



Nicolás Rosa, traductor de Barthes: la crítica en tanto escritura

María Coira¹

Recibido: 15/01/2016

Aceptado: 03/02/2016

Resumen

Este artículo recupera las nociones de escritura, lectura y crítica de Roland Barthes y la producción crítica de Nicolás Rosa, quien ha sido su traductor y, sin duda, ha mantenido un diálogo incesante con él.²

Palabras clave

Barthes – Rosa – escritura – lectura – literatura.

Abstract

This paper recovers the notions of writing, reading and criticism of Roland Barthes and critical production of Nicholas Rosa, who was his translator and undoubtedly has maintained a constant dialogue with him.

Keywords

Barthes – Rosa – writing – reading – literature.

Todos los Barthes, el Barthes de S/Z

He tenido (y tengo) grandes maestros; en esta ocasión, hago un alto en dos de ellos: Roland Barthes y Nicolás Rosa. Muertos ambos (en 1980, Barthes y en 2006, Rosa), tuve el privilegio de leer tempranamente sus libros y, en el caso de Rosa, charlar interminablemente con él a partir de 1985, cuando nos conocimos en Tartagal, Salta.³

¹ Doctora por la Universidad de Buenos Aires, área Letras. Miembro del Centro de Letras Hispanoamericanas (CELEHIS) de la Facultad de Humanidades de la Universidad Nacional de Mar del Plata. Profesora titular con dedicación exclusiva en la cátedra de Teoría y crítica literarias II en la misma unidad académica. Contacto: macoira@gmail.com

² Primera versión de este trabajo ha sido comunicada en las *I Jornadas de teoría literaria y práctica crítica. Tradiciones, tensiones y nuevos itinerarios*, realizadas en Mar del Plata, en octubre de 2015.

³ Nicolás Rosa fue doctor en Literatura Comparada por la Universidad de Montreal (Canadá), profesor consulto de la Universidad de Buenos Aires (UBA) y profesor permanente de la Universidad Nacional de Rosario (UNR). Dictaba las cátedras de “Teoría Literaria” en la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA

2015 ha estado signado por el centenario del nacimiento de Roland Barthes, el Barthes de *S/Z*, quien no concibe la novela por fuera de su lectura y de ahí que la crítica deje de ser vista, por él, como un metalenguaje. El trabajo de interpretación es, desde esta perspectiva, trabajo con y del lenguaje: análisis textual, que no es un método desde que no se trata de aplicar fórmulas de análisis a los textos ni ejemplificar generalidades con ellos sino de trabajar de manera singular con cada novela, cada cuento o poesía. Por eso Barthes no propone como metodología, como modelo, su propio trabajo textual de la novela de Balzac; intenta escribir, en cambio, una experiencia de lectura; pone en juego no la transmisión de un saber *sobre* la literatura sino la exposición de un saber que es, él mismo, literatura. Esta manera anagramática de entender el trabajo de lectura textual hace que sus nociones de “textos de placer” y “textos de goce”, sobre “lo legible” y “lo escribible” y la distinción entre un escritor y un escribiente, no funcionen como taxonomías que permitan ordenar de una vez y para siempre un grupo de objetos sino como puestas en escena de experiencias de lectura: lo que decimos acá es que “legible” y “escribible”, pongamos por caso, no son adjetivaciones que de manera estable se avengan a ciertos textos: no son etiquetas a colocar en frascos a fin de identificar dónde está la harina y dónde las hojas de té; son perspectivas que dan cuenta del universo de valores puesto en juego en la lectura entendida como experiencia. Barthes cree que la literatura es posible porque el mundo no está, total y definitivamente, “hecho”. De ahí que critique la ideología del escritor realista que, para él, “copia” lo dado, así como similar actitud en el crítico que “comenta” o “explica” una obra ya constituida y dotada del sentido inamovible que le ha otorgado su autor.

De las dos maneras que Roland Barthes tiene de entender la literatura, es decir, como *institución* y como *acto de escribir*, ponemos el acento en la segunda. Si como institución la literatura es un conjunto de prácticas que pueden estudiarse, por ejemplo, sociológicamente, como *acto de escribir* es del orden de lo singular, irreductible a determinaciones que le lleguen desde afuera, acontecimiento del orden de lo inútil y de lo gratuito, ajeno a razones instrumentales, imposible de limitar, según sus palabras, “ni por un por qué, ni por un hacia qué”.

