



**Por una crítica de la razón amorosa.  
Barthes, Shakespeare y la clausura del sujeto de deseo**

David Fiel<sup>1</sup>

Recibido: 18/12/2015  
Aceptado: 15/01/2016

**Resumen**

Los *Sonnets* (1609) de Shakespeare y los *Fragments d'un discours amoureux* (1977) de Barthes son remitidos en primer lugar a la estructura subjetiva que ha prevalecido en la Modernidad y que, nombrada de acuerdo con Lacan y con el mismo Barthes, es denominada aquí “estructura del sujeto de deseo” o “de la falta”. En un segundo momento, se pasa revista de modo sumario a los discursos de amor en la Modernidad, desde Dante hasta Joyce, a fin de colocar en el interior de este amplio marco la equiparación antes postulada. Tras esto, se lleva a cabo una lectura paralela de ciertos momentos de los textos barthesiano y shakespeariano, con el objeto de aportar pruebas a lo afirmado antes. Por último, y hallando inspiración parcial en algunas intuiciones del filósofo italiano Giorgio Agamben, se dedica la última parte del escrito a considerar la emergencia de una diferente estructura subjetiva, origen hipotético, quizás, de nuevos modos de decir el amor y la muerte.

**Palabras clave**

Barthes – Shakespeare – discurso amoroso.

**Abstract**

Both the Shakespeare's *Sonnets* (1609) and Barthes's *Fragments d'un discours amoureux* (1977) are referred in the first place to the prevailing subjective structure of Modernity, named after Lacan and Barthes himself as the “subject of desire's structure”. In a second part, discourses of love since Dante to Joyce are reviewed in order to understand the reach of that powerful structure to which the modern subject answers and which justifies the previous, claimed relation between Shakespeare and Barthes. Thirdly, Barthes's and Shakespeare's works are put together as two of the most conspicuous tokens of love's discourse in Modernity. The last concern of the paper, partly inspired in recent intuitions by Italian philosopher Giorgio Agamben, is devoted to consider the possibility of the emergence of a different kind of subjective structure, as the origin of new ways of speaking about love and death.

**Keywords**

Barthes – Shakespeare – lover's discourse.

---

<sup>1</sup> Doctor en Letras (UNLP), con un trabajo sobre la obra teatral de William Shakespeare. Profesor de Literatura Europea en la UNPSJB y de Epistemología de los estudios literarios. Investiga en los campos de las literaturas europeas antiguas y modernas, y también en el de las teorías literarias. Actualmente, realiza un segundo doctorado en la UNR, bajo la dirección del Dr. Alberto Giordano, acerca de ciertos aspectos de la obra del último Roland Barthes. Contacto: [ponycalamity@gmail.com](mailto:ponycalamity@gmail.com)

## 1

Excepto los clásicos, como Saint Evremond en el siglo XVII o Voltaire en el XVIII, no hay muchos críticos modernos que hayan recibido el honor de ver publicadas sus *Obras completas*. Este hecho es testimonio de una consideración especial que la cultura francesa, adicta al libro y a la figura del hombre de letras, no otorga con facilidad: Barthes es considerado allí como un escritor, en el pleno sentido del término, más que como solamente un crítico o un autor dependiente del discurso de otros. Si esto es así, entonces debe ser posible considerar su obra junto a la de cualquier otro escritor del orbe, sin que importen su relevancia o su alcance, los géneros cultivados por él o la eficacia de su retórica, de su estilo, de sus temas.<sup>2</sup>

Sostuvo Sartre en una reseña al volumen que el escritor suizo Denis de Rougemont consagró al examen del amor en Occidente: “Ainsi donc l’amour-passion n’est pas une donnée primitive de la condition humaine, on peut assigner une date à son apparition dans la société occidentale, on peut imaginer sa totale disparition” (1947: 60).<sup>3</sup> Una retrospectiva del discurso de amor en nuestra cultura, entre Shakespeare y Barthes, se justifica entonces y por varias razones. Incluso tomando en cuenta la intuición de Sartre, casi foucaultiana en espíritu, de una datación histórica del amor-pasión, éste constituye no obstante una de las facetas imprescriptibles de la experiencia humana; él mismo ha de ser, por tanto, una suerte de institución, con su propio vocabulario, sus “ritos” (Shakespeare 1977: 6),<sup>4</sup> su código corporal, gestual y sus atributos anímicos. En todo caso, si el conjunto de las instituciones, al menos en Occidente, está ligado a un proyecto histórico de sujeto, el amor, siendo en hipótesis una institución más, se incorporará a dicho proyecto por derecho propio. El sujeto que ama será por tanto el mismo que cultiva la institución del lenguaje, que se somete a la institución legal, que transfiere su parte de poder a la institución gubernamental, que decide contribuir a la institución del saber o del arte. Una misma estructura explicará a este sujeto, más allá de las discordancias ideológicas que su desenvolvimiento empírico exhiba en algunos grupos.

Un elemento persistente en la estructura del sujeto occidental, de Platón a Lacan, es el de su propia auto-proyección como entidad carente, semi-vacía, asediada por la falta, por el fantasma de una presunta no compleción esencial. La cultura en la que nos educamos transmite en el tiempo dicha estructura, la conserva y proyecta, la promete al

<sup>2</sup> Es posible imaginar las reticencias del mismo Barthes ante el prospecto de esta “conversión” del crítico en escritor, de la que en parte ya había sido objeto en sus últimos años de celebridad, no sin sentirse algo intimidado. “Tener” ante sí la literatura podía ser lo propio del crítico, de su libertad y por tanto la posibilidad de un contacto amoroso, abierto, con el cuerpo imaginario de las Letras; pero “tenerla” como se “tiene un discurso” (*Qu’est-ce que tenir un discours? Recherche sur la parole investie*) (2002b: 187-199) podía significar, en cambio, una amenaza a esa libertad o una suerte de clausura, el sacrificio de su “fantasma”, la pérdida de su “deseo positivo” (2002b: 34-5, 188).

<sup>3</sup> “Así pues, el amor-pasión no constituye un dato primitivo de la condición humana; es posible asignarle una fecha a su aparición en la sociedad occidental, es posible imaginar su desaparición completa”.

<sup>4</sup> Noticia general para las citas en el presente trabajo: en cuanto a Shakespeare y sus *Sonnets* de 1609, por razones de comodidad haré las referencias a partir de la edición de Barbara Mowat para la Folger Shakespeare Library (2006); sin embargo, la lectura de los sonetos ha sido hecha sobre la edición de Stephen Booth (1977). En cuanto a Barthes, cito de la edición de Éric Marty de las *Oeuvres complètes* (2002c) en 5 tomos, aunque para un par de libros en particular (*Fragments d’un discours amoureux* y *Le plaisir du texte*) me sirvo de sus ediciones solitarias, respectivamente: 1977 y 1973.

futuro y allí la realiza, una y otra vez. Argumento sillar de los procesos del amor que desde hace siglos el sujeto representa en la vida, y su literatura presenta en la ficción, esa nada portátil no sólo integra la estructura carente, a la que ya no se sabría cómo renunciar, sino que la funda; ese vacío mínimo aunque poderoso que el psicoanálisis lacaniano consagró como “objet petit a”, prolifera hasta devenir cultura y por tanto espacio legendario. La literatura, en cuanto a esto, parece haberse limitado a servirse de esta posibilidad, variando al infinito su presentación aunque no sin revelar en el proceso la tenacidad de unas ciertas constantes. Oriunda de la misma cultura que propaga al sujeto y que recrea una y otra vez su estructura, la literatura no podía evitar que sus ideas proviniesen del mismo fondo común que nutría el discurso amoroso, de ese depósito de mitologías públicas que Barthes denominó “Imaginario”.<sup>5</sup> Sitio textual donde lo real y lo ficticio se homologan a causa de su comportamiento parecido, a saber: respetando la ley horizontal, acumulativa del discurso, un imaginario es: “[...] cette espèce de langage infini dans lequel le sujet humain est obligé de se mettre, sans que jamais il y ait un cran-d’arrêt, une butée fixe qui puisse assurer que là où il parle, là c’est la vérité” (declaración de Barthes contenida en el film de Chantal Thomas, *Roland Barthes, le théâtre du langage*).<sup>6</sup> Como espacio de lenguaje, los imaginarios poseen su propia corporalidad metafórica, su propia piel y por tanto una capacidad para erotizarse. Salvo que las células que aquí se inquietan son palabras que, en el ejercicio de este lenguaje de transposición, valen por un cuerpo sensibilizado (1973: 13-14, 29, passim) y no por “zonas erógenas”, tal como Barthes mismo lo indicó en *Le plaisir du texte*; la doctrina que constituyó estos cotos previsibles no hizo más que estereotipar los cuerpos y por tanto codificar sus relaciones. Según el crítico, el placer de los contactos dependía del estado de apertura de la relación entre ellos, de una condición jamás prescriptible pues obediente de una única ley y de una sola metafísica: la de la “imprevisión”, la del instante como lecho de espacio-tiempo del plural combinatorio, a priori indeterminable, de la materia (1973: 11, 19).

