
María Stoopen

La conquista del discurso amoroso

A Marisa Belausteguigoitia
y a Luis Álvarez Icaza.
Ellos saben por qué.

En el escritorio de Roland Barthes, se encontró abandonado a su propia fortuna, el que parece ser el último texto que escribiera el crítico francés antes de entregarse a un juego de complicidad con la muerte, al no presentarle batalla después del accidente automovilístico que sufrió en el momento de cruzar una calle de París, un día de febrero de 1980. En efecto, dicen quienes lo conocían –y no sólo sus amigos personales, sino también aquellos que cosechó por medio de sus textos– que Barthes se dejó morir...de amor. Me explico: poco más de dos años antes había muerto su madre; esa pérdida le resultó intolerable y a Roland empezó a abandonarlo el deseo de vivir. El accidente fue sólo el motivo que le facilitó el desenlace. Verdadera o no esa interpretación –sólo él lo supo o quizá ni él mismo lo supiera–, importa resaltar por el momento dos acontecimientos: el primero, que hay en el imaginario público en relación a Barthes un hecho excesivo relacionado con dos absolutos, el amor y la muerte; y el segundo, que el texto hallado en su mesa de trabajo tiene como título: “Nunca se logra hablar de lo que se ama”,¹ destinado al coloquio Stendhal de Milán, pronto a celebrarse. En relación con estos hechos y con el texto, Edgardo Cozarinsky lanza la siguiente interrogación: “¿Qué habría podido escribir Barthes una vez muerta su madre? Pienso que las emociones lo sacudieron como una visión cegadora, que en ellas puede haber tocado un límite personal, que le imponía el silencio o un punto de partida nuevo. El título mismo de este texto póstumo sobre Stendhal declara esa ‘afasia’...”²

Aparece de este modo al final de su vida, una constelación significativa: el Amor, la Muerte, la Madre, la Escritura, el Lenguaje, constelación que importa especialmente con respecto a *Fragmentos de un discurso amoroso*, libro que ocupará de manera privilegiada nuestro interés aquí. Pero, volvamos al texto póstumo, pues nos puede proporcionar claves para abrirnos paso en los *Fragmentos*. En él explica la incapacidad lingüística que aqueja a Stendhal cuando intenta decir su pasión por Italia y por su música. Italia se convierte para él en objeto de una verdadera transferencia –“lo característico de la transferencia, dice Barthes, es su gratuidad: se instaura sin razón aparente”– y la música italiana, en el síntoma –“lo que delata y enmascara al mismo tiempo lo irracional de la pasión.” El amor italiano de Stendhal, observa Barthes, tiene el “estatus frágil de la inocencia: la Italia milanesa (y su *sacra sanctorum*, la Scala) es literalmente un Paraíso, un lugar sin Mal, o aun... el Bien Soberano.” Pero, ya que es escritor, Stendhal se enfrenta con el lenguaje, “un poder nada inocente”, asegura Barthes. El resultado es una paradoja: la proclamación de un amor y el fracaso de su expresión, pues enclaustra su discurso en los estereotipos de “lo hermoso y su superlativo”. Los relatos de viaje de Stendhal por Italia son manifestaciones de su afasia nacida del exceso de amor: no se puede hablar de lo que se ama. Veinte años más

¹ Publicado en *Quimera*, núm. 3, ene. 1981, Barcelona, pp. 30-34. Las citas son de esta publicación.

² “Tres instantáneas”, *Idem*, p. 36.

tarde, “por una suerte de efecto tardío que también pertenece a la lógica retorcida del amor”, según declara Barthes, Stendhal logra, en *La cartuja de Parma*, escribir unas páginas magníficas sobre Italia, las que no había conseguido en sus *Diarios* de viaje. “¿Por qué este vuelco?”, se pregunta Barthes y se responde: “Porque Stendhal, al pasar del Diario a la Novela, del Álbum al Libro [...], ha abandonado la sensación, parcela viva pero inmanejable, para abordar esa gran forma mediatrix que es el relato, mejor aún, el Mito.” La distancia que recorre entre el diario de viaje y *La cartuja* es la escritura. Y Barthes, finalmente, se interroga: “¿Qué es la escritura?”, a lo que responde: “Un poder, fruto probable de una larga iniciación, que vence la estéril inmovilidad de la imaginación enamorada y da a su aventura una generalidad simbólica. Cuando era joven, en tiempos de Roma, Nápoles, Florencia, Stendhal pudo escribir: ‘*Cuando miento me pasa lo que al señor Goury; me aburro*’. Aún no sabía que excité una mentira, la mentira novelesca, que sería a la vez —oh milagro— desvío de la verdad y expresión por fin triunfante de su pasión italiana.”