Hasta su muerte, Barthes enseñará en el Collège de France. Su primer curso, titulado “Cómo vivir juntos: simulaciones novelescas de algunos espacios cotidianos”, pone a nuestra disposición el hallazgo de una palabra reveladora de un fantasma latente de sociabilidad: *idiorritmia*. Etimológicamente “propio ritmo”, esta palabra forma parte del vocabulario religioso y se emplea para designar toda comunidad en la que el ritmo personal de cada uno encuentra su lugar. Más precisamente, la idiorritmia refiere el modo de vida de ciertos monjes del Monte Athos: solitarios e integrados representan,

y la de “Análisis y Crítica II” en la Facultad de Humanidades y Artes de la UNR donde también se desempeñó como director de la Escuela de Posgrado. Traductor de Roland Barthes, fue presidente de la Federación Latinoamericana de Semiótica y del comité científico de la Revista “DeSignis” (París). Rosa escribió libros como *Crítica y Significación* (1971), *Léxico de Lingüística y Semiología* (1976), *Los fulgores del simulacro* (1982), *El arte del olvido* (1991), *Artefacto* (1992), *Tratados sobre Néstor Perlongher* (1997), *La lengua del ausente* (1998), *Manual de uso* (1999), *Historia de la crítica literaria argentina* (2001), *Historia del ensayo argentino* (2002), *La letra argentina* (2003) y *Relatos críticos cosas animales discursos* (2006). Sus ensayos fueron publicados en revistas de Estados Unidos, Francia, Canadá, España, Alemania, Brasil, Uruguay y Argentina, entre otros países. Fue traducido al inglés, francés y portugués. Decano de la Facultad de Humanidades y Artes en 1974 y luego exiliado, ora admirado, ora polemizado, nunca les suscitó indiferencia a los hombres de letras.

desde el pasado, una utopía hacia el futuro. Lúcidamente, Alan Pauls (en su “Prefacio a la edición en español” de *Cómo vivir juntos*) llama la atención sobre cómo Barthes se desliza desde la atopía hacia la utopía. La atopía habría significado una suerte de conjura ante la amenaza del encasillamiento (estereotipos, lenguajes-ventosa, la pertenencia) y de la cárcel binaria que culturalmente nos intimida a pronunciarnos por uno de los dos términos en que se presenta todo valor (moderno/clásico, idealista/materialista, femenino/masculino, etcétera). La atopía nos libera, entonces, de la unicidad burguesa, el sedentarismo y el imaginario dual para abrirnos a lo disperso, el mariposeo y la deriva. Pero la entropía de ese nuevo camino, va a conducir a Barthes desde lo atópico hacia lo utópico: mediante la expansión metafórica, en el curso de Barthes la palabra idiorritmia designa los modos de conciliar la vida colectiva y la individual, la vida social sin detrimento de la independencia del sujeto. Remite, en fin, a la literatura mediante la que se conjugan la soledad del escritor y la comunidad de lectores.

Nicolás Rosa ha traducido a Roland Barthes (*El grado cero de la escritura, El placer del texto, S/Z*) pero a poco que recorramos su obra podemos ver que no se trata de una mera traducción horizontal (de una lengua, la francesa a otra, la castellana), sino de una imbricada trama de afinidades, amores y distancias. Una trama que entrelaza, con innegable aire de familia, lo erótico con lo teórico. Pasamos, pues, a hablar de Rosa y dado que los comienzos, observaba George Eliot, son siempre trabajosos, como en las novelas, entonces, entremos *in media res*, en medio de Rosa.

El pliegue de la escritura: modos de la dificultad

Es casi un lugar común referirse a la prosa de Nicolás Rosa como del orden de la dificultad; y recordemos que los lugares comunes, dice Rosa, “anudan la máxima estulticia con la mayor sensatez”. ¿Cuáles son los procedimientos, las características de su escritura que sostienen tal efecto de lectura?