Ha sido la literatura, texto-cuerpo de los imaginarios, el sitio en el que más minuciosamente tomó lugar, hasta el presente, la exploración de los discursos de amor. La misma condición no prescriptible de las relaciones entre cuerpos, tarde o temprano hallaría su resonancia perfecta en el tipo de relación entre palabras que, de los discursos disponibles, solamente la literatura podía propiciar. De este modo, y desde el punto de vista de sus modos de unir, vincular o relacionar entre sí sus propias partes constitutivas, amor y literatura constituyen una misma forma aún si a título de sustancias diferentes; una misma libertad parece presidir los movimientos de sus partículas elementales; en ambas actividades, cuerpos y palabras no se dejan prescribir por rotulaciones ideológicas que atemperen o dirijan los sentidos de las atracciones. En el imaginario del amor en particular, en el texto-cuerpo de esta suma discursiva, la propensión a sensibilizar los elementos constitutivos se potenció sobremanera a causa del tema verbal mismo de dicha faceta de la experiencia: la erotización del cuerpo, su presentación

<sup>5</sup> El sentido de este término en Barthes difiere considerablemente respecto del asignado a él por Sartre o Bachelard, filósofos que lo habían empleado con anterioridad. El pasaje a la escritura y al texto, que hizo célebre a Barthes y que éste realizó para casi todos los conceptos de su práctica crítica, cuanto menos desde *Le degré zéro de l’écriture* (1953), se comprueba también aquí: el imaginario barthesiano es una posibilidad de texto o de escritura antes que un dato gnoseológico (Sartre) o psicosocial (Bachelard).

<sup>6</sup> “Especie de lenguaje infinito al cual el sujeto humano está obligado, sin que jamás exista en aquél un tope o seguro que le indique al sujeto que allí desde donde éste habla, allí está la verdad”.

como lugar de un libre juego de contactos; más o menos como lo hacía ya la literatura con las palabras, con la piel verbal que la constituía según Barthes –“langage tapissé de peau” en *Le plaisir du texte*– (1973: 105), sin momentos jerarquizados a priori ni tutores que forzasen ninguna finalidad prevista; sin “telos” y, en suma, sin sentido.<sup>7</sup>

Es por esto que la madre de los imaginarios barthesianos haya sido el lugar (“topos”) o cuerpo-texto del discurso de amor y en general de los afectos. Los imaginarios cumplían para él con un “novelesco sin novela” –*S/Z* (2002c: 122), *Au séminaire* (2002c: 503) y *Le lexique de l’auteur* (2002b: 285)–; constituían un “cuerpo”, no un “corpus” o un Orden (1977: 11); eran una suma discursiva dada en el desorden feliz del acontecimiento, ese “escribible” existencial sin obligaciones lógicas o dependencias causales. En todo caso, la tópica del amor realizaba en su apertura (1977: 8-9) la utopía de un cuerpo cuya frescura erótica iba de par con su indiferencia hacia toda ruta prefijada; todo podía ser nuevo para él merced a la libertad aventurera con la que éste se entregaba a los contactos, por el modo de variar los caminos del “roce” (1977: 87) en ese proceso de “gasto sin fin” (recuérdese el íncipit del soneto 129 de Shakespeare) que parecía caracterizar por igual los procedimientos amorosos y literarios (1977: 87).

## 2

El amor viene siendo dicho de muy diversas maneras. Sin embargo, la lista inagotable de discursos de amor disminuye cuando se toma en cuenta no ya su variedad de tonos sino la unidad de su fuente: aquel sujeto de la falta, estructura carente dotada de un atributo físico y uno espiritual cuyo juego mutuo permitiría la condición dramática de la actividad amorosa.<sup>8</sup> Esta duplicidad sustancial de cuerpo y espíritu bajo la que se piensa el amor, hizo posible, y quizás también forzó, la homologación formal del sujeto y del discurso. El peso del imposible del deseo, que concentró su expresión al devenir lo propiamente constitutivo de la falta estructural del sujeto, fue transferido al presunto defecto de su sustancia física, la cual, a fin de aliviarse y tolerar su propia responsabilidad fallida ante aquel deseo imposible, se dividió, se fragmentó en las partes inconciliables del cuerpo y del espíritu. He aquí el hecho fundamental de la persistente antropología amorosa de la Modernidad, que no ha vacilado en buscar la homologación compensatoria del sujeto presente y del discurso volátil, suceso improbable bajo

<sup>7</sup> Pero no “sinsentido”. El erotismo no es una locura a pesar de la caracterización occidental, que la literatura recogió y ahondó, de un “amor loco” (Barthes 1977: 141-3). El amor puede ser una locura, aunque sólo “totalement récupérée par la culture” (142), o bien, por decirlo en esos términos que Shakespeare le prestó a Polonius en *Hamlet*, “una locura con método”. Un recurso al sinsentido ablandaría toda dramaticidad al expeler el discurso de amor no solamente de la historia sino sobre todo de las tramas vivas del presente. Los *Sonnets* shakespearianos, por su parte, también parecen proponer un “speaker” que, como Barthes mismo lo afirmó en el fragmento en cuestión (“Fou”), “no habita ningún otro espacio fuera del combate amoroso” (143). Dicho “speaker” no está loco ni tampoco relaja su angustia en las facilidades del sinsentido. Sencillamente, él “no puede dejar de ser un sujeto” (142), un “él mismo como no-otro” completamente entregado a su vicisitud; no puede salir de sí ni tampoco olvidarse de sí, es decir enloquecer; no puede evadir el destino cerrado de su singularidad. Es esto lo que presta consistencia a su “locura amorosa” y también lo que determina que un enamorado esté preso en su imaginario, “viva” dentro de él.

<sup>8</sup> A fin de rastrear parte de la tradición que piensa el amor bajo dicha condición dúplice, véase René Descartes (2013: 66).

diferentes condiciones de realidad. Cabrá iniciar el rastreo de este sujeto-discurso, por tanto, de modo sucinto y quizás a partir de una de sus fuentes pre-modernas más conspicuas, la de Dante Alighieri, a fin de avanzar desde allí hasta los tiempos recientes, procurando en cada estación relevar una relación típica de la sustancia irresponsablemente dividida del cuerpo y del espíritu, bajo la condición formal, unificada y deseante, del sujeto-discurso.

- a) Dante. Si se piensa la Modernidad como el momento de la historia europea en que el individuo se manifestó por primera vez como una posibilidad existente e irrefutable por fuera del Estado que no obstante la permitía como tal y además la integraba, entonces uno de los primeros documentos de un amor moderno en tal sentido, amor que lograba expresarse plenamente sin por ello participar de las convicciones oficiales, lo constituye el proceso de gestación del amor de Dante por Beatriz tal como el primero lo expuso en su *Vita nova*. La Modernidad marca no solamente la irrupción de la razón individual en un mundo totalizado, lo hace en particular signando tal irrupción por medio de la actividad profana en la que dicho individuo cifró la clave de su albedrío y por tanto de su existencia excepcional, irreductible, “intratable” (Barthes 1973: 33, 73): la actividad del amor entre individuos bajo condición de completa absolución política y, en ocasiones, como lugar de inscripción de una revuelta erótica contra el poder. La adquisición de la razón individual, del albedrío amoroso, tenía por esta misma razón un costo elevado: a fin de que tal libertad pudiese darse sin derecho a reclamo por parte del poder, el cuerpo debía ser resignado por completo en el intercambio amoroso; dicho en otros términos, la vida amorosa del espíritu se pagaba con la obliteración corporal. Aun así, incluso la libertad espiritual del amor conocía ciertos límites que una codificación consabida (la del amor cortés) protegía, libertad que era propiedad exclusiva de dos espíritus puros, desanclados de cuerpo. Tal fue, en síntesis, la economía política del amor platónico en tiempos de Dante.<sup>9</sup>

---

<sup>9</sup> En tiempos todavía previos, los de los trovadores, por ejemplo, el amor cortés desplazaba los cuerpos por la misma razón; sin embargo, los cuerpos del amor eran aquí todavía cuerpos de poder; el amor ocurría, para los textos que lo expresaban, entre cuerpos de Estado. De allí la felicidad un poco inocente, característica de este modo positivo de darse la pasión entre ellos, casi como en el interior de esos monasterios profanos que eran las cortes, protegiendo una positividad que se manifestaba a fuerza de excepción, de ausencia de riesgo, es decir de aventura individual. La existencia misma de un código, no ajeno a las posteriores figuras barthesianas (Barthes se refiere explícitamente a la “carte du Tendre” en *Fragments* (1977: 8)), indicaba ya un alto grado de comunicación del contenido de la pasión, aún si dicha comunicación se daba, paradójicamente, a título de desencuentro o de incomunicación. El desencuentro, la espera, la ausencia, eran en todo caso figuras siempre positivas en el interior de estos amores felices que acontecían ante los ojos mismos del poder que autorizaba sus desvíos, a condición de que los cuerpos en juego quedasen excluidos de la relación. En Dante, el amor espiritual era ya negativo; no porque el amor aconteciera entre espíritus y no entre cuerpos, sino porque los cuerpos envueltos en la pasión ya no pertenecían por completo al Estado; no, al menos, en condición de amantes. El amor entre esos espíritus era un breve coto erótico de excepción política, un pequeño paraíso privado, puramente simbólico en su sustancia; es por ello que éste estaba físicamente proscrito a causa del espacio para-estatal de su constitución, a diferencia de lo que acontecía con el amor cortés de tiempos de trovadores. El amor dantesco tuvo pues una génesis negativa de orden político, luego eróticamente expresado, y no positiva de orden erótico, y luego a-políticamente expresado. Clara anticipación del problema del “infelix amor” que, entre otros, un Marlowe o un Shakespeare glosarían siglos después. Por cierto, dada la ambigüedad característica de estos tiempos renacentistas de bucle físico-mental (de transferencia espiritual de la

