



Itinerarios del goce textual. De Barthes a Masotta

Rodrigo Montenegro¹

Recibido: 16/12/2015

Aceptado: 05/02/2016

Resumen

El siguiente trabajo propone la indagación del vínculo entre Roland Barthes y Oscar Masotta, a fin de evidenciar la articulación de la práctica crítica surgida en la teoría francesa proyectada sobre la escena cultural argentina de las décadas del 60 y 70. Esta operación de lectura y apropiación puede advertirse, en principio, a partir de la noción de “discontinuidad”, elaborada por Barthes hacia 1962 en su lectura sobre *Mobile* de Michel Butor. La noción es tomada por Masotta y reelaborada algunos años más tarde, en 1966, para dar cuenta de los lenguajes del pop art y la irrupción de una estética de los medios. Al mismo tiempo, puede advertirse en estos autores, aunque por vías singulares, el tránsito desde una perspectiva semiológica estructural hacia el psicoanálisis como método de lectura y producción crítica.

Palabras clave

Barthes – discontinuidad – Masotta – semiología – psicoanálisis.

Abstract

The following study proposes a research of the link between Roland Barthes and Oscar Masotta, to the end of showing the articulation of the critical practice born with the French theory and its projection over the Argentinean cultural scene of the 1960s. This reading operation and appropriation can be seen in the notion of ‘discontinuity’, created by Barthes towards 1962 in his reading of Michel Butor’s *Mobile*. Some years later, in 1966, this notion is taken by Masotta and re-elaborated to account for the pop-art languages and the irruption of certain aesthetics in the media. Simultaneously, through their unique ways, both authors transit from a semiological structural perspective to psychoanalysis as a method for reading and critical production.

Keywords

Barthes – discontinuity – Masotta – semiology – psychoanalysis.

¹ Profesor en Letras (UNMdP). Becario doctoral del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET). Profesor regular en las asignaturas Introducción a la literatura y Teoría y crítica literarias I, Dpto. de Letras, Universidad Nacional de Mar del Plata. Contacto: rdmontenegro@gmail.com

Los objetos hacen arrancar: son mediadores de cultura infinitamente más rápidos que las ideas, productores de fantasmas tan activos como las “situaciones”; generalmente están en el fondo mismo de las situaciones y les dan su carácter excitante, es decir, propiamente movilizador que hace a una literatura verdaderamente viva.

Roland Barthes, “Literatura y discontinuidad”.

Tengo una enfermedad: *veo* el lenguaje.

Roland Barthes, *Roland Barthes por Roland Barthes*

Palabra enuncia aquí el orden simbólico de los seres parlantes, continuidad de la historia discontinuidad de los cuerpos, acechancia del deseo en el hallazgo poético, sufrimiento del goce en el enigma insistente de esta necesidad que nunca terminará de escribirse.

Oscar Masotta, “La historia no es todo”.

Desde el relato y su estructura, hacia la irrupción de la discontinuidad y el goce como dimensiones implicadas en los textos, puede advertirse una trayectoria errática –o mejor, derivativa–, en la teoría del lenguaje y en los modos de leer la literatura y los objetos culturales. Barthes en Francia, Masotta en Argentina (traducción y apropiación de por medio) permiten trazar ese itinerario.

1.

En 1964 Roland Barthes publica sus *Ensayos críticos*, libro que constituye un conjunto disperso; notas, prólogos, prefacios y artículos que en su compilación hacen visible el devenir de la mirada del crítico durante diez años a partir de 1953. Hacia el final, se incluían trabajos publicados previamente en la revista *Tel Quel* que, hacia 1963, dan cuenta, no solo de un desplazamiento personal, sino también de las derivaciones en las perspectivas de la teoría. Es en uno de los tempranos textos de la década del 60, reunido en *Ensayos críticos*, donde la fractura de la continuidad en ciertos textos propiciaba el esbozo de una nueva noción teórico-crítica, la “discontinuidad”. Esta operación de lectura revelaba su productividad al proyectarse sobre escrituras contemporáneas abiertamente experimentales. En efecto, Barthes elaboraba la categoría en el breve ensayo “Literatura y discontinuidad” dedicado a *Mobile, étude pour une représentation des États-Unis* (1962) de Michel Butor; allí, el dispositivo crítico se presentaba como un intento por registrar los modos de escritura emergentes del *nouveau roman*. Frente a una imagen del Libro como desarrollo orgánico de ideas emplazado en el mito de la “continuidad”, Barthes presentaba lo “discontinuo” como su elemento desestabilizador. La discontinuidad se mostraba como un trabajo de composición sobre objetos (referentes), tipografías en la edición y detalles heterogéneos en los cuales no existe un plan general visible, y por el contrario, producen una fisura en el orden retórico tradicional. A partir de la lectura del texto de Butor, Barthes arreciaba el problema de la representación lingüística para subrayar nuevas formas de construcción discursiva; este tipo de escritura, señalaba: “aspira a igualar un gran cuadro histórico (o, más