Tiempo atrás, Barthes había aplicado esta fórmula, la de la mentira novelesca, a su propia escritura, no sólo en los *Fragments* (1977), sino en su *Roland Barthes* por Roland Barthes (1975), libro en el que se “reescibe” a sí mismo, dificultad similar a la de escribir de lo que se ama, por la poderosa invasión del Imaginario. Lo atestigua así el epígrafe que lo encabeza, de puño y letra del propio Barthes: “lo que sigue debe ser considerado como dicho por un personaje de novela”³. El hecho de distanciarse de sí como personaje novelesco, le permite conseguir la objetividad suficiente para poder “reescribirse”. Asimismo, quien habla en los *Fragments de un discurso amoroso*⁴ no es un “simple sujeto sintomático”, por ejemplo, el propio Barthes adherido a su imaginación enamorada, sino Barthes escritor que libra una batalla con las armas del lenguaje para hacer de la pasión amorosa —quizá la propia, aunque también la conversada con amigos, la leída en la literatura, la escuchada en temas musicales, la aprendida en textos psicoanalíticos, filosóficos—, hacer de ella, la pasión amorosa, “una generalidad simbólica”. Y también por lo mismo, el discurso del personaje, que es el yo enamorado, no es el de las declaraciones o las declamaciones de amor, sino que se distribuye en fragmentos, figuras, por medio de las cuales el escritor, simulando inocencia, se propone sorprender al “enamorado haciendo su trabajo” y dar cuenta de su discurso que, según dice, “no existe jamás sino por arrebatos de lenguaje, que le sobrevienen al capricho de circunstancias ínfimas, aleatorias”. El enamorado, personaje ficticiamente inocente, para componer sus figuras, sólo necesita del sentimiento amoroso y reconocer sus episodios como señales de un código, sin ninguna exigencia “culto o literaria”. Lo mismo el lector, a quien se ofrecen las figuras para que les quite o les añada lo que desee. El libro se propone por tanto, como una cooperativa: “*A los Lectores —A Los Enamorados— Unidos*”.

Procedamos, pues, a identificar algunas de las constelaciones significantes sobre las cuales está montado el discurso amoroso de los *Fragments*, no sin antes reconocer que tal trabajo no deja de traicionar un tanto la intención de Roland Barthes al escribir este libro, ya que él se propone sustituir “la descripción del discurso amoroso por su simulación” e intenta “poner en escena un anunciación, no un análisis”, así como desea evitar a toda costa engendrar el monstruo de una “filosofía del amor”, ahí donde no se debe esperar más que su afirmación”. Entonces, ¿cómo hablar del libro sin desviarme del propósito de su autor? Si usara el yo, la persona fundamental del discurso amoroso, hablaría de mi biografía, mas no del libro de Barthes, que es el interés que aquí nos congrega. Sin embargo, reconocido el tropiezo, manos a la obra, pues no deja de ser un reto interesante.

El enamorado y el lenguaje de sus itinerarios

La estructura fragmentaria del libro habla de la propia del discurso amoroso: a pesar de su constancia, el discurso amoroso es fragmentario; carece de continuidad; es

³ Roland Barthes por Roland Barthes, trad. Julieta Sucre, Ed. Kairós, Barcelona, 1978, 207 pp.

⁴ *Fragments de un discurso amoroso*, trad. Eduardo Molina, 7a. ed., Siglo XXI, México, 1989, 254 pp. Las citas han sido tomadas de esta edición.