- b) Shakespeare. Permanece casi intacto entre Dante o Petrarca y Shakespeare el problema del acceso imposible al cuerpo, matizado en este último, a tono con el proceso de secularización universal que sus tiempos experimentaron, con un acceso eventual a él. Durante el siglo XVI, la Modernidad había alcanzado un nivel de profanidad desconocido para Dante; los cuerpos mandaban sobre el mundo no menos que los espíritus. Después de todo, si ellos hacían la guerra y si perdían su sangre por una conquista, ¿cómo no se les iba a permitir que sus energías conociesen la compensación de una libertad de expansión hasta entonces inaudita y además condigna de las utilidades que aquellos le habían reportado al Estado? Por ello, la economía política del amor renacentista volcó su cuidado al control minucioso de los espíritus, ya que había tenido la prudencia de liberar cuerpos que parecían incontenibles. Los *Sonnets* de 1609 son un testimonio elocuente de tal estado de cosas; el amor, allí, es un “gasto del espíritu” (soneto 129), resto moral que se presenta a sí mismo como pudiendo abusar, en cualquier momento, de la potencia del cuerpo. Muy barrocamemente quizás, el hecho mismo de haberse dado rienda suelta a dicha potencia, de haberse autorizado su libre movimiento en cuestiones de amor, determinó que esta pasión conociese la vicisitud de unas idas y venidas interminables, del favor y del desfavor; en suma, el problema de la inconstancia, que es material, sustancial, más que el de la infidelidad, que es más bien moral, típico de tiempos clásicos (Propercio, Ovidio, etc.). El amor irrealizado y sólo consolidado en la escritura, propio de tiempos de Dante, se transmutó en Shakespeare en un ir y venir ambiguo que acontecía sobre el borde mismo de su realización siempre inminente y de su irrealización siempre fatal, indecible formal que no podía evadir este bucle a causa de los mismos elementos en juego: un par humano sustancialmente “desastrado”, materialmente “desencontrado” (“discursus”, recuerda Barthes, quería decir eso mismo: ir y venir, correr de aquí para allá).<sup>10</sup> La ambigüedad característica de la dicción del amor en tiempos shakespearianos estaba relacionada con el hecho de que los elementos intervinientes (cuerpo arbitral, libre en su potencia; espíritu moralmente cautivo) encarnaban una suerte de quiasmo insoluble: el espíritu se sentía atrapado como con la gravidez de un cuerpo en el espesor simbólico del “napado” social, de las tramas del poder (soneto 36, versos 11-12); por su parte, el cuerpo parecía conocer la capacidad de desplazarse por el mundo con la liviandad de las almas, deambulando sin peso y convirtiendo en acto inmediato su irresponsabilidad (soneto 41, verso 1), según esa manera que parecía torturar al “speaker” de los *Sonnets*.
- c) Corneille, Pascal; Crébillon fils, Diderot. La Modernidad no prolifera en objetos amorosos, contra lo que podría pensarse; de hecho, ella conoce básicamente dos: el de un espíritu-cuerpo particular, adecuadamente dividido a fin de proteger la irresponsabilidad requerida para la vida social, y luego, conjuntamente, el de un

---

irresponsabilidad del cuerpo, y de transferencia corporal del cautiverio moral del espíritu), el “infelix amor” propendía a menudo a confundirse con un “amor insanus” o erotomanía, tal como algunos pasajes de *Romeo and Juliet*, en particular los protagonizados por el “extreme, cruel” Mercutio, claramente obscenos, lo ilustran.

<sup>10</sup> Esta etimología, mencionada al pasar en los *Fragments* (1977: 7), había sido más detenidamente estudiada por el crítico en su seminario de 1976: *Qu'est-ce que tenir un discours? Recherche sur la parole investie* en *Comment vivre ensemble* (2002c: 190-194).

deber moral general, asumido por un sujeto-discurso adecuadamente unido y al que un solo gramo de vacío habita, arruinando con ello la consistencia restante. A cambio de esta pobreza, la Modernidad ha visto proliferar los huecos del deseo, ha experimentado la diseminación de las oquedades en el sujeto de la falta; una exterioridad abigarrada, aunque pobre en objetos genéricos de amor, se equilibró por tanto con un sujeto amoroso algo gris aunque fatalmente rico en modos de experimentar la carencia.<sup>11</sup> La analítica pascaliana del deseo (“cupidité”), la contraposición corneilleana de amor y virtud,<sup>12</sup> sirvieron durante el siglo XVII como coartada distinguida que permitía disculpar el mutis del cuerpo, en cuya importancia se debía descreer o se temía indagar por motivos religiosos y morales. El siglo XVIII consideró los efectos de esta negligencia, de modo que el cuerpo fue nuevamente citado a escena en las novelas de Crébillon fils, luego en las de Sade, aunque en ambos casos a título crítico: el cuerpo postergado era empleado como argumento de oposición a la rigidez moral impuesta sobre la sociedad civil por las costumbres. De Pascal y Corneille a Crébillon fils y Sade, es decir para bien o para mal, ya sea como entidad pasible de silenciosa censura o como pretexto para una venganza, el cuerpo no supo salir de la moral. Tampoco el sentimiento saludablemente mundano, exhibido por las cartas que Denis Diderot y Sophie Volland intercambiaron, aclaró demasiado las relaciones entre las dos partes divididas. En este epistolario, si bien de manera excepcional por cierto, la estructura carente del sujeto se trasladó de la tridimensionalidad material a la bidimensionalidad del texto; el amor de estos dos amantes de papel asumió como único exutorio la escritura; son las cartas mismas las que experimentan esos vaivenes característicos de los cuerpos amantes en la vida tridimensional. Todo el juego pasional de indiferencias, inconstancias e infidelidades, se da allí entre dos voluntades puramente epistolares. Son las cartas, esos cuerpos-textos a los que las presencias de Diderot y de Volland se han transferido, las que se atraen y se alejan, las que se sienten conmovidas y de pronto se traicionan o se olvidan. Si esas misivas amorosas parecen estar vivas, ello ocurre tan sólo por el modo en que sus autores han sabido llevar adelante su pacto tácito de subrogación corporal. No obstante esto,

<sup>11</sup> El proceso de empobrecimiento y simplificación de la cultura afectiva del sujeto moderno ha sido general, masivo; el paso del afecto modal antiguo, matizado, al afecto tonal moderno, bipolar, tuvo en el culto de la intensidad (culto al que Barthes se opuso con tenacidad; “le destructeur d’intensités” lo llamó Jean-Louis Bouttes) la causa de la pérdida de toda variedad en este orden. Esto se ha vuelto patente en la reducción a una doble polaridad, espiritual-corporal por un lado y moral por otro, de la fuerza de la pulsión afectiva del sujeto, fuerza que no tenía razones, en principio, para dejarse someter a la exigencia de ningún empobrecimiento. La diseminación de este fenómeno puede verse en la distribución enfáticamente genérica de los sexos, hecho que el s. XIX consolidó forzando el aplanamiento del amor multiforme contra los dualismos sentimentales; o incluso puede verse en la reducción de la afectividad en la música; también aquí la riqueza modal de tiempos antiguos fue objeto de una regulación estructural que acabó distribuyendo aquella misma fuerza en los polos alternativos de las tonalidades mayor y menor. No es por azar que el trabajo de la música contemporánea, por lo menos desde Debussy, haya consistido en imaginar vías para la destrucción de dicha polaridad reductora, y por tanto para la recuperación del antiguo matiz, de la variación que vuelva a hacer de la intensidad un hecho espacial, de deriva o de corrimiento, y no temporal o de condensación. El curso *Le Neutre* de Roland Barthes, en el que este autor, a la manera de un Debussy algo tardío y literario, puso en juego políticas diversas para la recuperación del mundo perdido del matiz, estaba por tanto plenamente justificado.

<sup>12</sup> Para Pascal, véase *Pensées*, fr. 456 (2004: 318-21). En cuanto a Corneille y el amor virtuoso, puede consultarse el volumen célebre de Paul Bénichou, *Morales du grand siècle* (1948: 42-58).

no hay nada nuevo aquí respecto de la estructura del sujeto, la cual parece no haber sufrido transformación alguna en su paso del plano de los cuerpos al plano de los textos.

- d) Goethe, de Vigny, Baudelaire. Ni siquiera la ficción de una vida “real”, previa a la escritura y sostenida al margen de los textos en lugar de encerrada en ellos, fue capaz de suprimir el gobierno de la estructura carente. Al contrario, cuanto más poderosa es la exigencia de vida, entendida como un enfático “hors-texte”, más perentoria se vuelve la fuerza de aquel abismo diminuto que habita y devora al sujeto; cuanto mayores son la pasión y el deseo, más vasto es el huracán de la posesión y por tanto más se ahonda ese abismo pequeño que instruye desde su nada aparente la estructura de la falta. Literariamente, las *Elegías romanas* de Goethe (1794), las cartas intercambiadas por Marie Dorval y Alfred de Vigny (1831-1838) e incluso los poemas de Baudelaire a Jeanne Duval (ca. 1840-50), comparten una misma posición existencial: la experiencia, al cabo cautiva estética de un texto, proviene en hipótesis de una zona que no es nunca la escritura; su fuente última, o primera, es siempre ese sitio nimbado al que el Romanticismo, de modo algo borroso aunque también crédulamente, dio el nombre de “vida”.<sup>13</sup> Participar de la creencia en la “vida” era incurrir en un ahondamiento vertiginoso de la falta; aquello que los cuerpos de Volland y de Diderot no sufrirían jamás, precisamente a causa de la subrogación, debía impactar demolidoramente en aquellos para quienes el exutorio del amor no era ya la escritura sino precisamente la “vida”. El “venir después” del poema o de la epístola amorosa respecto de una experiencia extra- o para-textual, hacía del pacto de escritura que fijaba la pasión una especie de terapia estética, de venda lujosa aplicada sobre la piel sensible de un sujeto inmerso en la vicisitud del sufrimiento aunque dotado de poderes que, a la manera de la ostra de Heine, le permitían reconvertir su enfermedad en perla. A mitad de camino entre esta credulidad y una actitud clásica, desprendida, Goethe imaginó en las mencionadas *Elegías* un cierto “crujir de camas” que hubiese sido imposible en la excesiva visibilidad de su dependencia de Weimar (Elegía II);<sup>14</sup> incluso llegó a versificar una situación que probablemente ruborizó a Schiller, primer editor y censor de la colección, en la cual unas “Mutter und Tochter erfreuen sich ihres nordischen Gastes, / und der Barbare beherrscht römischen Busen und Leib”

<sup>13</sup> No en vano T. S. Eliot vendría a corregir los artículos de fe de toda un época; para Eliot, la experiencia del autor, a convertir en escritura, no acontecía precisamente en la “vida” sino ante el propio material del arte: “The mind of the poet [...] may partly or exclusively operate upon the experience of the man himself; but, the more perfect the artist, the more completely separate in him will be the man who suffers and the mind which creates; the more perfectly will the mind digest and transmute the passions which are its material” (1997: 45).