exactamente: trans-histórico), en el cual los objetos, en su misma discontinuidad, son a la vez chispazos del tiempo y primeros pensamientos”. (2003: 252). Objetos (en detalle) y tiempo (en instantáneas) construyen, entonces, una escritura y un pensamiento interpelados por la discontinuidad, una estética de lo fragmentario. El procedimiento de lectoescritura propuesto por el crítico revela su obsesión por el fragmento en *Roland Barthes por Roland Barthes* (1975), allí la discontinuidad constituye el método para trazar los contornos de la propia vida. El corte y la disección articulan una sintaxis de yuxtaposiciones aparentemente inconexas (salteadas), la cual atraviesa tanto las prácticas artísticas como la escritura crítica, y cuya lógica se establece en el movimiento entre unidades aparentemente aisladas:

[...] la discontinuidad es el estatuto fundamental de toda combinación: sólo puede haber signos discretos. El problema estético es sencillamente saber cómo movilizar esta discontinuidad fatal, cómo darle un aliento, un tiempo, una historia [...] al *tantear* entre sí fragmentos de hechos, nace el sentido, al transformar incansablemente estos hechos en funciones, la estructura se edifica: como el *bricoleur*, el escritor (poeta, novelista o cronista) sólo *ve* el sentido de las unidades inertes que tiene ante sí, *relacionándolas*” (2003: 255-256).

Combinación y relación se despliegan como el signo operativo de la composición estética contemporánea, que hace del fragmento la unidad mínima de un sentido estructuralmente constituido. La marca indeleble (fatal) de la discontinuidad da forma a una escritura que repercute en los modos de la crítica; y de hecho, esa conciencia (fatal) sobre la materialidad del significante y sus variaciones discontinuas atraviesa el proyecto barthesiano. El discurso discontinuo elaborado por Butor involucra un tipo de escritura “en migajas” (2003: 253), una explotación de lo fragmentario como recurso deliberado en el cual los objetos y los lenguajes permiten advertir su consistencia. De hecho, el propio Barthes traza una genealogía no-literaria en Webern y Mondrian, para advertir en la música y en la plástica el mismo gesto experimental trazado por la escritura de Butor. La crítica, para Barthes, se propone como un pensamiento y una escritura que se resisten a homogeneizar la potencia de lo discontinuo. El paradigma estructural habilita marcos de referencia para la lectura de esas unidades discretas, luego integradas en un sentido elaborado por la lectura; el corte y la combinación son las actividades básicas realizadas por el crítico –así como por el escritor– en un gesto de radical autonomía. En efecto, la discontinuidad habilita un recorrido que involucra la generación del sentido allí donde se focalice la mirada. Entonces, más que la producción de un objeto estético la escritura de Butor se propone como un método experimental; dar cuenta de un objeto aparentemente inconmensurable (los Estados Unidos), y al hacerlo involucrar la creación de un lenguaje y una sintaxis: “un intento incesante de contigüidades, de desplazamientos, de retornos, de entradas referidas a enumeraciones nominales, fragmentos oníricos, leyendas, sabores, colores o simples ruidos toponímicos (2003: 256-257). Esa escritura compone una estética que es, en sí misma, un modo de lectura trabajada por recortes puestos en relación en el espacio del discurso, configurando una interpelación sobre los modos que adquiere el material de la representación. Los Estados Unidos son, para Butor, el gran referente descompuesto en nombres, objetos y desplazamientos; para Barthes, la fisura de ese referente constituye el gesto crítico y la posibilidad, imaginativa, de un método.

