculado a la palabra gigante. Inventó entonces otro nombre para aquello que tenía en común con ellos, como por ejemplo, la palabra hombre, y retuvo la palabra gigante para designar el objeto falso que lo había impresionado cuando resultó engañado (Rousseau citado en *Alegorías* 174)

La frase con la que Barthes iniciaba “La imagen” funciona, de algún modo, como la condensación aforística de esta narración recuperada por De Man. “En el origen de todo”, es decir, durante el primer contacto entre hombres, lo que hay es “el miedo” que motiva la postulación catacrética de una palabra para designar una percepción engañosa. En este sentido, resulta notorio que en las conclusiones al Coloquio de Cerisy, Barthes califique el discurso hablado durante el coloquio – “el discurso moderno” – de catacrético:

El discurso moderno es “catacrético” porque, por un lado, produce un efecto continuo de metaforización, y, por el otro, porque no hay otra forma de decir lo mismo ni es por medio de la metáfora: esta conjunción de la imagen y del vacío denotativo. (*Prétexte* 438-9)

De este modo, Barthes sitúa la realidad del discurso crítico en el nivel del significante, para afirmar que “[e]l sentido descubierto por este discurso, desde el punto de vista intelectual, es un sentido ‘errático’” (*Prétexte* 439). Y es esta convicción de que el sentido del discurso crítico se juega en la errancia, la deriva y el desplazamiento infinito del significante la que explica la dinámica, en la obra de Barthes, entre imagen y trabajo de escritura.

Bibliografía

- Barthes, Roland. “La imagen”. *Lo Obvio y lo Obtuso. Imágenes, gestos, voces*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 1986 [1978]. 356-364. Traducido por Carlos Fernández Medrano.
- . “Deliberación”. *Lo Obvio y lo Obtuso. Imágenes, gestos, voces*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 1986 [1979]. 365-380. Traducido por Carlos Fernández Medrano.
- . *El imperio de los signos*. Madrid: Mondadori, 1990 [1971].
- . *Fragmentos de un discurso amoroso*. México: Siglo Veintiuno Editores, 1993 [1977]. Traducido por Eduardo Molina.
- . *S/Z*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2004 [1970]. Traducido por Nicolás Rosa.
- . *La preparación de la novela*. México: Siglo Veintiuno Editores, 2005 [2004]. Traducido por Patricia Wilson.
- . *Cómo vivir juntos*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2005. Traducido por Patricia Willson.
- . “Flaubert y la frase”. *El grado cero de la escritura: seguido de Nuevos ensayos críticos*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2011 [1968]. 129-137. Traducido por Nicolás Rosa.
- . “Digresiones”. “El susurro de la lengua”. *El susurro del lenguaje*. Buenos Aires: Paidós, 2013 [1971]. 103-114. Traducido por Carlos Fernández Medrano.
- . “For the Liberation of a Pluralist Thinking: An Interview with Roland Barthes”. Entrevista con Shigehiko Hasumi. *Cultural Politics*. 11. 3 (2015) [1972]: 301-314. Traducido y prologado por Chris Turner. En línea: <https://read.dukeupress.edu/cultural-politics/article/11/3/301/25820/For-the-Liberation-of-a-Pluralist-ThinkingAn>.
- . *El placer del texto y Lección inaugural: de la cátedra de Semiología Literaria del Collège de France*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2015 [1978]. Traducido por Nicolás Rosa y Oscar Terán.
- . *Roland Barthes por Roland Barthes*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2018 [1975]. Traducido por Alan Pauls.
- Compagnon, Antoine (dir.). *Prétexte: Roland Barthes. Colloque de Cerisy*. Saint-Amand: Union Générale d’Éditions, 1978.
- Coste, Claude. *La bêtise de Barthes*. Clamecy: Éditions Klincksieck, 2011.
- D’Aureville, Barbey. “Bouvard et Pécuchet par Gustave Flaubert”. *Le Constitutionnel* 10 mai 1881. En línea: https://flaubert-v1.univ-rouen.fr/etudes/bouvard/bp_aurevilly.php
- De Man, Paul. “El concepto de ironía”. *La ideología estética*. Madrid: Ediciones Altaya, 2000 [1977]. 231-260. Traducido por Manuel Asensi y Mabel Richart.
- . *Alegorías de la lectura*. Barcelona: Editorial Lumen, 1990 [1979].

- Derrida, Jacques. “Esa extraña institución llamada literatura”. Entrevista con Derek Attridge. *BOLETÍN del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*. 18 (2017) [1989]: 115-150. Traducido por Vicenç Tuset.
- Ette, Ottmar. “La bêtise de Barthes: un projet inachevé”. *Revue des sciences humaines*. 268 (2002): 109-127.
- Flaubert, Gustave. *Bouvard y Pécuchet*. La Plata: Terramar, 2016 [1881]. Traducido por Carlos Torres.
- Gaillard, Françoise. “¿Quién le teme a la estupidez?”. *BOLETÍN del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*. 22 (2023) [1978]: 195-212. Traducido por Malena Pastoriza y Julieta Novelli.
- Pauls, Alan. “Las buenas maneras de la crítica”. *Lecturas críticas*. 1 (1980): 75-78.
- Podlubne, Judith. “La tentación de la inteligencia. Paul de Man lee a Roland Barthes”. *El taco en la brea*. 5 (2017): 116-132.