<sup>14</sup> ¿Anticipación, acaso, de la distancia metafísica que Heidegger puso en sus cursos de 1938 entre la Tierra y el Mundo? Weimar, en este caso, habría sido el mundo para Goethe durante doce años, una suerte de coerción moral que se adelantaba a cada uno de sus movimientos con un gesto prescriptivo; Italia, en cambio, habría sido una posibilidad de tierra, una ocasión de libertad, minúscula aunque intensa; una “vida nueva”, “eine neue Lebensform”, según el mismo Goethe lo declaró en una carta del año 1787 (Dessau Bernhardt 1990: 11). Es posible rastrear esta función geográfica del amor en poetas incluso muy anteriores, como Joachim Du Bellay, gran desplazado afectivo en sus servicios de exilio y que vio en aquella Roma papal, fría y distante, una ocasión para poetizar la nostalgia (la falta) de su natal tierra angevina, cálida y amorosa.



(“Madre e hija se alegran de su nórdico huésped, / y el Bárbaro se adueña de pechos y cuerpos romanos”, Elegía IV). Lejos se está aquí de la imposibilidad de Dante y de Petrarca, del bucle shakespeariano que jugaba a la carrera circular de un acceso físico posible e imposible a la vez, lejos también de la tesis moral, reactiva de Crébillon fils, y más lejos aún de la urbanidad chispeante de Diderot y de Volland. Para que el amor de los cuerpos fuese dicho como un posible, al estilo de Goethe, era necesario, sin embargo, todavía un desplazamiento más; no el desplazamiento del cuerpo al texto sino del cuerpo al imaginario de una cultura más libre que la que hasta allí se habitaba. Para que la posibilidad del amor y de su dicción pudiese prescindir del subterfugio de una huida a Italia, otras condiciones eran imprescindibles. La carta ardorosa que Alfred de Vigny escribió a Marie Dorval (una de entre las 135 totales de la colección) el lunes 7 de enero de 1833 y que porta la prudente inscripción “pour lire au lit” (“para leer en la cama”), en tiempos en que su pasión “in statu nascendi” consentía todavía los exabruptos verbales, supo darse el lujo de esquivar la falta estructural logrando por una vez, al parecer, la expresión directa, incluso gruesa, del afecto. No significa esto, sin embargo, que la falta desapareciera, sino que una expresión desmesurada, que contaba con el acceso carnal, sólo podía entenderse bajo condición de ausencia o lejanía provisoria del objeto amado. La obscenidad de la escritura en dicha carta quedaba absorbida en consecuencia por el vórtice de dicha ausencia, justificándose así ante los ojos de cualquier lector “prudente”. Algo semejante podría sostenerse a propósito de los textos baudelairianos dedicados a su “negra”; nunca el sujeto de la falta parece haber sentido con mayor fuerza la voracidad de su vacío estructural, que en esos sonetos escritos por Baudelaire al borde de la desesperación. Sus versos parecen, por momentos, ser la expresión misma de la estructura carente en toda su aplastante y universal anonimidad, más que la palabra de un particular perdido en el laberinto de la pasión amorosa.

- e) Bataille, Joyce. Otra escena, muy distinta, configuran las dicciones obscenas de Bataille y de Joyce. Preso en la tradición que había venido a liquidar por agotamiento o saturación, Bataille incurrió en un necesario, forzoso obsceno moral pariente del practicado por Sade, como el mismo Bataille lo hizo explícito en *La littérature et le mal* (1957). Este obsceno, expuesto en varias de sus novelas de las décadas de 1930 y 1940, no era, sin embargo, sino la búsqueda de un límite que, por expandido que se encontrase respecto de la blandura de los límites que aquél venía a atacar, quedaba siempre de este lado de la moral, precisamente como “hipermoral” tras su conversión en criterio soberano de análisis (1957: 9). Por esto, la venida del obsceno no ya moral sino estilístico que James Joyce cultivó, resultó liberadora; este gesto hizo posible la reaparición del cuerpo como ocasión imprescriptible de un juego sin sanción ideológica ni pliegue espiritual. Las cartas no menos ardorosas que Joyce envió a Nora Barnacle, su esposa, parecen iniciar la supresión de la distinción dual del sujeto; el cuerpo que foguea la pasión y el espíritu que la potencia con su imaginación (o, a la inversa, el espíritu cuya carencia da pábulo a una pasión que el cuerpo sabe potenciar con su materialidad combustible), dualidad casi trascendental sobre la que venía asentándose la expresión amorosa moderna, le hizo lugar en esas cartas a un atisbo de fusión de ambas partes, con la consecuente

eliminación formal de la amenaza de la falta. En esos textos triestinos de Joyce, que datan de la década de 1910, no parece haber juego alguno de subrogación, menos aún el imposible petrarquesco, no hay tesis crítica antirreligiosa ni exceso que busque justificarse en la moral auxiliar de la ausencia; no hay bucle dramáticamente exacerbado de pesquisas ni tampoco necesidad de adoptar un subterfugio territorial (Trieste, Dublin eran por entonces espacios de movilidad colonial) para permitirse decir el amor de los cuerpos. La escritura, en Joyce, tampoco “vale” por un cuerpo sino que ella misma es ya uno, como teóricamente lo será en Barthes unos decenios después. Es por esta razón que detengo aquí mi sucinta exploración diacrónica. La intervención de Joyce constituye un adecuado prefacio a lo que luego vendrá, por contraste, con los *Fragments d'un discours amoureux*.

A propósito de la poesía erótica de tiempos pretéritos, de Catulo, Tibulo, Propertio u Ovidio, cabría preguntarse si acaso lo que aquellas ficciones permiten entrever al lector moderno es o no la existencia de un sujeto de la falta, de estructura carente, urgido por el deseo que su presunta no compleción esencial impulsaría, y por tanto alguien para quien el amor es una instancia de recuperación de lo que el imaginario complementario de la plenitud, del Soberano Bien, le aconsejaba asumir. O bien un sujeto por el estilo, ya tempranamente negativo, sustentaba el discurso de amor en tiempos del Imperio, o bien no lo hacía. El caso primero, positivo, obligaría en buena lógica a retrotraer la modernidad estructural hasta aquella época; caso contrario, la estructura carente debería entenderse como una reescritura cristiana del platonismo. De ser así, esta estructura conocería su plenitud sólo bajo la forma imaginaria de un amor perfecto en el que las relaciones interpersonales y colectivas podrían alguna vez, por fin, suprimir aquellas intensidades desmesuradas, “románticas”, que mientras tanto compensan la pobreza generalizada de las demás existencias. Manteniéndose viva en la parcialidad de los concedores del amor, esta experiencia elevada debería realizarse en el futuro para la totalidad de los seres y en igualdad de condiciones.<sup>15</sup> En este caso, la estructura moderna, carente, sería entonces una “mala lectura” histórica, forzada a causa de aquella no compleción colectiva, del plan cristiano-platónico de una perfección siempre venidera. Más allá de las hipótesis, puede observarse en la erótica romana un problema recurrente que no parece guardar relación alguna con la estructura moderna del sujeto; en las elegías romanas, de acuerdo con Paul Veyne, el problema lírico propendía a concentrarse en la posesión o desposesión de los cuerpos y en lo que ello podía acarrear para los espíritus, en la fidelidad e infidelidad de los seres envueltos en la pasión, en el agradecimiento o desagradecimiento de los amantes, en el violento devenir público de lo que había sido privado o íntimo, etc. Para esta erótica, el drama amoroso ocurría entre los pliegues de una realidad desfasada y toda ella acontecimiento superficial, nunca poblada por interioridades estructurales que se responsabilizasen en soledad por el “gasto del espíritu”, aliviando con ello la tensión de las tramas intersubjetivas que cruzaban aquella exterioridad. Por cierto, las páginas comparativas del catedrático resultan poco precisas a la hora de fijar una diferencia estructural entre el

<sup>15</sup> A propósito de la “intensidad” como marca característica de la estética moderna, romántica e incluso contemporánea, en oposición a una estética clásica que no habría tenido predilección por los excesos del individualismo, véase Paul Veyne, *L'élégie érotique romaine*, en particular el “Epílogo”: “L'esthétique moderne est un esthétique de l'intensité” (1983: 294).

