

«ALGO ME MIRA SIN VERME»: UNA INTRODUCCIÓN MIOPE A LA CUESTIÓN DEL AUTOR

Aina PÉREZ FONTDEVILA
Universitat Autònoma de Barcelona

Una biografía trastornada

El concepto de *autor* en la teoría literaria contemporánea dibuja un trayecto ciertamente singular: el de un proyectil con efecto boomerang. Si recurrimos a la prosopopeya –el tropo que, según Paul de Man (1979), (des)figura toda (auto)biografía–, podemos atribuirle una biografía del revés, patas arriba: su concepción es una decepción; nace con un deceso (o un descenso). Tanto la figura del retorno o del trastorno atraviesa su trayectoria, que incluso «La muerte del autor» (1968) –ese punto de inflexión, que es a un tiempo su punto de fuga (su marcha, su desaparición) y su punto de partida (o mejor: de articulación)– ha devenido un *ritornelo* crítico obligado (Díaz, 1984), entre lo insoslayable, lo fatigoso y lo entrañable.

Suerte de *viento en popa a toda vela* de la teoría literaria, primeros versos de un desengaño filológico al que muchos llegaríamos antes o después, el texto de Roland Barthes se ha convertido en un lugar común que, sin embargo, había sido antes, no ya el verso que había que aprender, sino la misma posibilidad de nuestra fuga, cuando el *dos y dos son cuatro* de las aulas de literatura era una retahíla de fechas, lecturas de juventud, heridas de guerra y –con suerte– también de amor. Entonces, *el mosaico de citas provenientes de los mil focos de la cultura*, como el «pájaro lira» del poema de Jacques Prévert («Página de escritura»), lograba «[desplomar] las paredes de la clase» hasta que «la tinta [volvía] a ser agua» y «el portaplumas [volvía] a ser pájaro»¹. ¿Volvía, otra vez?

Sin embargo, también en este otro *ritornelo* –el que «La muerte del autor» venía a interrumpir– había ya algunos «encantos imaginarios», esos mismos que, de hecho, constituyen la melodía alegre que José-Luis Díaz (1984) escucha por encima o por debajo de ese himno funerario. ¿El pájaro lira no era ya entonces también nuestra imaginación al vuelo, inventando trajes, señas y retratos, «disfraz[ando] de otra[o]», a aquel/la que debía ser precisamente pronombre sin rostro («¡Qué alegría más alta/ vivir en los pronombres!»), «pura[o], libre, irreductible: tú» (Katherine Whitmore, reza el *cuatro y cuatro ocho* de la verdad biográfica)?²

¹ Publicado en *Paroles* (1946).

² Nos referimos al poema de Pedro Salinas recogido en *La voz a ti debida* (1933).

Como en nuestra historia de lectura, también en la historia de la literatura y de la teoría el tránsito del autor ha estado acompasado por este movimiento de vaivén, pendular, entre lo sólido y lo insólito, entre lo consabido y lo provocador. Una perspectiva genealógica hace evidente, en primer lugar, que esa aparición en forma de desaparición del autor es tan sólo uno de los capítulos de su eterno retorno, de un *continuum* cuyas inflexiones han acompañado y han atravesado medularmente (tanto si han supuesto su inflación exorbitante, su despido satelital o su arrojamiento más allá del universo visible) la definición de lo literario. Como advierte José-Luis Díaz:

[n]osotros, modernos contempladores de la ingenuidad de la ilusión biográfica, no debemos olvidar que en los tiempos en que la lectura retórica y normativa de los textos tenía todavía fuerza de ley, la crítica biográfica podía aparecer como una droga nueva, como una búsqueda pasional e ilícita, que debía llevar –finalmente!– al corazón de la creación. (2012: 104-105)³

Y hace evidente también, en segundo lugar, que esta aparición en forma de desaparición que piensa lo impensado del autor, que repiensa lo que se daba por hecho, sedimenta ella misma hasta devenir otro impensado, un asentamiento crítico que, por ejemplo, se olvida de aquellos revuelos que nos hacían partir, que daban y siguen dando trajes, señas y retratos a tantos y tantos irreductibles *tú*:

Con la misma insistencia naif y proselitista que se ponía, a partir del final de la Ilustración, en convencerse de que el hombre era la explicación de la obra, no se ha dejado de cantar con todos los tonos, durante medio siglo, la «muerte del autor». Las argumentaciones (todas irrefutables, por supuesto) que tenían por función fundar la triunfante autonomía de la obra, su inmanencia, espléndida o mortífera, han sido diversas, pero, por adición de las lógicas –en parte dispares– de Flaubert, de Mallarmé, de Proust, de Valéry, de Blanchot y de los sucesivos avatares de Barthes, se formó una vulgata, tan expeditiva como la precedente. Igual de nociva a la larga... (2012: 5)