Unos años más tarde, Barthes continúa su lectura contra una imagen de la narración entendida como continuidad homogénea en su célebre artículo “El efecto de lo real” (1968); texto en el que comenzaba a dejarse leer cierto malestar hacia el modelo estructural. El problema de la continuidad y lo superfluo en las tramas textuales se presentaba como la obsesión crítica de una mirada. Ya en ese breve texto, los objetos (entre ellos el barómetro de la familia Aubain, quizás la notación superflua más célebre de la teoría²) aparecían convocados para hacer explícito su carácter ilusorio; puntos donde focalizar la operación de lectura y denunciar la “ilusión referencial” (Barthes 2004: 100). Aún atravesado por el lenguaje del paradigma estructural, el “detalle concreto” (100) es presentado semióticamente como un problema, una notación donde significante y referente se confunden para sostener la muda afirmación “*somos lo real*” (102). El trabajo de Barthes se propone, entonces, como la contradicción de esa afirmación; allí donde el realismo literario sostiene la conformidad (aparente) de sus enunciados a la realidad, el crítico subraya su carácter artificial, para finalmente hacer visible el “efecto” sobre el cual se sostienen “todas las obras corrientes de la modernidad” (101). Si la prosa de Flaubert era advertida como el prototipo de la narrativa moderna –de la cual, sin embargo, restaban elementos inútiles a identificar– entonces, la escritura de Butor, plagada de restos, migajas e imágenes, reclama una nueva categoría crítica. De este modo, Barthes encontraba en los modos contemporáneos de escritura del *nouveau roman* un tipo de texto que explotaba (desintegraba) la continuidad realista, que al rasgar la superficie de la continuidad hacía ver sus juntas, su carácter de composición y artificio; tal como señalaba hacia el final de su trabajo de 1968: “La desintegración del signo [...] parece ser el gran asunto de la modernidad” (101). El giro teórico desplegado por *Tel Quel*, en su relectura del formalismo ruso, propiciaba la fisura en las ilusiones de la estética realista; sin embargo, hacia el final de la década del 60, las categorías del análisis estructural comienzan a desplazarse; la indagación teórica sobre esos “detalles inútiles” (2004: 94) –“lujos de la narración” (2004: 94)– comienzan a ser sugeridos como un gasto narrativo.

Entrada la década del 70 el modelo estructural cede paso a una práctica crítica elaborada a partir de diversos aportes teóricos. Barthes conduce, entonces, un tipo de escritura crítica que se integra al desplazamiento epistemológico iniciado por Marx, Freud, Nietzsche y Saussure; *De la obra al texto* (1971) recupera y reseña ese recorrido del pensamiento. En este punto, la obra de Lacan –en su relectura del psicoanálisis freudiano– abre paso hacia el registro del goce (psicoanalítico) en la escritura, noción elaborada y reconfigurada en *El placer del texto* (1973). La formulación de esa operación de lectoescritura (crítica) hace del placer y el goce, en tanto dimensiones del

² Sin embargo, la inscripción estructuralista del trabajo de Barthes resulta innegable. En “El barómetro de Madame Aubain” Jacques Rancière se posiciona polémicamente frente al modelo de lectura estructural desarrollado por Barthes sobre el texto de Flaubert; sostiene Rancière: “El Barthes de 1968 está aún cerca de los tiempos brechtianos en que desmontaba las ‘mitologías’ burguesas que transformaban la historia en naturaleza. Analizar el efecto de realidad es todavía, para él, denunciar la forma en que un orden social se da con la evidencia de lo que, sencillamente, está ahí, natural e inteligible” (2015: 19-20). La tesis de Rancière postula, contrariamente, que aquellos detalles que los presupuestos estructuralistas y la tradición crítica advertían como inútiles y sin función, implicaban un cambio radical: la fisura de la poética representativa y de la política insertada en su racionalidad. La ficción moderna sería, según Rancière, el desajuste de toda representación hacia una experiencia política diversa construida en el lenguaje, asociada al régimen estético del arte.

deseo, las nociones capitales de una teoría del texto, ya no solamente semiológica sino abiertamente vinculada al discurso psicoanalítico. A partir de esta flexión, la teoría barthesiana plantea la célebre y decisiva figuración de un autor desplazado del foco de atención crítica, para propiciar el nacimiento del lector; las implicancias teóricas de este movimiento han sido motivo de recurrentes y conocidas polémicas que llegan hasta el presente. En todo caso, la noción de texto barthesiano, más que una anulación del sujeto autor (a pesar de la metáfora epistemológica que rodea su muerte) implica una apertura hacia la composición plural de todo discurso:

Hoy en día sabemos que un texto no está constituido por una fila de palabras, de las que se desprende un único sentido, teológico, en cierto modo (pues sería el mensaje del Autor-Dios), sino por un especie de múltiples dimensiones en el que se concuerdan y contrastan diversas escrituras, ninguna de las cuales es la original: el texto es un tejido de citas provenientes de los mil focos de la cultura (1987: 69).