sujeto clásico y el moderno, tal como los textos, casi únicos documentos a este fin investigativo, permitirían elucidarlo (1983: 229-248 *passim*); aun así, y sin abandonar un círculo de hipótesis que deberían discutirse sobre la base de más elaborados razonamientos,<sup>16</sup> la estructura subjetiva clásica parecía desconocer el “objet petit a” u “otro inalcanzable” lacaniano,<sup>17</sup> no siendo pasible (dicha estructura) de “clivaje” alguno. Un “hueco en el orden simbólico” no podía ocurrir, o carecería de sentido, en tiempos en los que el sujeto admitía con muy escaso resto crítico las normas imperiales de vida y en general las prescripciones potestativas del “Padre Política” (Barthes 1973: 84). Reducido aquel sujeto a una estructura sexuada y activa en un mundo sólo de posibles, ¿por qué razón esta estructura concebiría el abismo íntimo de un deseo, de una libido que atesorara en su interior una pequeña parte insaciable, irredimible puesto que libre de un objeto preciso? Por lo demás, ¿cómo habría podido constituirse una totalidad imaginaria que sólo el imposible moderno sabrá anexar dramáticamente a su concepto de realidad? El sujeto y el mundo son correlativos; no hay posibilidad de que un deseo motivado por la falta, por una totalidad entrevista pero no presente y que la realidad concreta no sabría saciar, exista en un mundo que no permite vislumbrar el inicio de su propia destrucción. Si aún no había “huecos en el orden simbólico” de aquel mundo, ¿por qué razón, entonces, ellos existirían en el sujeto? La proyección de un diálogo ficticio, anacrónico, entre Propertio y Petrarca a propósito de la relación de la persona lírica con su objeto amado, revelaría quizás una perplejidad muy difícil de atenuar: para el poeta clásico, la escritura del amor contaba con la posesión del cuerpo deseado; todo imposible a este respecto se limitaba tan sólo a un hecho de ausencia que la fogosidad de la expresión equilibraba. Para el poeta moderno (o pre-moderno) la escritura del amor se detenía en la antesala infinita de un acceso carnal imposible, “trattando l’ombre come cosa salda”, al decir de Dante en *Purgatorio*, XXI, 136 (2003: 354). Una vez que la literatura, y sólo mucho después el psicoanálisis, invente la situación existencial de la “presencia de lo ausente”, con Petrarca en particular, el mundo del amor moderno habrá quedado enteramente formado.

<sup>16</sup> Como parte de estos razonamientos y fuentes podría ser citado ya mismo el famoso pasaje de Lucrecio, en *De rerum natura*, IV, 1061-67: “Nam si abest quod ames, praesto simulacra tamen sunt / illius, et nomen dulce obuersatur ad auris” (1968: 42), constatación esta que nos resultaría familiar, pero que es dicha por el poeta para de inmediato añadir, con un desprendimiento moral que nuestros tiempos “intensos”, en los que el sentimiento se superpuso a la pasión enturbiándolo todo, no comprenderían o no admitirían, que: “Sed [...] decet [...] / [...] iacere umorem conlectum in corpora quaeque, / nec retinare, semel conuersum unius amore, / et seruare sibi curam certumque dolorem”. Estos versos dicen que, quizás, las dos estructuras estaban disponibles en tiempos clásicos, la de la falta y la de la plenitud indiferente: era posible perder la mente por el “amor único”, como le sucede al sujeto moderno, que no vacila en vaciar su propia vida en un deseo estéril o falta perpetua, pero era también posible, como Lucrecio no vacila en aconsejar, “ahorrarse las preocupaciones de un dolor cierto” evitando reservar para aquel “amor único” el propio semen y en cambio “verterlo en cualquier cuerpo”. Para Lucrecio esto no significaba una negación del amor sino tan sólo un ataque a la perniciosa pasión y al estéril sentimentalismo. Otros valores, y muy distintos, canonizaría luego la Modernidad.

<sup>17</sup> Cosa mucho más bellamente expresada por Dante en su *Purgatorio*, XXI, 1: “La sete natural che mai non sazia” (2003: 341). Lacan no parece haber progresado demasiado respecto del florentino cuando afirmó que aquella “sed natural” era “pulsional”.

## 3

Shakespeare y Barthes participan de un mismo imaginario amoroso; sus discursos de amor, divergentes en tantos aspectos, dan cuenta sin embargo de aquel sujeto estructuralmente carente aquí considerado. La indicación inicial de los *Fragments*: “Es pues un enamorado quien habla y dice”, podría servir para introducir los sonetos de Shakespeare o cualquier otro discurso de amor en tiempos modernos. Tomaré, para esta revisión sumaria, los primeros 39 sonetos que experimentalmente dividiré en 4 momentos o series. El primer momento, la serie del linaje (inspirada tal vez en el *Encomium matrimonii* de Erasmo), abarca los sonetos 1 a 17. Esta serie es en realidad la que menos me interesará considerar a causa del poco riesgo estético de su dicción y también por el tema en juego, ajeno al amor. Luego viene el momento segundo, breve, de los sonetos 18 y 19; se trata de la serie del arte contra el tiempo; después de esto, el momento tercero, que toma los sonetos 20 a 26, serie de la exterioridad física opuesta a la verdad del alma. El momento cuarto, por último, abarca los sonetos 27 a 39 y es llamado aquí la serie del poeta cautivo en su imaginario.

El soneto 18 es clave para el giro que toma a partir de aquí la entera colección. Spinoza afirmó que “crear y conservar son una sola y misma cosa” (2007: 90); este soneto, de modo análogo, propone que crear arte es otro modo más de conservar la vida, o su símbolo, su memoria. El verso 12 del soneto establece esto en torno a una anfibología: “When in eternal lines to time thou grow’st”. Hasta el soneto 17, las “líneas” en cuestión eran sobre todo arrugas, líneas del rostro, de una vejez prometida por la mortalidad; a partir de aquí, las “líneas” ya no serán arrugas sino versos, pequeñas tumbas verbales cuya misión pasa por conservar lo creado, para lo cual ellas mismas deben ser creadas a su vez. De este modo, la descendencia carnal, imposible, que los sonetos 1 a 17 habían lamentado en tono elegíaco, devendrá, por mediación del arte, en posibilidad de permanencia tras el cambio de la continuidad por el cuerpo en continuidad por el espíritu. Este tema, que el libro XV de las *Metamorfosis* de Ovidio ya había introducido (y que era asimismo un tema homérico), no podía recibir en tiempos griegos o latinos un tratamiento enfáticamente matrimonial, como los tiempos de Shakespeare lo aconsejaban. En el mundo cristianizado, el matrimonio era el único método permitido para la conservación de lo creado; de aquí el estatuto ambiguo del amor en esta primera serie de sonetos; Shakespeare, o su época, ya habían experimentado la no necesaria reconciliación pública de la institución matrimonial y de la institución amorosa. Es por esta razón que no podía haber una “bouffée de langage” (1977: 7) de tema matrimonial en los *Fragments* barthesianos. La apelación a una institución que somete el contenido al continente, la actividad amorosa de creación al marco formalizado de conservación de lo creado, nada tiene que ver con el amor en sí. A duras penas éste se expresa por unidad matrimonial sino, en todo caso, por unidad escénica; la unidad escénica del amor es el único continente real, concreto, de la actividad amorosa; la escena, por tanto, es en sí el “matrimonio” circunstancial, empírico que el sujeto experimenta. Esto mismo es lo que acontece en el resto de los sonetos (excepto en la triste serie primera, sonetos 1 a 17), y desde luego también en los *Fragments*. Dice aquí Barthes: “Lorsque deux sujets se disputent selon un échange réglé

de répliques et en vue d'avoir le “dernier mot”, ces deux sujets sont *déjà mariés*” (1977: 243).<sup>18</sup>

El texto barthesiano progresa en esto respecto del shakespeariano, pues permite constatar en qué medida esa simbolización de la posesión amorosa que es la discusión, no necesita del marco ingente, excesivo del matrimonio a fin de hacerse visible, sino que le basta para ello con el marco menor, “acontecimental” de la escena. Tras los primeros 17 sonetos, y por fortuna para la efectividad de la dicción poética, serán solamente escenas las que prolonguen el resto del discurso de amor. Ejemplos de esta efectividad de aquí en más fragmentaria, despuntan a partir de la tercera serie (sonetos 20 a 26). El soneto 20 puede ser tenido por una anticipación del fragmento barthesiano titulado “Ravissement” (1977: 223-9). El tema de la feminización del sujeto, responsable de una redistribución de las circulaciones del poder en la relación amorosa, está presente en ambos textos. “Master mistress” (20: 2), término destinado a caracterizar la feminización del amado, es una expresión que complementa el proceso de feminización del amante cuando éste se encuentra, según Barthes, en situación de superponer un discurso de ausencia al discurso de amor (1977: 20). Por ello, el soneto 23 representará uno de los puntos culminantes en la aproximación trans-histórica de ambos discursos, al efectuarse en esos versos una contaminación completa del cuerpo y del texto, de ese modo que Barthes sabrá consagrar luego en numerosos sitios. “O, let my looks be then the eloquence / And dumb presagers of my speaking breast” (23: 9-10):<sup>19</sup> el acto de leer el cuerpo, de buscar signos en la apariencia del amante como testigos de una verdad que siempre supera la ambigüedad de las imágenes, o, dicho de otro modo, el acto de sumergirse en el abismo de las superficies, debe contar con una textualización del cuerpo como portador ostensible de dichos signos, cosa a la que Barthes le añadirá la siguiente perplejidad, ausente en el soneto de Shakespeare: la inversión del sentido de la visión, por la cual no es ya el amante quien solicita ser mirado por el amado a fin de esclarecer su verdad pasional, sino que es aquél quien pasa ahora a “escrutar” con “fascinación” y extrañamiento (“la fascination n’étant en somme que l’extrémité du détachement”) al objeto de deseo (1977: 86). La solicitud de verificación visual de la pasión en Shakespeare, tanto como la fascinación que se manifiesta sobre el borde mismo del distanciamiento o lejanía en Barthes, constituyen dos modos próximos de experimentar el duelo: en ambos casos, una exterioridad queda por un cierto tiempo o “durée” a la espera de la verdad consolante, moral, que redima no ya las dos partes de una relación amorosa quizás rota, sino dos ontologías divididas, la del exterior y la del interior, la del adentro y el afuera, cuya paz sólo podría acontecer en condiciones imposibles, incomprensibles para los datos ontológicos previos en los que toda relación amorosa moderna se inscribe. La división del adentro y del afuera, cosmología paralela y correspondiente al sujeto de la falta, es ese mundo estructuralmente condenado en el que acontece el amor, el cual de pronto parece inalcanzable no tanto por los desacuerdos ocasionales de dos sujetos concretos, sino a

<sup>18</sup> “Cuando dos sujetos disputan según un intercambio regulado de réplicas y a fin de tener la “última palabra”, esos dos sujetos están *ya casados*” (énfasis de Barthes).

