

Sobre: *Roland Barthes y el Soberano Bien. Música, epifanía y muerte en La cámara lúcida, de David Fiel.* Rosario: Ediciones Nube Negra, Colección Paradoxa, 2016.

✉ CARLOS SURGHI / Universidad Nacional de Córdoba – CONICET / [carlossurghi@yahoo.com.ar](mailto:carlossurghi@yahoo.com.ar)

«Yo podía vivir sin la Madre (todos lo hacemos, más o menos tarde); pero lo que me quedaba de vida sería por descontado y hasta el final *incalificable* (sin cualidad)». La anterior cita se lee en el último libro de Roland Barthes, *La cámara lúcida*. En él la abundancia en ejercicios de duelo, entre actos de dolor y demás giros, lo singulariza no sólo por permitirlos, sino también por darles espacio en un texto pensado para otra cosa. ¿Qué es el último libro de Barthes? ¿Una no-historia de la fotografía? ¿Una tumba para la madre muerta? ¿El imperio del fragmento personal a la luz de lo público? En el lugar del discernimiento Barthes escribe sobre el sentimentalismo informe; ante la razón, prefiere el *pathos* tan común de los últimos años. Es más, frente a la fotografía, objeto de encargo por *Cahiers du cinéma*, su reacción es la evasión sentimental bajo un obtuso estudio de una forma de la técnica que se niega a ser tal. Si la orientación esperable de la crítica es la enumeración, el elogio o no de la cualidad singular, ¿por qué pensar la crítica literaria como un discurso de la ausencia? Tal vez para no escribir sobre la fotografía, pues al escribir sobre ella se escribe en verdad sobre otra cosa.

Éric Marty señala que desde siempre el proyecto de Barthes ha tenido, como el de Blanchot, en su centro a la figura de Orfeo. Lo que le fascina es una prohibición paradójica: un canto que es elogio y negación de volver hacia quien se ama. Desde aquí, la última escritura barthesiana, la de los objetos del duelo, la de los cursos, aquella inconclusa de los proyectos de novela, no es más que un registro de sus mismas imposibilidades: la de ser un verdadero escritor, la de pensar una ciencia del sujeto, la de escapar a la fantasmática del «esto ha sido». Y en ese no poder ser sin lugar a dudas está su virtud. Sin embargo, en cada intento hay otro tipo de fascinación. Ella consiste en hallar en cada frase una forma de indagación de la muerte; sólo así, el hijo, el novelista, y finalmente el melómano, terminan siendo quienes son, quienes entonan ese *cantus nomine mortuarii*. Pero, ¿qué crítica se hace eco de esta disolución de la crítica practicada por el mismo Barthes?

El libro de David Fiel tiene como acierto y virtud detenerse en las epifanías de muerte, o en las epifanías que la muerte desencadena para que el último Barthes —en sentido literal y metafórico— sea mucho más cierto o imposible a la luz del discurso crítico. Su defecto tal vez sea querer ver en esa lengua sin discurso algo más que la intimidad romántica. Pero sobre todo su acierto está en traer a la escena de la crítica a la música, ese gran Otro en la escritura de Barthes, ese destino jamás hecho forma, ese deseo que es anhelo y prohibición, como el destino mismo de Orfeo. Pensado entonces a través de esas variaciones que la música permite, Allegretto, Scherzando, y también a través de la diversidad musical que puede trazar una ejecución adonde las diferencias entre Monteverdi y Ligeti se resuelven en Lieder de Schubert, el Barthes de Fiel, un Barthes tal vez poco sopesado por la crítica argentina, es mucho más próximo cuanto más secreto nos parece. Al ser doliente, al ejecutante íntimo de fin de semana y retiro rural que se sienta al piano, se suma el sujeto mismo de un extrañamiento melancólico, podríamos decir el sujeto epifánico que Barthes modula sobre la fotografía de la madre ya muerta; y que Fiel despliega y critica en ese deseo de soberanía ante el cual Barthes se permite todo. ¿Qué puede emocionar? ¿Qué puede raptar? ¿Qué puede hacer del sujeto un ser soberano? Justamente esta ausencia, la Madre, la vanidad crítica, pero que se vuelven tema, lo que Fiel denomina melancolía, «la prolongación anímica de la epifanía desvanecida, ese humor que no cesa de recordarle al sujeto la falta que lo sostiene a cambio del sacrificio anímico de su memoria».