“un polvo de figuras que se agitan según un orden imprevisible a la manera de las trayectorias de una mosca en una habitación”, en imagen de Barthes. Sin embargo, retrospectivamente, el sujeto puede reconstruir un *continuum*, una secuencia, como si fuera una novela.

A lo largo de los *Fragmentos*, Barthes explora el ser para el amor, y halla que el sujeto cae enamorado porque lo desea, que está dispuesto, por un estado de vacío previo, a revivir el mito del rapto y sus secuelas, a ponerse en posición de volverse loco. El otro es el señuelo que activa la estructura profunda del deseo. El amor es entonces una puesta en escena, en la que el otro es su personaje, presa él mismo de su Imagen, puesto que la Imagen es una institución erigida por el enamorado, que tiende a negar la alteridad del otro, quien corre el riesgo de ser suprimido “bajo el peso del amor mismo” o asfixiado por la masa excesiva del discurso amoroso.

La secuencia novelesca se inicia, pues, con una escena privilegiada que será siempre la primera, la del rapto. En ella, el sujeto cree encontrar al objeto que se adecua con precisión a su deseo. A partir de ese momento aleatorio, preñado de misterio, el enamorado accede al reino imaginario del Absoluto, habitado por esa imagen del otro, perfecta y constante, que ocupa el lugar del Todo, el Único y a la cual le dedica íntegra su devoción. El enamorado inicia entonces una práctica infatigable de lenguaje. El acontecimiento o el objeto más nimios –una llamada telefónica, una espera más o menos prolongada, un gesto, una palabra del otro– desencadenan en él esa febril actividad lingüística. El sujeto amoroso, sin embargo, constata que el lenguaje le resulta inadecuado, insuficiente –“...cuanto más experimento la especificidad de mi deseo menos la puedo nombrar; a la precisión del enfoque corresponde un temblor del nombre; la propiedad del deseo no puede producir sino una impropiedad del enunciado”, dice el enamorado barthesiano–. El amado, por su parte, cubierto por “un discurso devoto, bienpensante”, desprestigia su propia Imagen en muchas ocasiones –“Cuando la imagen se altera, la envoltura de devoción se rasga; una conmoción trastoca mi propio lenguaje”, dice de nuevo el enamorado–.

A pesar de que el lenguaje fracasa y la imagen desmiente ese acomodo del otro a la totalidad del deseo, el enamorado, mientras lo es, tiende a restituir esa adecuación perfecta y a actuar “como si el amor pudiera un día colmarme, como si el Soberano Bien fuera posible”. Porque la pareja amorosa se recorta sobre la diada primigenia de la Madre y el niño, en donde ella, la Madre, es imaginada como la “fuente de todos los bienes”. La pareja transita del juego tierno entre madre e hijo al imperio de la genitalidad adulta. Cuando esta secuencia se produce felizmente, se da entonces, por unos instantes, “el sueño de unión total con el ser amado”, el descubrimiento fugaz de la sociedad, que colinda con la muerte. Freud lo sabe; Barthes no puede ignorarlo: Eros es Tanatos. Sin embargo, el enamorado buscará sin tregua que se repitan estos momentos.

El enamorado, a lo largo de las distintas figuras, cambia de papeles: cuando espera, milagrosamente se feminiza, ya que comparte el mito de las Tejedoras que cantan a la vez su inmovilidad y la ausencia del amado. Dado que la ausencia está relacionada asimismo con la separación de la madre, con el destete, el enamorado es, además, un niño que tiene que aprender a estar sin el otro. Si logra conjuntar el amor –un proyecto “noble”– y el estar enamorado –un proyecto “mórbido”–, “se une a la clase de las grandes Enamoradas, de las Suficientemente Buenas”, según expresión barthesiana. Es necesario, también, para que se dé el juego del deseo y la prohibición que lo mantiene, que el enamorado de nuevo tome el papel de “la Madre suficientemente buena (protectora y liberal), en torno de la cual juega el niño, mientras ella cose apaciblemente”, como la imagina Barthes. De esta manera, en torno a la pareja amorosa, ronda la Madre, la presencia de lo femenino con toda su carga mítica. En otros momentos, “el amante es insoportable para el amado”– admite Barthes al leer a Sócrates en el *Fedro*–. No tolera compartirlo con el mundo, con otra presencia, aun con su propio infortunio, puesto que todo ello lo pone fuera de su dominio y significa abandono para él. Establece, así, sobre el amado, una red de tiranías. El enamorado se reconoce odioso. Con todo, la amenaza de abandono lo pone en posición extremadamente vulnerable, en peligro inminente de experimentar un desmoronamiento.