<sup>19</sup> La lección ordinaria de este término clave del verso 23:9 es “books” y no “looks”; sin embargo, Stephen Booth señala una tendencia en algunos editores previos, a adoptar la lección divergente “looks”, la cual, desde el punto de vista del “conceit” en juego, podría justificarse incluso más que la otra (1977: 172). En la tradición editorial de Sewell y de Capell, se adhiere aquí a esta tendencia.

causa del imposible mismo que preside las condiciones de su posibilidad. “L’exil de l’imaginaire” es uno de los fragmentos barthesianos que comenta esta situación compleja (1977: 123-6): o bien el sujeto amoroso se entrega a la pasión, sabiendo que sufrirá el destino del sujeto estructural prometido al amor, o bien él decide detener su vertiginoso ir y venir por el laberinto afectivo y considerar para sí la calma de un duelo cuya duración será tan indefinida como una estancia purgatorial; modo negativo de la fidelidad, que dicho fragmento propone muy a tono con el citado soneto shakespeariano.

La serie cuarta, sonetos 27 a 39, comentando el cautiverio del “speaker” en un imaginario amoroso que él cree suyo pero que es en realidad universal, vuelve a sumergir al amante en ese tembladeral del que el ambiguo “exilio” previo había pretendido liberarlo, si no anestesiando el dolor que éste sentía, sí al menos atenuando los efectos de la neurosis de su incesante ir y venir. “Vivir en el imaginario” es el privilegio intenso, doloroso del amante; “escribir el imaginario”, en cambio, lo es del poeta, del teórico. Shakespeare, Barthes asumen frente a sus textos una misma actitud: ellos “escriben el imaginario”, única posibilidad que les permitía evadir la trampa existencial de “vivirlo”, es decir de incapacitarse para ofrecernos su anatomía:

Il faudrait que quelqu’un m’apprenne qu’on ne peut écrire sans faire le deuil de sa “sincérité” [...]. Ce que l’écriture demande et que tout amoureux ne peut lui accorder sans déchirement, c’est de sacrifier *un peu* de son Imaginaire, et d’assurer ainsi à travers sa langue l’assomption d’un peu de réel. Tout ce que je pourrais produire, au mieux, c’est une écriture de l’Imaginaire; et, pour cela, il me faudrait renoncer à l’Imaginaire de l’écriture [...] (1977: 115).<sup>20</sup>

“But then begins a journey in my head”, y luego “My soul’s imaginary sight” (27: 3, 9), son sólo algunas de las puntas verbales que insinúan la reserva infinita de recursos que le impiden al amante sucumbir ante la evidencia de su frustración. Allí donde la vida aplastaría al amante con su verdad factual, el imaginario construye puentes aéreos que sostienen en vilo a aquél, haciendo partir los tramos sucesivos de la ingeniería volátil a partir del punto último dejado por el puente previo, justo antes de colapsar. En Barthes, este recurso se titula “capital de l’Imaginaire” (1977: 84); de hecho, la frase que precede este rótulo: “telle une pensée diurne essaimant dans le rêve” (“como un pensamiento diurno deviniendo enjambre en el sueño”), podría glosar la situación descrita en el soneto 30, donde, merced a la economía inexhaustible del imaginario, las pérdidas jamás cesan de reconvertirse en ganancias: “All losses are restored and sorrows end” (30: 14).

Barthes definió de este modo el erotismo: “[...] c’est l’investissement amoureux dans un objet quel qu’il soit, et qui n’est pas forcément [...] une figure humaine” (declaración de Barthes en el reportaje televisivo de 1973 en el que el autor dio explicaciones generales acerca de su libro recién aparecido, *Le plaisir du texte*).<sup>21</sup> El

<sup>20</sup> “Sería necesario que alguien me avisase que no es posible escribir sin hacer el duelo de la propia sinceridad [...]. Lo que la escritura pide y que todo enamorado no puede concederle sin desgarrarse, es el sacrificio de *un poco* de su Imaginario, asegurando de este modo, a través de su lengua, la asunción de un poco de real. Todo lo que yo podría producir, en el mejor de los casos, sería una escritura del Imaginario; pero, para esto, me sería necesario renunciar antes al Imaginario de la escritura”.

<sup>21</sup> “Erotismo es el investimento amoroso en un objeto cualquiera, sin que éste sea por fuerza un figura humana”.

erotismo barthesiano, como también el shakespeariano, carecía de sexo y más aún de género; era andrógino, neutro, una manifestación del puro espíritu bajo condición corporal (esto es “investimiento”). De las materialidades disponibles, quizás solamente el texto realizaba sin daño para el amante que “tenía” una relación erótica (en el sentido de “tenir un discours”), la utopía de un cuerpo pasible de ser investido amorosamente sin que por ello éste debiera renunciar a su vocación de neutro. De todas las materialidades disponibles, el texto era para Barthes el más versátil de los “objetos sustitutos de la figura humana” (1973).<sup>22</sup> La realización física del amor debía ser por tanto, e indiferentemente, o bien un hecho imposible o bien un hecho superfluo. Para el Barthes de los *Fragments* o de *Le plaisir*, tanto como para el “speaker” de los *Sonnets*, el acto de unión carnal ocurría solamente al tomar carta de circulación en el discurso que constituía su verdadero destino, su puerto último. El amor que les interesaba a ambos era por tanto el que podía ser dicho. Lejos del magma de una existencia preverbal, ese amor-objeto debía ser, ante todo, una experiencia capaz de recibir los asignables del discurso en el que finalmente se manifestaría. El amor de Shakespeare, de Barthes, no era pues una precondition existencial del discurso, es decir un “intratable”; por el contrario, él se volvía inteligible una vez que su sustancia verbal primaria, todavía pegada a la materialidad de los actos impuros que pudieron acompañar su nacimiento, había sido ya codificada, regulada, “tratada”.

En este mismo sentido, el imaginario del amor, a causa de su propia, trémula consistencia (“cette énergie délirante qu’on appelle l’Imaginaire” (1977: 123)), se propone a sí mismo como el dominio discursivo en el que la figura solitaria de la muerte busca confundirse deliberadamente con las figuras plurales, blandas del erotismo. El destino del discurso amoroso, para Barthes, para Shakespeare, consistía en su loca fidelidad al cerco del imaginario que lo posibilitaba, le daba cuerpo y lo hacía “consistir” (1977: 142). Pensar el amor, y en general un “investimiento erótico en un objeto cualquiera”, bajo la figura de la muerte, era paradójicamente proponer el estado ideal del amor discursivo, pues solamente un límite así de absoluto era digno de poner a prueba el absoluto paralelo (o querido como tal) de dicho amor. El soneto 32 constituye un “pendant” eficaz al fragmento titulado “Regretté” (1977: 231-2). Cuando el amante “escribe” el imaginario de su propia muerte concebida como un episodio más en el volumen general del imaginario amoroso, un efecto que podríamos llamar “hipernarrativo” tiene entonces lugar: ahora es el imaginario amoroso, de pronto convertido en dueño del imaginario incrustado de la muerte, el que toma la palabra. La personificación del imaginario constituye por tanto el colmo del discurso de amor: quien habla allí es en realidad el discurso mismo, “invistiendo” a tal fin un cuerpo concreto. Inversión llevada al paroxismo, en esta toma de voz por parte del imaginario, no solamente el sujeto que dice investir un discurso y que en cambio es investido por él (Barthes 2002b: 192), queda absorbido por dicho imaginario, sino que incluso la presencia misma del enamorado funciona, en el interior del imaginario personificado, como un “objet petit a” carnal, como un punto de fuga material en una falta estructural abstracta; el sujeto real es el elemento concreto aunque diminuto, perdido en la gran abstracción discursiva de un imaginario amoroso devenido ahora sujeto trascendental.

<sup>22</sup> Cfr. también la expresión: “Le texte a une forme humaine, [...] est un anagramme du corps érotique” en *Le plaisir du texte* (1973: 26).