En *Roland Barthes y el Soberano Bien* la música es la forma del duelo sostenido en el tiempo —tanto mítico como material—. Un madrigal, una sonata —no importa la forma pues el sentido se vuelve intensidad— son formas mucho más óptimas para enfrentarse a «ese instante en que ocurre la transformación instantánea de lo creado en algo perdido». Sólo así, cuando la música es escucha infinita del melancólico, la música es absoluta ante la ausencia; pero en un sentido negativo, como lo que la crítica desea, como lo que el mismo Barthes no ejecuta: «la voz perdida o imposible del tú». El Barthes de Fiel, uno más entre tantos y en estos últimos años, es entonces un sujeto crítico mucho más extremo cuando se le perdonan algunas cosas propias del acierto egotista. Si en apariencia se vale de las tipologías o las características de la materia, en verdad ahora se interesa por las formas evanescentes —siempre la novela sobre nada de Flaubert flotando sobre su deseo—; si en otro tiempo pensaba que era posible una taxonomía del relato, ahora se interesa por aquello que ni bien se ejecuta ante una ausencia, termina siendo la ausencia misma. ¿Se trata de un devenir música de la crítica que Fiel quiere señalarnos? Como Proust, quien en la sonata de Vinteuil y en el estudio sobre Vermeer de Swann vio la autonomía de su gran novela, Barthes en la música —lo que acompaña a toda imagen pues su espesor semántico es el silencio— ve un modo de escribir lo contundente. Si por esos años el haiku podía ser la forma de la novela, o lo neutro anacorético una superación de la filosofía, ¿por qué no el canto de Orfeo la preparación de la crítica?

La impostación de etilos, la intención impostada, y hasta la postura crítica de una impostura metódica parecen acompañar a Barthes en los últimos años; también parecen perseguirlo, imponerse en su camino de consagración, proponerle un modo herético de leer y a la vez de ser el crítico moderno y anacrónico que efectivamente es. Tal vez en *La cámara lúcida* esta aventura de una subjetividad afectada se exponga de manera obscena. En la oscuridad de sus espejos la teoría parece disolverse ante el poderoso rayo que proviene de su interior y del afuera. Frente a ello, Barthes/Orfeo, se vuelve sujeto de canto, ejecutante, intérprete y compositor de la música que corresponde a ese movimiento que revela la figura oculta. ¿Cómo seguir luego de esto? La afirmación barthesiana es el repliegue y el impulso encontrado en la literatura. ¿Alcanza? ¿Por qué no adopta la forma de una novela? En *Fragmentos de un discurso amoroso* Barthes se congració con su deseo de pensar los libros como un repertorio de figuras, es más, en este caso coreográficas, gimnásticas. Fiel busca la figura del duelo, no tanto el objeto en su relación iterativa con el sujeto, sino más bien los restos que de ella quedan en el instante inmediatamente posterior a la finalización del canto del cisne. ¿Se ha vuelto el crítico figura de su método? Fiel parece encontrarla al afirmar nuestra última pregunta: «Morir en la actitud de canto es morir como artículo de cultura antes que como cuerpo natural o como persona moral, es arreglar los pliegues del sudario propio». Lo interesante es que su hallazgo se vuelve tanto o más obsceno que la fotografía al arrastrar a Eurídice hacia la luz. Pues encuentra la muerte del mismo Barthes, quien «cede su cuerpo real a ese accidente irrevocable» —una camioneta, un mes de hospitalización—; y en ello lee la afirmación paroxística de su egotismo: «ese sujeto muere sólo en *La cámara lúcida*, discursiva, madrigalísticamente, como correspondía en un avatar de Orfeo».