Invirtiendo ese primer gesto barthesiano, trataré también de movilizar aquí lo que ese despido del autor fijaba o petrificaba en un retrato mortuario. Porque pensar el autor como desaparecido, ¿no es también trazar su efigie? Ubicarlo en la ausencia, ¿no es de todos modos darle un lugar, imaginar una topología? Un lugar que es un no-lugar, ciertamente, o más bien un lugar vacío, una vacante, pero que, por ello mismo, comparte uno de los rasgos más característicos y repetidos de las representaciones del escritor: la *paratopía* (Maingueneau, 2004)⁴ como un estar fuera de lugar, como un ir de lugar en lugar o como un no tener lugar.

La reflexión sobre el retrato, la imagen, la efigie, de un lado, y la reflexión sobre el lugar, por el otro, constituyen dos puntos cardinales del mapa teórico autorial. De un modo evidente, porque atraviesan algunas de sus preocupaciones más actuales: pensar la autoría en «régimen mediático» es

³ Todas las traducciones son mías excepto cuando se referencia en la bibliografía la publicación en español.

⁴ En *Le discours littéraire*, D. Maingueneau utiliza el concepto de *paratopía* para definir tanto el (no)lugar del discurso literario como los modos de plantearse como escritor. En lo que se refiere al primer punto, señala que «la existencia social de la literatura supone a la vez la imposibilidad de cerrarse sobre sí y la de confundirse con la sociedad “ordinaria”. [...] La pertenencia al campo literario no es, pues, la ausencia de todo lugar, sino más bien una difícil negociación entre el lugar y el no-lugar, una localización parasitaria, que vive de la imposibilidad misma de estabilizarse. A esta localidad paradójica la llamaremos *paratopía*» (2004: 72). Por otra parte, la *paratopía* atravesará las representaciones tanto colectivas como individuales del escritor. Así, las *tribus* literarias tenderán a ocupar posiciones marginales (como es el caso de los bohemios, por ejemplo [2004: 78]) y las figuras autoriales estarán modeladas muy a menudo por diferentes tipos de *paratopía*, ya sea identitaria («mi grupo no es mi grupo», familiar o social), temporal («mi tiempo no es mi tiempo», en el modo del arcaísmo o de la anticipación) o espacial («no está en su lugar», «no encuentra lugar» o «va de lugar en lugar») (2004: 86-87).

necesariamente hacerlo en términos de visibilidad (Heinich, 2012), mientras que adoptar una perspectiva de género o postcolonial pasa necesariamente por la cuestión de la posición en aquello que Pierre Bourdieu (1992), sirviéndose de otra metáfora espacial, llamó «campo literario». En términos más generales, porque *efigie* y *lugar* apuntan a dos problemáticas fundamentales. En su doble acepción («imagen, representación de una persona» y «personificación, representación viva de algo ideal») la *efigie* señala hacia las tensiones entre singularidad y universalidad, entre cuerpo y corpus, entre individualidad y generalidad, complicadas a su vez por las tensiones entre palabra e imagen, presencia y ausencia, esencia y contingencia e incluso –con todas sus resonancias platónicas– entre idea y apariencia. Por su parte, el *lugar* señala la distancia (o la proximidad, incluso la identificación) entre esas dos posiciones, la del autor –como concepto, como función, como factor del dispositivo comunicacional y/o como «persona real», como individuo– y la del lector –pensado también desde esa multiplicidad de perspectivas–, cuya relación tal vez encuentre una figura apropiada en el movimiento de una persecución (sin término) y una imagen conveniente en el *espejo* y en sus afinidades etimológicas (*espectro*, *espectáculo*, *especulación*, *especie*)⁵.