Una primera mirada se detiene en una zona textual cara a los géneros académicos: la de las notas (al pie o final del artículo). Al respecto, se observa la falta de una modalidad única así como la imposibilidad de explicar las variantes por el mero paso del tiempo. Así, si bien las notas ocupan un espacio relevante en textos como *La lengua del ausente*, no observan esa presencia en *Usos de la literatura* ni en el ya lejano *Crítica y significación*.

Vayamos a las palabras: los sustantivos en latín (*relata, deformatio, memorabilia, denotata, energeia*), el vocabulario de una erudición etimológica tal que concita la consulta en el diccionario para encontrarnos con palabras como “coruscar” (brillar) de la que, al lado de la información de “verbo intransitivo”, se nos brinda el significado de “poético”, no excluye la emergencia de palabras o giros coloquiales, refranes populares (“de noche todos los gatos son pardos”) y hasta una que otra de las llamadas malas palabras.⁴

⁴ Citamos: “El elenco de las voces es alucinante: la voz en falsete, la voz gutural, la voz esofágica, la voz traqueal, la voz central (ventrílocua), la voz entrañable (de las entrañas), la voz anal (el pedo). Una hiperglosia de las voces convoca los sordos ruidos” (Rosa 1992b: 60). ¿Hace acaso falta que subrayemos “pedo”?

El uso de exclamaciones breves (“¡Ah!”), de preguntas retóricas, del suspenso que, valga la redundancia, genera el uso de los puntos suspensivos para desembocar en el desenlace del punto final, muestran las huellas de la oralidad en una escritura que, pese al imperio de la moderna lectura silenciosa, convoca el eco de la entonación suprasegmental. Esta atención a la voz se lee, desde otro lugar, en la insistencia que susurros, balbuceos, cuchicheos, palabrería, murmuración, chisme, quejas, el grito de denuncia, la voz que se aquieta, la mono-tonía, el vibrato de la voz, la voz que rechina, el suspiro, el llanto, la voz mal-diciente de la calumnia, el canto de las sirenas, las voces asordnadas, las voces proféticas, pero también la mudez, tienen en los textos de Rosa.⁵

Lo brevemente descripto nos lleva a asociar, a grandes rasgos, con las características de las escrituras llamadas barrocas (sin entrar en el análisis de las profundas diferencias que entrañan cronologías y espacios diferentes). En este caso, además del orden de dificultad canónico ya mencionado, rescato la faceta erótica que los mejores trabajos barrocos muestran tener con el lenguaje (la lengua materna, apuntaría Rosa), es decir, las palabras, sus sonoridades, sus combinatorias. Este erotismo de la lengua puede acompañar el goce con cierto deseo libertario, cierto sesgo transgresor y hasta espíritu travieso.⁶ La pulsión libertaria lo es, en primer término, respecto de la cárcel del lenguaje mismo, y por mediación o contagio, de los límites que mandatos (sociales y específicamente canónicos y académicos) y resignaciones imponen al pensamiento.

Volvamos al juego de dificultades que la escritura barroca (barrosa) escenifica. En otros casos (barroco histórico y también algunos textos hispanoamericanos contemporáneos) hemos trabajado cómo los escollos o dificultades devienen en una suerte de clave para el lector mediante procedimientos con base principal en la retórica de la repetición, es decir ciertas insistencias textuales que obran como una suerte de piedritas textuales que orientan la lectura. En el caso de la escritura de Rosa, en cambio, el juego no es entre la dificultad y las pistas. Nuestra conjetura, lo decimos ya, es la de una suerte de contrapunto entre la dificultad de lo que se muestra como difícil y una dificultad otra, la de las definiciones o afirmaciones que irrumpen como relámpagos: la de los postulados, la de lo específico, la de lo explícito y lo patente.

El ritmo entre estas dos dificultades (la dificultad esperada de toda prosa barroca y la de sus axiomas), como alternación entre párrafos largos de singular vocabulario y no siempre llana sintaxis y la brevedad de sus axiomas, de altísima síntesis conceptual, nos recuerda (como asociación de otro ritmo contrapuntístico) los cambios en su voz durante sus conferencias y clases (largos enunciados casi susurrados que culminaban en una breve sentencia o respuesta a preguntas retóricas dicha en un tono alto y contundente).