Quizás el itinerario (genealógico) de la teoría barthesiana resulte un modo de advertir su posicionamiento crítico. En este sentido, así como Lacan aporta la aporta una dimensión vinculada al goce, la conceptualización de Barthes dialoga con la noción de “intertextualidad” postulada por Julia Kristeva, la cual, a su vez, releva el aporte para la teoría literaria del pensamiento de Mijail Bajtín, sostiene Kristeva: “todo texto se construye como mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto. En lugar de la noción de intersubjetividad se instala la de intertextualidad” (1981: 190).³ Es justamente esta idea sobre la pluralidad, construida entre la lingüística y el psicoanálisis, la cual es retomada por Roland Barthes en su teoría-práctica del texto; esta falta en el origen del lenguaje se propone como medio para trazar una nueva imagen de la escritura. Ahora bien, gran parte de los horizontes teóricos de Barthes se encuentran en la posibilidad de una suspensión, de la cual el placer textual sería su formulación práctica; un intento por suspender “la guerra de las ficciones y los sociolectos” (2014: 44), escribirá en *El Placer del Texto*, inscripta en toda práctica discursiva. A través de un trabajo de extenuación (de gasto, de exceso, de goce), finalmente, se sustrae la acepción ideológica e instrumental del lenguaje en una búsqueda por la pluralidad. Barthes intenta indagar las posibilidades de la práctica crítica sobre la materia lingüística a través de una figuración metafórica: “Se trata, por transmutación [...] de hacer aparecer un nuevo estado filosófico de la materia del lenguaje; este estado insólito, este metal incandescente fuera del origen y de la comunicación es entonces *parte del* lenguaje y no *un* lenguaje” (2014: 45). La fulguración, lo incandescente del simulacro crítico –como escribirá, también, Nicolás Rosa (1987)– constituyen esa parte del lenguaje y de la literatura que se vuelve sobre sí.

³ La teoría del lenguaje poético y, extensivamente, literario, realizada por Kristeva es el resultado de la conjunción de distintos paradigmas; por un lado, tiene como base la translingüística bajtiniana, cuyo problema central se focaliza en las relaciones entre los discursos para advertir la dimensión social de los enunciados (soporte fundamental en el diseño de una teoría de la novela a partir de las nociones de “polifonía”, “dialogismo” y “carnavalización”); al mismo tiempo, recupera la tradición lingüística estructural iniciada por Saussure y reelaborada por Benveniste, el psicoanálisis y, finalmente una perspectiva materialista del lenguaje vinculada estrechamente al marxismo.

Ahora bien, esta práctica de la escritura crítica se constituye en una separación irreductible del lenguaje (transmutado); tal como señala Huyssen, esta distinción se apoya en una visión del arte y la cultura anclada en el esteticismo del alto modernismo. Según sostiene el crítico alemán, Barthes “se siente seguro en el canon modernista y de la alta cultura” (2006: 363); y efectivamente, esta figuración aristocratizante del escritor se encuentra diseminada en *El Placer del Texto*, al punto de exponerse como consigna para una política de la crítica –“ser lectores *aristocráticos*” (2014: 20)–. Es en la diagramación teórica de esta separación que se encuentra el ejercicio de la escritura (y de la crítica) como suspensión. Dicha noción se articula como dispositivo para intentar describir el valor y la experiencia de la lectoescritura, en proceso de transmutación, hacia una escritura compuesta por fragmentos, discontinua y abierta al exceso lingüístico entendido como goce. Esta imagen de la suspensión reformulada por Barthes, describe una genealogía desde la tradición filosófica del pensamiento griego –especialmente en la Nueva Academia y los filósofos Escépticos–, atraviesa el idealismo romántico, hasta la fenomenología de Husserl; la *epojé* se constituye como una actitud –una suspensión del juicio, un estado de reposo– frente al problema gnoseológico (Ferrater Mora 1965). De hecho, Barthes hace resonar esta idea de suspensión en su teoría (del placer) textual:

No se puede decir nunca de manera suficiente la fuerza de *suspensión* del placer: es una verdadera *epojé*, una detención que fija desde lejos todos los valores admitidos (admitidos por sí mismos). El placer es un *neutro* [...] El placer del texto es eso: el valor llevado al rango suntuoso de significante (2014: 86).

El placer, dimensión capital que organiza el discurso del crítico, se convierte en el cúmulo aglutinante de una constelación teórica; en su límite con el goce, dispone una separación del lenguaje (y la escritura) de la comunicación y la ideología, para así ser llevado hacia el exceso y el gasto de los “detalles inútiles” sin función que el método estructural limitaba a una constatación de la ilusión referencial. El lujo aristocratizante de la inutilidad –“lo suntuoso” se disemina y demuestra su política de *potlatch*. La teoría de Barthes (que luego continuará, con otras decursos, en los Seminarios dictados en el *Collège de France* a partir de 1978) resignifica las categorías lacanianas para oscilar entre *plaisir* y *jouissance* e involucrar una figuración de la escritura y de la crítica a través de detalles, objetos y vidas superfluas para producir un nuevo sentido en su proliferación extenuante, en su corte discontinuo. Sin embargo, el gasto improductivo también genera (¿a su pesar?) un sentido polémico: una para-doxa que encuentra en la escritura un método (una operación) para hacer fulgurar el lenguaje.