Las figuras de la interrupción o del obstáculo también operan en una dirección análoga. El soneto 33 introduce un concepto completamente barthesiano en su estructura: “The region cloud” (33: 12); esta “zona de nubes” es la misma que en Barthes llevará al amante a declarar: “je suis dans l’obscurité même de mon désir” (“estoy en la oscuridad de mi deseo”) en el fragmento “Et la nuit éclairait la nuit” (1977: 203), o bien, situando la escena imaginaria entre la tierra de los hechos dudosos y el cielo absoluto, puro de los deseos, que “le nuage alors n’est plus que ceci: *quelque chose me manque*” (énfasis de Barthes; “la nube no es más que esto: *algo me falta*”, del fragmento “Nuages” (1977: 202)). Incluso ante la fugacidad del llanto discursivo los imaginarios de ambos autores se imitan a la distancia; el soneto 34 declara: “Ah, but those tears are pearl which thy love sheds, / And they are rich and ransom all ill deeds” (34: 13-14); versos que son parientes próximos de los fragmentos “L’exil de l’imaginaire” (123-6), “Nuages” (201-2), “Éloge des larmes” (213-5) y “Qu’il était bleu, le ciel” (233-5), pues algo semejante se dice en Barthes de este modo: “Les larmes sont des signes, non des expressions. Par mes larmes, je raconte une histoire, je produis un mythe de la douleur [...]; en pleurant, je me donne un interlocuteur emphatique qui recueille le plus vrai des messages, celui de mon corps” (1977: 215).<sup>23</sup> Llore el amante en Barthes, o bien llore el amado en Shakespeare, la función “histórica” (¿histórica?) de las lágrimas se conserva intacta. Sistema de signos que, emitido por el cuerpo, sortea la metafísica del lenguaje, el imaginario prueba aquí la potencia de su versatilidad: algunas de sus más tocantes líneas consienten ser escritas directamente por dicho cuerpo, sin intermediación de palabras. El imaginario, dotado de la voz que usurpa al amante, toma también de éste su resto físico. Apoteosis de virtualidad y de posesión tras aquella inversión paroxística, el largo sedimento moderno del deseo y de la falta ha ocurrido a expensas del completo sujeto, en la medida en que, después de la resignación de su voz, solamente quedaba la resignación del cuerpo.

#### 4

La estructura de la falta, en su larga curva temporal que da forma a la Modernidad, se configura también, a su modo, en una especie de historia: *la historia antropológica del sujeto de deseo*. A fin de salir del imaginario, amoroso u otro, de evadir las trampas de la continuidad discursiva que le permitían a dicho imaginario existir como tal, continuidad que, además, tomaba para el sujeto que la escribía y que a la vez estaba escrito en ella, el cariz de un campo general de fusión o de “edipización”, era preciso quebrarlo en fragmentos, partirlo en una “tópica” (Barthes 1977: 8-9). Así también, para salir de los límites de la *historia antropológica del sujeto de deseo*, era necesario postular su descripción fenomenológica por una vía asimismo fragmentaria, único método para conspirar con eficacia contra las trampas de aquella misma continuidad.<sup>24</sup>

<sup>23</sup> “Las lágrimas son signos, no expresiones. Con mis lágrimas cuento una historia, creo un mito a partir del dolor [...], al llorar me aseguro un interlocutor enfático que recoge el más verdadero de los mensajes, el de mi cuerpo”.

<sup>24</sup> El concepto barthesiano de “historia”, tal como el autor lo expuso en sus *Fragments* y que precede en unos cuantos años el desarrollo kristeviano que dio lugar al libro de esta última, *Historias de amor* (1983), hizo de dicha noción un opuesto estructural del fragmento. La historia, para Barthes, “es el tributo que el enamorado paga al mundo a fin de reconciliarse con éste” (1977: 11); la historia es, por tanto, una instancia mayor de “edipización” de sujeto, es el discurso del imaginario (amoroso u otro) en estado puro,



Con sus *Fragments* de 1977, Barthes llevó a cabo esta descripción fenomenológica, metodológicamente fragmentaria, que por una vez *remitía a un discurso y no a una pasión*. Es por esta decisión que su trabajo instaló la posibilidad de una clausura del sujeto de deseo, del portador histórico, sintomático, de aquellas continuidades imaginarias que lo protegían, creando y conservando a la vez su burbuja de sueños. Positivamente de cara a dicho sujeto como “tópica” que sabe desplegar la apertura de su fenomenología, aunque negativamente de cara al proyecto de clausura de dicha carencia estructural, los fragmentos barthesianos apuntan con este indecible o “double bind” hacia la posibilidad de un sujeto amoroso en ruinas y a la vez salvable; sus fragmentos pertenecen en parte a un sujeto en retirada, ese que allí “tiene el discurso” de amor y que en ese mismo acto provoca su propia hemorragia estructural, y es propio en parte de un sujeto proyectivo que podría superar sus antinomias si alguna vez llegara a deconstruir en sí mismo y para sí mismo las facetas sintomáticas de su fenomenología amorosa. Los *Fragments* barthesianos son por tanto una suerte de frontera metafísica, transversal, que un sujeto estructural, histórico y no meramente un autor francés del siglo XX, ha trazado en hipótesis sobre la línea longitudinal de su mismo devenir, a fin de que dicha estructura logre desdoblarse por una vez y en propio beneficio, aprovechando aquel resto previo, extenso, de su historia anclada a una estructura carente, como señal que lo anime a iniciar la posibilidad de una cura supra-histórica. Sin la analítica fenomenológica del discurso de amor, que Barthes llevó a cabo propiciando un “escribir” *fragmentario* y no un “vivir” *continuo* del imaginario amoroso, esta posibilidad de lectura no habría podido darse.<sup>25</sup>

Pascal, antes un Andreas Capellanus, sostuvieron el carácter pasional del amor, cualidad que parecía dictada “in aeternum” por el imaginario occidental: “Quod amor sit passio, facile est videre” (Capellanus 1964: 4). Para Barthes podía haber pasión, y la había no sólo en hipótesis; sin embargo, el amor-pasión, datado según Sartre (1947), únicamente existía para él bajo condición discursiva; era esta la novedad que el crítico aportaba.<sup>26</sup> El procedimiento elegido por Barthes permitía realizar dos cosas a un mismo

---

antes del “tratamiento” metódico, fragmentario y expreso “desordenado” al que el autor lo someterá luego. Las historias, por tanto, tienen el efecto de hacer del imaginario que transportan, una suerte de “real”. Será entonces la misión del analista (del crítico de la cultura), “escuchar” (o leer) el atolondramiento histórico del sujeto (pero aquí ese sujeto trascendental es la cultura misma), a fin de proceder al trabajo lúdico sobre esa continuidad, desmontándola en fragmentos a fin de mostrar en frío lo que la continuidad protegía con su calor.

<sup>25</sup> En la edición de *Mythologies* de 1957, Barthes había añadido a las fragmentarias “pequeñas mitologías del mes”, un apéndice teórico destinado a realzar lo que a sus ojos, quizás, podía lucir como una mera colección periodística: “Le mythe, aujourd’hui” fue el título de este texto que, de cara a los 53 fragmentos, constituía una suerte de “lógica” cuyas líneas de pensamiento pretendían controlar la multiplicidad de la hipotética dispersión. Primero, la descomposición fragmentada del fenómeno (en este caso, el imaginario de la cultura francesa moderna), luego la lógica que le daba un sentido general, teórico, al trabajo analítico de descomposición. Los *Fragments* de 1977 son también una descomposición: la del fenómeno amoroso, la del imaginario del amor moderno; sin embargo, Barthes no quiso en esta ocasión realizar su trabajo de desmontaje fragmentario con una lógica que le imprimiera una dirección teórica al conjunto; un texto titulado “L’amour, aujourd’hui”, puesto tras las 80 figuras, no ha sido parte de su proyecto y cabría preguntarse por qué razón.

<sup>26</sup> Salvo que se quiera incluir entre las anticipaciones de un amor desapasionado, la famosa intervención de Swift en el libro IV de los *Gulliver’s Travels*, en donde se describe, bajo piel de caballos, la posibilidad de un amor sin falta, sin deseo y sin embargo pleno porque sustentado por una estructura subjetiva no carente.

tiempo: por un lado, concitaba el amor como idea, como discurso en tensión; por otro, lo alejaba como pasión, como tema trágico, pre-textual; la entidad infinita e inexorable porque de naturaleza puramente metódica, del discurso amoroso considerado ahora como el depósito directo de una fenomenología ya sin sedimentos de experiencia extra-textual, pasaba entonces a mediar con su horizontalidad abstracta entre la verticalidad ficticia de la pareja escenificada y la verticalidad concreta del lector; entre la vida supuesta y la material lectura. Este método permitía examinar de cerca el fenómeno: los fragmentos escénicos podían, por su misma forma, quedar a disposición de quien quisiese inmediatamente “investirlos”. De hecho, que tanto los *Sonnets* como los *Fragments* pidan venir al habla, devenir voz como resucitando de la escritura a la dicción, constituye una prueba de su verdad experiencial y de su fuerza elocutiva.<sup>27</sup> A fin de que el amor sea un “imaginario escrito” y no un “imaginario vivido”, se imponía por tanto confiscar su relato, extirparlo de las formas que, a fin de conservar el recuerdo de su calor, se incapacitaban no obstante para “tratarlo”, reducirlo o analizarlo. De allí la fragmentación, único procedimiento de escritura que aseguraba la eficacia de la confiscación al reducir el relato caluroso a una sucesión fría, sin centro ni orden, de objetos verbales que sólo la reminiscencia del lector podía ahora apreciar y reconstituir, aunque ya “del otro lado del espejo”, no identificándose sino tomando aquellos fragmentos como pequeñas experimentaciones para el ensayo íntimo de la anamnesis. Arrancar la experiencia de su lecho narrativo, continuo, de su forma de “historia”, era privar expreso su fenomenología de las adhesiones culturales en las que por insistencia de imaginario aquella incurría. Erradicar de la temporalidad del relato la experiencia del amor, evitando aproximar su acontecer a la esencia “deviniente” del sujeto, o, dicho de otro modo, liquidar la heredada cohesión fenomenológica del amor en provecho de su exposición reticulada, desprendida, fue el prefacio a una destitución capital que Barthes, conquistador detenido sobre el borde mismo de su exceso, no quiso sin embargo ahondar: la anunciación, por la vía de un fragmento que descomponía la continuidad de la más persistente de sus pasiones, de la clausura histórica del sujeto de deseo, el colapso del habitante natural del imaginario moderno.