Proponemos un modo de acercarnos a su prosa, mediante una asociación con un texto clásico de la crítica literaria argentina. Nos referimos al estudio de Ana María Barrenechea sobre la obra de Jorge Luis Borges; en especial, cuando se detiene en el

⁵ En su trabajo sobre el ensayo, en tanto género y como experiencia en la Argentina, las voces vuelven a jugar un rol destacado. Véase “La sinrazón del ensayo” (Rosa 2002: 13-87).

⁶ Algunos estudiosos de la obra de Jacques Lacan ven en su pasión por los neologismos, su impronta metafórica, su “oscuridad” barroca, en fin, la escena de toda una batalla que el psicoanalista francés habría llevado a cabo contra la creciente penetración de la cultura estadounidense en la Francia de la Segunda Posguerra.

vocabulario de la vastedad, el vocabulario de la pluralidad, los símbolos de la irrealidad y en el espesor connotativo de la sintaxis del que el uso de los paréntesis sería un caso privilegiado. Pensemos, ahora, en un trabajo “a la Barrenechea” a partir de la lectura de los textos de Nicolás Rosa. Lo que sigue es un apurado borrador de lo que podemos llamar ciertas constelaciones que operan como significantes y, al mismo tiempo, como significación.

La de lo deslumbrante y precioso: fulgores, fulguración, lo refulgente, alucinante, coruscante en las orfebrerías del estilo, palabras que se engastan, palabra que alumbra e ilumina los fuegos del texto, vislumbrado en las penumbras, vestigio, objeto precioso, objeto patinado, reliquia, lo satinado, el brillo, el oro, la metáfora áurea, la incandescencia, filigrana, abismarse en los juegos reflejos, la perfección de lo liso, la seducción de la seda, la visión fulgurante de la belleza desnuda.

La de lo degradado: desfalleciente, cae, caída, desgaste, degeneración, destino aciago, funesto, infortunio, la escoria, el detritus, la descomposición, la patología, el espejo roto, la lámpara quebrada.

La de la incomodidad: inquietante, extrañeza, siniestro, inescrutable, inhóspito, inenarrable, enigma, acertijo, lo vacuo, la intemperie, lo desértico, lo despoblado, la especie furtiva, la enunciación sigilosa, los estados precarios, las catástrofes.

La del viaje: nomadismo (y también, sedentarismo), nomadización del pensamiento, migración textual, itinerante derrotero del exilio, las zonas fronterizas, los caminos sin derrotero, los viajes itinerantes del pensar.

La del texto: a. como tela (cosida y/o tejida): costuras, forro, parche, pliegues, repliegues, frunces y plisados, tejer, destejer, bordar, zurcir, zurcido teórico, cortar; b. como cuerpo: corte, marca, herida, cicatrices, sutura; c. como territorio: islas, islotes, istmos, cataclismo, hendidura, grieta, gruta, crestas, volcanes.

Este borrador se sabe incompleto; ahora mismo, pensamos en otras constelaciones posibles: la del delito, la de la proliferación y la de la repetición, entre otras. Las constelaciones, en el discurso, hacen intersección, se anudan y desencuentran: lo refulgente con la lava de los volcanes, la escoria con el oro, la catástrofe con la escritura, el viaje con la exploración del crítico y el relieve con el tropezón de su mirada. Con o sin el uso de la enumeración, de enumeraciones, las asociaciones y la potencia relacional de Nicolás Rosa solicitan no sólo un lector que tenga toda una enciclopedia, sino, simultáneamente, una escucha atenta a las cadencias del ritmo poético.

La complejidad de los saberes convocados o invocados: semiología, lingüística, marxismo (de Marx y de Marx leído por Althusser), psicoanálisis (de Freud y de Freud leído por Lacan), antropología, teoría de las catástrofes, vulcanología, espeleología, teoría de los fractales, historiografía, teorías de la historia, historia de la literatura (la contemporánea argentina, la gauchesca, la latinoamericana, la europea moderna y vanguardista, la del presente, pero, también, la medieval española, la de Dante, la grecolatina), en fin, lo erudito, trabaja en el texto las zonas de dificultad que, en la sintaxis, operan las frases largas, las parentéticas: esa distancia entre antecedentes y consecuentes que pueden hacer perder el hilo de la lectura, en otras palabras, el arte de la digresión.