2.

El desplazamiento desde el paradigma estructural hacia la teoría del texto y el psicoanálisis tiene su réplica, también derivativa, en la escena cultural argentina. El itinerario crítico de Oscar Masotta permite advertir esas derivaciones; desde una inicial

adscripción al sartrismo –concretada en su cercanía a la revista *Contorno*⁴–, luego produce una flexión teórica hacia la semiótica estructural⁵ y, casi simultáneamente, hacia el psicoanálisis. Según Terán, la irrupción del estructuralismo implicaba (oponía) un gesto teórico polémico hacia la tradición marxista inmediatamente precedente, el cual quedaba abiertamente expuesto en el cambio de objetos y lenguajes: “el predominio adjudicado por el estructuralismo al código o al significante abría un ancho campo de disenso con los postulados de la fenomenología y del marxismo concentrables en aquella categoría más vasta del “humanismo” (1991: 112). En este sentido, los filósofos críticos generalmente asociados al estructuralismo –Lévi-Strauss, Barthes, Foucault y Althusser, entre otros– desplegaron su pensamiento a través de un perfil antihumanista, como gesto de ruptura hacia el marxismo ortodoxo –cuya variable cultural vernácula se encuentra en los intelectuales del Partido Comunista Argentino: Orgambide, Agosti y el primer Portantiero– y la práctica crítica-política del antecedente inmediato, es decir, el existencialismo humanista de Jean-Paul Sartre. Dado que el desarrollo del estructuralismo argentino dentro de la academia se vio interrumpido por el golpe de Estado de 1966, los debates en torno al alcance de la teoría y su difusión se realizaron a través de vías alternativas apartadas de la institución universitaria. Es en este sentido que resulta particularmente interesante el desplazamiento crítico de Masotta, quien según Terán, “describe con notable representatividad y agudeza este tránsito” (1991:114) del existencialismo al estructuralismo, luego al psicoanálisis.

En efecto, es a mediados de la década del 60 cuando comienza a advertirse la problematización y revisión del pensamiento sartreano; y de hecho, tal como señala Claudia Gilman (2003), la revista francesa *L'Arc* dedicó en 1966 un número especial a la declinación del sartrismo. El consiguiente desplazamiento teórico y sustitución de marcos de referencia se hace visible en la transformación de los lenguajes y objetos de la crítica. Resulta significativo el epígrafe elegido por Masotta para la compilación de sus artículos críticos *Conciencia y estructura*, publicados en la Editorial Jorge Álvarez en 1969, el cual recupera un fragmento del artículo de Bernard Pingaud publicado en *L'Arc*, ahora proyectado hacia el escenario cultural argentino:

1945,1960: para medir el camino recorrido entre esas dos fechas, basta abrir un diario o una revista y leer cualquier crítica de libros. No solo no se cita ya a los mismos nombres, no se invocan las mismas referencias sino que no se pronuncian tampoco las mismas palabras. El lenguaje de la reflexión ha cambiado. La filosofía, triunfante hace quince años atrás, se borra ahora ante las ciencias humanas: el desplazamiento acompaña la aparición de un nuevo vocabulario. Ya no se habla de “conciencia” o de “sujeto”, sino de “reglas”, de “códigos”, de “sistemas”; ya no se dice que “el hombre hace el sentido”, sino que el sentido

⁴ Masotta publica “Sur o el antiperonismo colonialista” en *Contorno*, N° 7-8, Julio 1956, texto donde adopta la posición del intelectual crítico de izquierda para polemizar con la política cultural de la revista *Sur* y, personalmente, con Victoria Ocampo.

⁵ Según sostiene Oscar Terán, la corriente estructural se introduce con cierta dilación: “si en Francia se puede fechar hacia 1958 el inicio de la boga de esta corriente con la publicación de la *Antropología estructural* de Lévi-Strauss, es evidente que en nuestro medio esa implantación se producirá con la casi siempre habitual y demorada asincronía, aunque ya en 1963 *Primera Plana* señalaba a Eliseo Verón como la cabeza visible de quienes en la universidad metropolitana militaban en la nueva corriente (1991: 112).