Considérese ahora esta prognosis: ¿qué podría venir tras el sujeto de la falta? Datos que provienen de la actividad social y en general de nuestra cultura, y que pueden tomarse de literaturas, films, publicidades, otras artes, vida cotidiana, etc., permiten entrever el despunte de un sujeto ligeramente diferente de aquel que, durante la Modernidad, gobernó la producción de existencia, cuanto menos en el interior de nuestro hemisferio.<sup>28</sup> Asoma, tal vez, un sujeto no ya irresponsable, es decir reactivo,

<sup>27</sup> La necesidad de llevar a escena tanto los *Fragments* como los *Sonnets* motivó varios proyectos de recitación asociados a ambas obras: los poemas de Shakespeare fueron ocasión de la célebre performance de John Gielgud, *When Love Speaks* (EMI, 2002); por su parte, los *Fragments d'un discours amoureux* dieron lugar a la escenificación no menos célebre de Fabrice Lucchini, *Le point sur Robert* (Tôt ou tard, 2008).

<sup>28</sup> Giorgio Agamben, en *La comunità che viene* (1990), caracterizó de este modo la hipotética emergencia estructural: “[...] la piccola borghesia planetaria è verisimilmente la forma nella quale l'umanità sta andando incontro alla propria distruzione” (43); y más adelante: “[...] se gli uomini, invece di cercare ancora una identità propria nella forma ormai impropria e insensata dell'individualità, riuscissero ad aderire a questa improprietà come tale, a fare del proprio esser-così non una identità e una proprietà individuale, ma una *singularità senza identità* [“una singularidad sin identidad”; mi énfasis], una singularità comune e assolutamente esposta – se gli uomini potessero, cioè, non esser-così, in questa o quella identità biográfica particolare, ma essere soltanto *il* così [énfasis de Agamben], la loro esteriorità

sino más bien a-responsable, libre de aquel vacío estructural cuya fuerza de succión ha compelido hasta el presente tanto las disposiciones triunfalistas como derrotistas de la persona civil; asoma quizás un sujeto minimalista, moralmente precario, enemigo por razones estructurales y no ya ideológicas de la presentación libidinal de la estructura anterior, propensa por la misma razón tanto a un poder como a un amor; instruida por el deseo y por la falta, y ontológicamente educada, en consecuencia, en la propagación violenta de sí misma. Este otro sujeto, cuya aparición es apenas visible dado que las sociedades occidentales se dejan regir aún por la estructura previa, por la institución simbólica del deber y de la deuda, de los presentes forzados o prometidos, se manifiesta por ahora con la precariedad de los comienzos, esporádica o fragmentariamente; sin embargo, ese sujeto está probablemente entre nosotros, ya mismo integrando de un modo todavía algo tímido el tejido social. Lo nuevo ingresa al mundo no por efecto reactivo, pues lo reactivo suele ser lo viejo suicidándose como totalidad en el acontecimiento marginal de un cierto descontento parcialmente encarnado. Lo nuevo ingresa como desvío, accidente o casualidad, se instala como un musgo inocente e imprevisto en la roca tenaz de una tradición. Es posible preguntarse por la economía de esta novedad estructural, por el aspecto que ella asumirá a la hora de organizar sus relaciones, por el cariz mismo de éstas y por la desfiguración en ellas de las exigencias de feminidad y de masculinidad, de deber y de responsabilidad, exigencias, entre otras, de larga data y además constitutivas de la estructura en retirada.<sup>29</sup> Un sujeto que no sea de la falta, ¿cómo dirá el amor de los cuerpos?, ¿con qué expresiones manifestará sus gustos o disgustos?, ¿en qué sentido convalidará o no la idea de un destino singular e intransferible para sí mismo? Probablemente, lo que ese sujeto novedoso tenga para decir respecto del amor, le concierna también a su noción de muerte. Si la estructura previa sobrevivía para la humanidad en la memoria formal del duelo, a fin de que los individuos aislados pudiesen oscurecerse gradualmente hasta perecer en relativa paz y ser olvidados sin daño,<sup>30</sup> también para la nueva estructura del sujeto un nuevo morir se avecine quizás, por fuera del dosel de nuestra luctuosidad. El sujeto minimalista, cuya no-carencia podrá ser obra de su propia precariedad y no del heroísmo de un autodomínio estoico sobre límites fatales, heredados, poseerá esa clave empírica, más de

---

singolare e il loro volto, allora l'umanità accederebbe per la prima volta a una comunità senza presupposti e senza soggetti [mi énfasis], a una comunicazione che non conoscerebbe piú l'incomunicabile" (44). En la Apostilla de 2001 a la nueva edición del libro, el filósofo declarará que aquello que había sido lanzado como hipótesis por 1990, supo devenir entretanto un hecho concreto.

<sup>29</sup> Dice Derrida: "L'irruption du nouveau [...] devrait être attendue *comme telle* [...], anticipée *comme* l'imprévisible, l'inanticipable, le non-maîtrisable, le non-identifiable, bref, comme ce dont on n'a pas encore la mémoire" (1991: 23). No es asunto secundario corroborar, a tono con esta afirmación, que lo nuevo político del mundo es entonces la parte erótica del mundo, en tanto es en ella, por ella, que la política olvida por un momento (y este olvido es lo nuevo mismo, su irrupción) la obligación de sus argumentos previos, previsibles, identificables, etc. Erotizar la política sería por tanto someterla al rigor de una aventura de tipo corporal, en la que ella encuentre, imprevistamente, lo nuevo en sí misma, de sí misma, como el cuerpo encuentra también lo nuevo de sí o en sí tras la aventura de un contacto imprevisto con otros cuerpos, no regimentado en un tránsito por "zonas erógenas" ni tampoco en "obligaciones maritales".

<sup>30</sup> Véase Giorgio Agamben (2015: 33-34). El olvido, suerte de "des-tematización" de las formas, se constituye para este filósofo en el modo supremo de la memoria, pues todo olvido, pensado como mera infidelidad temática, se transforma de inmediato en un proyecto de conservación de la Idea, sitio en el que estaba depositado lo esencial, lo único que cabía preservar y rememorar.

un hacer que de un saber, que le permitirá amar de otro modo y también, por la misma causa, morir de otro modo, sin faltas paralizantes aunque tampoco con forzosa indiferencia; ese sujeto amaré, tal vez, guiado por una noción no trágica de lo singular, y tal vez morirá no ya con los estruendos propiciados por su vacío estructural, dejado atrás, sino con el susurro adecuado al minimalismo que su novedosa moral habrá inaugurado. “Not with a bang but a whimper”, como dijo T. S. Eliot en 1925.

¿Se darán de este modo, tan extrañamente no intensivo, el amor y la muerte en las “singularidades sin identidad” de Agamben, hipotéticas estructuras de relevo para nuestro moderno, es decir antiguo, sujeto de deseo?

### Referencias bibliográficas

- Agamben, G. (1990), *La comunità che viene*. Torino: Einaudi.  
——— (2015), *Idea de la prosa*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo. Traducción de Rodrigo Molina-Zavalía.  
Alighieri, D. (2003), *La Divina Commedia. Purgatorio*. Roma: Armando, vol. 2.  
Barthes, R. (1973), *Le plaisir du texte*. Paris: Seuil.  
——— (1977), *Fragments d'un discours amoureux*. Paris: Seuil.  
——— (2002a), *Comment vivre ensemble*. Paris: Seuil-IMEC.  
——— (2002b), *Le lexique de l'auteur*. Paris: Seuil.  
——— (2002c), *Oeuvres complètes*. Paris: Seuil.  
——— (2007), *Le discours amoureux*. Paris: Seuil.  
Bataille, G. (1957), *La littérature et le mal*. Paris: Gallimard.  
Bénichou, P. (1948), *Morales du grand siècle*. Paris: Gallimard.  
Capellanus, A. (1964), *De amore libri tres*. München: Eidos Verlag.  
De Vigny, A. et Dorval, M. (2009), *Lettres pour lire au lit. Correspondance amoureuse 1831-1838*. Paris: Mercure de France.  
Derrida, J. (1991), *L'autre cap*, suivi de *La démocratie ajournée*. Paris: Les Éditions de Minuit.  
Descartes, R. (2013), *Lettres sur l'amour*. Paris: Fayard.  
Dessau Bernhardt, E. (1990), *Goethe's Römische Elegien. The Lover and the Poet*. New York: Peter Lang.  
Diderot, D. (1878), *Oeuvres choisies*. Paris: Librairie des Bibliophiles, tomo IV.  
Eliot, T. S. (1997), *The Sacred Wood*. London: Faber & Faber.  
Goethe, J. W. (2005), *Elegías romanas*. Madrid: A. Machado Libros. Edición bilingüe, traducción de Salvador Mas.  
Joyce, J. (1975), *Selected Letters of James Joyce*. London: Faber & Faber.  
Lucrecio (1968), *De la nature*. Paris: Le Belles Lettres. Edición bilingüe, traducción de Alfred Ernout.  
Pascal, B. (2004), *Pensées*, Paris, Gallimard. Paris: Gallimard. Edición de Le Guern.  
Sartre, J. P. (1947), *Situations, I*. Paris: Gallimard.  
Shakespeare, W. (1977), *Shakespeare's Sonnets*. New York: Yale University Press.  
——— (2006), *Shakespeare's Sonnets and Poems*. New York: The Folger Shakespeare Library.  
Spinoza, B. (2007), *Epistolario*. Buenos Aires: Colihue.

Veyne, P. (1983), *L'élégie érotique romaine, L'amour, la poésie et l'Occident*. Paris: Seuil.

### **Material audiovisual**

*Le plaisir du texte*, entrevista a Roland Barthes en ocasión de la aparición de su libro homónimo en 1973 (<https://www.youtube.com/watch?v=jUgJd2mS3LY>).

*Roland Barthes. Le théâtre du langage* (2015), film escrito por Chantal Thomas y Thierry Thomas, INA.