Como dijimos, tal suerte de barroquismo hace contrapunto con una cierta axiomática, una contundencia, expresada con frases breves, o relativamente breves, de

ordenada sintaxis. De ahí que si, a veces, su prosa pueda, como la de Jacques Lacan, prestarse a la estilización, sus presupuestos son de un rigor tal que, nunca *mortis*, desafían el intelecto pero también la ética, el distanciamiento pero, al mismo tiempo, la pasión. El padecer, en suma, ya no lo imbricado sino lo mínimo, ya no la dificultad obvia sino lo engañosamente simple, la apretada síntesis, no necesariamente dialéctica, sino disyuntiva.

Nicolás Rosa nos recuerda la posición del sujeto ante la lengua: como natural, como naturalizado, como extranjero. Y si de extranjeros se trata, tal vez nadie como Franz Kafka escribió con tanta precisión sobre tres imposibilidades del lenguaje en la escritura: la imposibilidad de no escribir y, al mismo tiempo, la imposibilidad de escribir; la imposibilidad de escribir en alemán y, simultáneamente, la imposibilidad de escribir en otra lengua. Lacan, dice Rosa, con sus neologismos y manierismos, se enfrenta a la lengua francesa como Kafka se enfrentó a la alemana, como extrañamiento. Y, nosotros agregamos, como Rosa se enfrenta al castellano.

“El estilo es el objeto” es uno de estos axiomas, que insiste, una y otra vez, en sus textos.

El crítico como escritor

El discurso de la crítica es la literatura en una de sus versiones: la *ficción crítica*.

Nicolás Rosa, *La letra argentina*

La crítica no está subordinada a la literatura: es un modo de la escritura. A su vez, escribir crítica es otra forma de ser de la ficción: la ficción teórica, la nunca acabada travesía (merodeo, dice Rosa) alrededor de, hacia, desde, el corazón maligno del relato. Y si este discurso (autónomo) crítico es siempre producto de un alto costo físico (toda escritura es para Nicolás Rosa un capítulo de la física cuántica, de la anatomía y de la historia de las catástrofes), en este caso, hablamos de una catástrofe psíquica. El crítico es, pues, un escritor y, desde que en los claustros, modernos monasterios, ha sonado la hora del lector, el escritor es también un lector y viceversa. ¿Es tan así? Rosa acuerda en que leer y escribir parecen ser las dos operaciones fundamentales de la cultura, pero si en nuestro imaginario cultural abundan las escenas de lectura, señala, pocas hay de escritura. Y aquí comienza la bifurcación de los senderos: la lectura está más correlacionada con la civilización, es más veleidosa, versátil, en tanto permite una mayor libertad libidinal: desde la pluralidad de lecturas hasta el abandono del libro a secas, pasando por el abandono momentáneo, el saltar pasajes, etcétera. La escritura, en cambio, está asociada a lo primitivo de la humanidad y a los comienzos de cada uno de nosotros: el roturado de la tierra, los petroglifos, los palotes infantiles. Acto de soledad radical, escribir es una condena por la fijación al objeto y la inalterabilidad de la letra. La lectura, en fin, puede ser fingida; la escritura, no.

¿Por qué la escritura no es veleidosa, por qué pensarla como una condena? El escritor, dice Rosa, no posee las opciones que sí tiene el lector. El escritor describe lo poco que puede y, enfrentado a la riqueza del mundo, puede solamente unos pocos signos. “Elegirse crítico [...] es ubicarse del lado de una cierta indigencia semiótica”; vivir sin gloria, con sólo una destreza. Y aquí asociamos con lo que Rosa ha escrito de

Elías Castelnuovo y la pobreza: la pobreza como lo imposible de ser escrito; la pobreza como una semántica negativa que no connota lo contrario de la riqueza sino la intensificación de la pobreza misma; el imaginario social de la pobreza, como pobre también él y, en fin, el saber del pobre como pura destreza. Un saber que funda estrategias y tácticas de la subsistencia, no de la existencia; un saber que responde a la lógica de la astucia, de la sagacidad, una lógica, en suma, menesterosa del ardid y de la maña. De ahí que la palabra artimaña esté asociada con la de las técnicas del arte menor que se constituyen en la acción de resistencia respecto del reservorio de lugares comunes y modos estereotipados de la narración y de la argumentación, propios de la acumulación semiótica funcional al capitalismo.