“adviene al hombre”; no se es más *existencialista*, se es *estructuralista*” (2010: 27)

El texto de Pingaud citado por Masotta oficia como marco para sus intervenciones críticas, y hace visible la nueva fase de la teoría francesa y su recepción argentina. Ahora bien, a partir de la noción barthesiana de “discontinuidad”, es posible advertir la inmediata recepción y reelaboración que Masotta produce de los materiales y saberes de la teoría francesa. Y si bien Barthes construye la “discontinuidad” como un dispositivo de lectura surgido del proyecto escritural de Butor, Masotta amplía sus alcances hacia la totalidad del arte para hacer foco en el pop art y la teoría de medios. Este movimiento se hace explícito en su trabajo “Los medios de información de masas y la categoría de ‘discontinuo’ en la estética contemporánea”, leído en el Instituto Di Tella el 15 de noviembre de 1966 (es decir, tres meses después del golpe de Estado encabezado por Onganía), luego incluido en *La revolución en el arte* (2004). Desde el inicio, Masotta dejaba entrever ese pasaje teórico desde el existencialismo hacia un modo diferencial de lectura; de modo tal que la ruptura con la tradición existencialista ponía en funcionamiento un lenguaje a través del cual se constituían nuevos objetos para el análisis y la crítica:

Estas reflexiones no podrán sobrevolar un hecho: que se hallan históricamente *situadas*. Pero históricamente hablando, ¿en qué consiste nuestra situación? Yo diría: se trata del momento en que una cierta ideología (es decir, una cierta interpretación del proceso social e histórico en su conjunto) comienza a perder vigencia para ser reemplazada por otra (2004: 213).

La mención al carácter ideológico del existencialismo no es inocente; y se desliza como gesto polémico hacia la cultura de izquierdas, que hacía del humanismo voluntarista su eje y fundamento. En las palabras iniciales de Masotta resuena, una vez más, el artículo de Pingaud y la caída de la filosofía existencialista, entendida como marco para la “interpretación del proceso social”; el carácter situado de la operación crítica retoma la interpelación sartreana para volverla hacia la construcción de su propia práctica. Estar situado, implicaría para Masotta, algo más que advertir las variaciones coyunturales; implica un imperativo de actualización teórica, que a su vez se convierte en una necesidad de método surgida como respuesta a un contexto abiertamente politizado. El nuevo paradigma teórico constituye modos de lectura y objetos de análisis que se despliegan en el trabajo de Masotta. Los materiales reunidos pertenecen, estrictamente, al campo del arte, especialmente ciertas experiencias asociadas a la neovanguardia. Allí se encuentra la reflexión crítica sobre las artes plásticas vinculadas a los medios de información; el *revival* del dadaísmo; el comentario y recepción crítica de Marshall McLuhan (especialmente *Understanding Media: The Extensions of Man*, 1964); el arte pop a través de la mirada de Lawrence Alloway, la problematización sobre las nuevas imágenes artísticas, lo cual releva la importancia de los códigos sociales en tanto “sistemas reglamentados que están por detrás de la constitución de los mensajes” (2004: 222); los nuevos géneros como el *happening* y el *ready made* con sus consecuentes pesquisas teóricas. Todo lo cual configura una nueva correlación histórica que conecta las búsquedas estéticas con “la investigación de los sistemas de signos” (2004: 222) alineado por el interés hacia la cultura de masas. En este sentido, *Obra*

abierta (1962) de Umberto Eco es la muestra acabada de ese proyecto de indagación. Y es a partir de este marco general, que Masotta instala la obra de Barthes y su noción de “discontinuidad”:

[...] quisiéramos aquí llamar la atención sobre un ensayo de Roland Barthes sobre Butor que se coloca en nuestra misma línea de reflexión. El ensayo que Barthes titula “Littérature et discontinu” no sólo propone la pareja de opuestos continuidad-discontinuidad, como categorías para describir el proceso de ciertas obras contemporáneas sino que nos muestra una línea de asociaciones entre tipos de conducta, creencias o mitos, y cada uno de los términos de la pareja. Al mismo tiempo Barthes sugiere, siempre en nuestra propia línea y a partir de la toma de conciencia por los artistas de la potencia expresiva de lo discontinuo y de los espacios articulados, una correlación entre arte y semiología (2004: 236).

Masotta se interesa por una posible alianza que Barthes concreta y expone en sus trabajos de la década del 70: la confusión entre teoría y escritura, entre crítica y ficción, entre arte y semiología. Las fronteras categoriales se difuminan para abrirse hacia un desorden hiperproductivo, donde lenguajes, mensajes, códigos y experiencias se componen recíprocamente. Según Ana Longoni, la lectura que Masotta realiza de Barthes “retoma las correlaciones históricas entre producción artística y tipos de saber presentadas en *El pop-art*, e insiste en la conexión de las búsquedas artísticas contemporáneas con la semántica, la teoría de la información y los modelos informacionales” (2004: 15). Evidentemente, en esa insistencia se traza la identidad de una producción crítica que incluye la reflexión de Masotta sobre las historietas, el *pop art* y los *happenings* dentro del itinerario de la teoría semiótica diseminada en la cultura argentina, de la cual formaron parte Eliseo Verón, Héctor Schmucler y Oscar Steimberg, entre otros, componiendo un tramado de saberes y lecturas. Masotta lee en Barthes, así como Barthes leyó en Butor, un método que amplía los límites y las taxonomías disciplinares.