La estructura amorosa es, pues, dual: dos mitades en el mito del andrógino, madre e hijo en la diada primigenia, amante y amado. La dualidad es el símbolo del Absoluto: "si *todo* no está en *dos*, ¿para qué luchar?", proclama como su manifiesto el enamorado. Así, ve su reflejo donde quiera que halla una estructura dual; su lugar es intercambiable con el de cualquier personaje de una trama amorosa. "Una larga cadena de equivalencias une a todos los enamorados del mundo", descubre Barthes en la sucesión de identificaciones que asocia a personajes y lectores de los dramas de amor en la historia de la literatura. Por eso, presenta su libro como una cooperativa. Sin embargo, la gran paradoja que nos entrega es la de que, al mismo tiempo, "el discurso amoroso es hoy *de una extrema soledad*." Soledad que tiene una doble causa: la sentimentalidad del amor está desacreditada por la opinión moderna; ocupa el lugar de lo obscuro, que antes era coto de lo sexual: "ningún Bataille –se afirma en uno de los *Fragmentos*– le dará una escritura a ese obscuro". La otra causa de dicha soledad reside en el hecho de que no hay sistema importante de pensamiento, o discurso, que se haga cargo hoy del amor pasión: ni el discurso cristiano ni el marxista; el psicoanalítico, "al menos, describe su estado". Será, entonces, Roland Barthes quien le otorgue sustento en este libro y acuda al amor romántico *demodé* de Werther por Carlota, al amor cortesano, a los diálogos del *Banquete* de Platón y aun a los discursos psicoanalítico y filosófico para rescatar el texto amoroso "hecho de pequeños narcisismos, de mezquindades psicológicas; [carente] de grandeza."

El libro y la escritura

El libro es, así, una hazaña de lenguaje montada sobre una paradoja, ya que, por un lado, declara la impotencia de la escritura amorosa y, por otro, cobra materialidad justamente gracias a esa escritura. Es preciso, entonces, que el yo enamorado, para poder decir su amor, recorra el itinerario de todo sujeto, a saber, el distanciamiento necesario de la adhesión imaginaria a la unidad plena, al "exceso de amor", que prescinde del lenguaje y cuyo troquel es la Madre, y la consecución de la ley del Padre, quien abre una fisura en esa unidad imaginaria y obliga a la conquista del lenguaje. *Fragmentos de un discurso amoroso* oscila entre estos extremos; pone en escena una y otra vez los dos momentos del mito platónico del andrógino, presentes asimismo en la relación amorosa: el ser esférico con sus dos mitades armónicas y autosuficientes, y el ser dividido por envidia y castigo del padre Zeus y que buscará incesantemente su otra mitad. En el primer momento, el de la saciedad, es innecesario e imposible el lenguaje; en el segundo, es posible y necesario. De un lado está el enamorado satisfecho, bajo el régimen excesivo del Imaginario; del otro, el escritor. El discurso factible, el que surge en los *Fragmentos*, es el de un yo herido, ya que "el yo no discurre sino herido; cuando estoy colmado o recuerdo haberlo estado, dice el sujeto amoroso en una de las figuras, el lenguaje me parece pusilánime: soy *transportado* fuera del lenguaje, es decir fuera de lo mediocre, fuera de lo general..." Asimismo, con el fin de que la escritura se cumpla, el enamorado tiene que sacrificar un poco de su Imaginario, para que, a cambio, emerja un poco de realidad, dejarse trabajar por la lengua y "sufrir las injusticias (las injurias) que [ella, la lengua] no dejará de infligir a la doble Imagen del enamorado y de su otro." Comparese aquí el enamorado-Barthes con el Imaginario maltrecho, habiendo perdido una batalla, pero con la guerra de la escritura ganada en este estupendo libro. ◇