El saber del pobre, tendiente a la subsistencia; los textos (restos de la ficción crítica), dando “mayor fe de una insistencia que de cualquier consistencia” (1987: 7) y, nuevamente sobre las operaciones de escribir y leer, nos topamos con el siguiente axioma: “Se escribe para persistir, se lee para olvidar” (1992a: 34). ¿Escribir qué? Siempre el mismo fantasma. Y olvidar para conservar: “Extraña paradoja: no es la memoria la que conserva, sino el olvido” (1990: 56-57).

Si el saber del olvido es saber de la repetición, la repetición, a su vez, es una de las marcas de la escritura de Nicolás Rosa: a lo largo de los años y a través de los textos, ciertas frases, algunos párrafos, retornan, saltan desde el cuerpo central hacia la nota al pie o al revés, crecen se achican, se incrustan en diferentes contextos y, entonces, repiten, ora como lo mismo, ora como lo otro.

El hecho de tener que dar un final a este artículo y el haber hablado del olvido me llevan a explicitar el nombre de dos de los libros más exquisitos que he leído: *El sentido de un final* de Frank Kermode y *El arte del olvido* de Nicolás Rosa.

Todo el juego de la presencia-ausencia que sostiene la escritura misma encuentra, para mí, su mejor expresión cuando Rosa estudia la autobiografía, las escrituras del yo, como el lugar privilegiado para leer que no hay acceso al mundo real sino a través del fantasma y que la verdad tiene estructura de ficción.

Ninguna de nuestras ficciones es la ficción suprema, dice Kermode, y el hecho de saberlo crea en nosotros un dolor que, un poeta como Wallace Stevens ha llamado con el nombre de pobreza. Estar solo y ser pobre es, para Kermode, en cierto sentido, la suerte de todos. Pero solamente unos pocos tienen el goce de caminar, desandar, palpar, olfatear y vislumbrar los placeres y las hostilidades del lenguaje donde la disciplina del miedo importa tanto como la del amor.

Si los comienzos son difíciles, volvemos a George Eliot, las conclusiones, aún más. Dejamos este trabajo con palabras de este escritor, Nicolás Rosa, que sabe de la insistencia y de las luchas de resistencia que implica la indigencia semiótica, y la indigencia a secas. Citamos: “En la lucha entre Poder y Saber siempre me incliné y me seguiré inclinando por el Saber, pues si el Saber es por momentos estéril, peligroso y generalmente intratable, el Poder, y sobre todo los poderes del lenguaje son siempre fascistas” (1987: 13-14).

Referencias bibliográficas

- Barthes, R. (1986), *El placer del texto y Lección inaugural*. México: Siglo Veintiuno.
——— (1986), *S/Z*. México: Siglo Veintiuno.

- (2003), *Cómo vivir juntos*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno.
- (2005), *La preparación de la novela*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno.
- Kermode, F. (1983), *El sentido de un final*. Barcelona: Gedisa.
- Rosa, N. (1970), *Crítica y significación*. Buenos Aires: Galerna.
- (1978), *Léxico de lingüística y semiología*. Buenos Aires: CEAL.
- (1987), *Los fulgores del simulacro*. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral.
- (1990), *El arte del olvido*. Buenos Aires: Puntosur.
- (1992a), *Tratados sobre Néstor Perlongher*. Buenos Aires: Biblos.
- (1992b), *Artefacto*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.
- (1999), *Usos de la literatura*. Valencia: Universitat de València.
- (ed.) (1999), *Políticas de la crítica. Historia de la crítica literaria en la Argentina*. Buenos Aires: Biblos.
- (ed.) (2002), *Historia del ensayo argentino. Intervenciones, coaliciones, interferencias*. Buenos Aires: Alianza Editorial.
- (2003), *La letra argentina. Crítica 1970-2002*. Buenos Aires: Santiago Arcos.
- (2006), *Relatos críticos*. Buenos Aires: Santiago Arcos.