Casi simultáneamente a la incursión semiológica, el itinerario crítico de Masotta (al igual que Barthes) indaga y difunde las primeras lecturas de Lacan. Esta trayectoria, que hacia la década del 70 hace confluir (no sin interrupciones y contagios) semiótica y psicoanálisis, es descrita por Oscar Terán (1991), y por Diego Peller.⁶ De modo que, la semiótica estructural constituye una instancia correlativa a la incorporación del psicoanálisis lacaniano, cuya temprana irrupción se produce en 1965 con la publicación

⁶ El texto de Diego Peller, “Las marcas de Masotta”, es el prólogo la edición de *Conciencia y estructura* (2010) publicada por Eterna Cadencia. Según Peller “Existiría entonces un “primer Masotta”, fervientemente sartreano, vinculado de manera marginal pero intensa a la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires y a las revistas *Centro* y *Contorno*, y volcado por entero a la crítica literaria. El “segundo Masotta” es aquel que durante los años 1965-1968, participará activamente en las experiencias de vanguardia que se llevaron a cabo en el marco del Instituto Di Tella, desde el análisis de corte semiológico sobre los medios masivos de comunicación hasta la reflexión teórica sobre manifestaciones artísticas como el *pop art* y el *happening*, y que llegó a exceder la barrera entre teoría y praxis con la organización de varios *happenings* [...] El “tercer Masotta”, fundador de los *Cuadernos Sigmund Freud* en 1971 y de la Escuela Freudiana de Buenos Aires en 1974, es sin dudas aquel que alcanzó mayor notoriedad gracias a su lugar indiscutible como introductor de al teoría y la práctica del psicoanálisis lacaniano” (2010: 9-10). La figura de Masotta ha sido abordada desde diversas perspectivas por Alberto Giordano, Silvia Sigal, Oscar Terán, Beatriz Sarlo, Germán García y Ana Longoni.

en el número 9 de la revista cordobesa *Pasado y Presente* del artículo “Jacques Lacan o el inconsciente en los fundamentos de la filosofía”; texto, cuyo título “bizarro” según el propio crítico, intentaba dejar asentada una posición en el interior de una publicación estrictamente marxista: “la opacidad radical del sujeto” (1965: 1). La coincidencia por una misma preocupación entre semiología y psicoanálisis se hacía ostensible en la lectura que Masotta realiza sobre Lacan: “Para Lacan el hombre está ‘tomado’ por el lenguaje, y el sujeto, antes de ser el lugar centrífugo desde donde emerge el lenguaje, es decir, antes de ser ‘sujeto’ está en cambio ‘sujetado’ por la palabra.” (1965: 6) El proceso de comunicación, objeto privilegiado de la lingüística estructural en tanto sistema y código, resulta incorporado en la experiencia psicoanalítica a partir de la noción lacaniana de “demanda”, la cual es señalada por Masotta como “la estructura y economía interna del deseo, la agresividad” (1965: 9).⁷ Estructuralismo, marxismo y psicoanálisis conforman en ese temprano texto una compleja red de discursos teóricos, y tal como señala el crítico “un conjunto de problemas metodológicos” (1965: 13) implicados en las nociones de estructura, infraestructura y lenguaje, si bien, para Masotta, la centralidad del problema teórico se encuentra en Lacan. De hecho, cinco años más tarde, en 1970 aparecerá *Introducción a la lectura de Lacan*, y finalmente, en la misma línea, publicará en *Literal* n° 4/5, 1977 sus trabajos “La historia no es todo” y “Del lenguaje y el goce”. Así como Barthes proporcionaba un aparato crítico para la lectura de algunas expresiones del arte contemporáneo al subrayar la materialidad de los códigos y sus lenguajes, la noción de goce, a través de Lacan, será empleada para encontrar (junto a Barthes) un mismo problema en el lenguaje, y por ende, en la literatura: la inutilidad de su exceso. Sostiene Masotta:

Freud no enseña –como creen los entendidos– a explicar la literatura, sino a reconocer en la misma una verdad del deseo abierta al Otro para promover el goce de algunos: los que advienen, porque quieren, a la capilla del exceso (aunque esto no sea *justo* lo que llaman útil) (2011: 344)

Inutilidad y exceso convocan un nuevo marco de referencia para leer los datos discontinuos del lenguaje literario; aún más, el gesto de Masotta hace explícita una advertencia: Freud no explica (no enseña) la literatura. En su lugar, y contra toda pedagogía, la literatura dispone el escenario donde registrar el goce. El resto, la fragmentariedad proliferante, el carácter de secta (de culto) de ciertas prácticas literarias, son entendidos, ahora, como ejercicios de un discurso que hace visible las tramas del deseo. Hacia el final de la década del 70, la teoría psicoanalítica formula la última escansión en el itinerario del goce textual; desde Lacan y Barthes hasta sus estribaciones rioplatenses en Masotta, esta deriva se involucra con las querellas teóricas del estructuralismo y la crítica cultural. Estos detenimientos pueden ser leídos a través de los gestos teóricos y operaciones críticas enredados en el devenir de la discusión (y difusión) crítica realizada en las revistas *Pasado y Presente*, *LENGUAjes* y *Literal* así como las experiencias vinculadas al Di Tella –el arte pop, la semiología y los medios masivos–. Esas escansiones en la producción crítica de Masotta, señaladas claramente por Diego Peller –existencialismo, semiótica y psicoanálisis– dan forma a una

⁷ Esa misma agresividad del goce es la que será llevada a la escritura como práctica estética primero por Osvaldo Lamborghini, y luego recuperada, en un abierto proceso filiatorio, por la escritura de Fogwill.

constelación donde los dispositivos de la teoría son revisados, reapropiados, traducidos e injertados en la escena argentina; elementos discursivos puestos en correlación, mezcla y continua actualización lejos de una mera traducción reduccionista. Las discusiones con Sartre, Régis Debray, Lévi-Strauss, Barthes o Lacan componen, simultáneamente, un lenguaje y una autonomía que la crítica conquista para sí, en su proceso de formación y mutación.

Coda (mínima)

Si Barthes representa la figuración acabada del lector crítico, polemista posicionado contra las estructuras rígidas de la academia francesa, que hace de su lectura un ejercicio del placer, un modo de escritura que define los alcances de una práctica; quizás, en Masotta –océano de por medio– puedan encontrarse las variaciones de una trama crítica en el proceso de su formación, y acelerada transformación. Siguiendo a Rancière, tal vez, en lugar de establecer principios de inteligibilidad externos a los propios discursos, sea necesario hacer perceptible el tejido sensible que une estas identidades y lenguajes, el lugar común de ese escenario cultural donde se componen las diversas prácticas del arte de escribir y, al mismo tiempo, se trazan los protocolos que, necesariamente, afectan sus modos de lectura y visibilidad. De este modo, la literatura se expande y sus políticas de la ficción se pliegan a la crítica en la impropiedad de una confusión inmanente.

Referencias bibliográficas

- Barthes, R. (1978), *Roland Barthes por Roland Barthes* [1975]. Barcelona: Editorial Kairos.
- _____ (1987), *El susurro del lenguaje*. Barcelona: Paidós.
- _____ (2003), “Literatura y discontinuidad”. En *Ensayos críticos*. Buenos Aires: Seix Barral, 241-257.
- _____ (2004), “El efecto de lo real”. En *Realismo ¿Mito, doctrina o tendencia histórica?* Buenos Aires: Quadrata, 91-101.
- Ferrater Mora, J. (1965), *Diccionario de filosofía*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Gilman, C. (2003), *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina.
- Huyssen, A. (2006), *Después de la gran división*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Kristeva, J. (1981), *Semiótica I*. Madrid: Editorial Fundamentos.
- Longoni, A. (2004), “Oscar Masotta: vanguardia y revolución en los sesenta”. *Ramona: revista de artes visuales*, 45, septiembre: 4-32.
- Masotta, O. (2010), *Conciencia y estructura*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- _____ (2004), “Los medios de información de masas y la categoría de ‘discontinuo’ en la estética contemporánea”. En *Revolución en el arte: pop art, happenings y arte de los medios en la década del sesenta*. Buenos Aires: Edhasa, 213-249.
- _____ (1965), “Jacques Lacan o el inconsciente en los fundamentos de la filosofía”. En *Pasado y Presente*, 9: 1-15.

- _____ (2011), “La historia no es todo” y “Del lenguaje y el goce”. En *Literal: edición facsimilar*. Germán García [et.al.] Buenos Aires: Biblioteca Nacional, 335-364.
- Peller, D. (2010), “Las marcas de Masotta”. En Oscar Masotta, *Conciencia y estructura*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 9-23.
- Rancière, J. (2015), *El hilo perdido. Ensayos sobre la ficción moderna*. Buenos Aires: Manantial.
- Rosa, N. (1987), *Los fulgores del simulacro*. Santa Fe: Cuadernos de Extensión Universitaria.
- Terán, O. (1991), *Nuestros años sesentas. La formación de la nueva izquierda intelectual en la Argentina 1956-1966*. Buenos Aires: Puntosur.