Para que estas tensiones y estas imágenes emergieran en toda su extensión, deberíamos trazar el mapa de la autoría –la *biografía* teórica del concepto– con cierto pormenor, es decir, *a grandes rasgos*, *en líneas generales*, desde esa altura o ese punto de vista que presupone todo mapa y que está investido de tanta carga imaginaria precisamente porque no puede ocuparse. En esta ocasión, sin embargo, quisiera limitarme a exponer algunas piezas de ese mapa general, ofreciéndolas a modo de *leyenda*, aunque no como un conjunto de reglas generales para el sentido, no como reguladores hermenéuticos, sino como una suerte de postes señalizadores, de indicadores de dirección, que apuntan, *desde dentro*, hacia algunas de las problemáticas que cartografiaría una lectura más panorámica. De hecho, estas piezas o leyendas nos sirven para recordar que la cartografía implica, como mínimo, una doble representación: representación de un territorio y representación de una mirada que se vincula doblemente con el lugar, porque la borradura del lugar del cartógrafo *dentro* del territorio que su mapa representa condiciona (es decir, es *condición de* pero también *determina a*) ese lugar «fuera de lugar», «fuera de campo», en que el autor de la representación se representa al no representarse, esto es, representándose como ausente de la representación, *en sobrevuelo* (Díaz, 1984)⁶.

¿Qué ocurre si leemos como autor al autor de «La muerte del autor»? ¿Qué ocurre si leemos como firma aquellas firmas que han escrito sobre la firma? Esta operación, que reinscribe al interior del mapa a aquellos que hubiéramos supuesto en su exterior, no está alejada de la que lleva a cabo Díaz (1984, 1993 y 1996) en sus artículos sobre Barthes, que seguiremos muy de cerca en este texto. También está sugerida ya en la famosa frase de Beckett que Foucault (1969) utiliza en «Qué es un

⁵ Véase Agamben (2005), concretamente el capítulo «Ser especial». Me ocupare aquí de un modo más o menos explícito del *espectáculo* y la *especulación* y, de un modo más tangencial, del *espectro*. Remito a los artículos de Begonya Sáez y García Hubard publicados en este mismo monográfico y, para la vinculación con la *especie*, a Pérez Fontdevila (2015).

⁶ Utilizo la traducción del artículo de José-Luis Díaz todavía en prensa y, por tanto, sin paginación.

autor» –«qué importa quién habla, ha dicho alguien que importa quien habla»⁷–, cuya paradoja retoma Agamben advirtiéndolo que *alguien* «ha proferido un enunciado, alguien sin el cual la tesis que niega la importancia de aquel que habla no habría podido ser formulada»⁸ (2005: 82). Es más: dicha operación tal vez resuma algunas de las derivas teóricas (que podemos leer no sólo en sus textos propiamente dichos sino en algunas de sus actitudes autoriales) de, al menos, dos de esas grandes firmas o autoridades: las Roland Barthes y Jacques Derrida⁹.

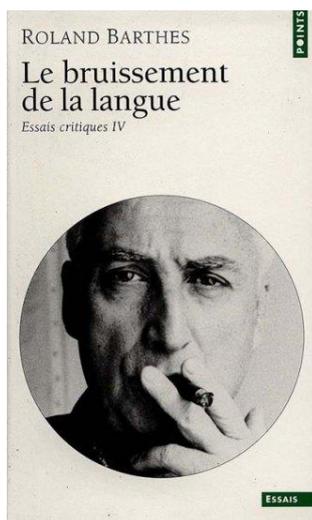
Leyenda (I). Del lat. *legenda*, n. pl. del gerundivo de *legere*, leer

Acción de leer.

Obra que se lee.

Texto que acompaña a un plano, a un grabado, a un cuadro, etc.

Numism. Letrero que rodea la figura en las monedas o medallas.



Si nos centramos en la primera firma, y aun manteniéndonos en el horizonte de 1968, nos topamos con un hecho cuanto menos llamativo: desde la misma portada de *Le bruissement de la langue* (edición francesa de 1993 donde se reeditó «La muerte del autor»), una fotografía de Roland Barthes parece hacernos señas en direcciones opuestas a las del texto que, supuestamente, ilustra. Desde esa fotografía recortada en círculo sobre el fondo blanco de la cubierta –como si, de hecho, fuera una suerte de ventana, de mirilla o de ojo de la cerradura que nos mostrara el interior¹⁰–, Roland Barthes –si se nos permite una vez más la prosopopeya– nos mira, se nos dirige, tal vez invitándonos a buscar el *punctum* de su imagen, esa suerte de *biografema* de lo fotográfico (y volveremos sobre esta cuestión). Como si efectivamente fuera posible *escuchar con los ojos*, sobre y tras «La muerte del autor», la voz viva de un testigo mudo (los libros y las imágenes no responden [Derrida, 1967: 368]).

En esta portada, de hecho, opera ya un desplazamiento afín al que proponíamos para iniciar nuestro recorrido, que podemos formular ahora mediante una pregunta que, en términos aparentemente superfluos, superficiales, vuelve a la cuestión del lugar: ¿Dónde está el *autor* (entiéndase: la representación del autor), en ese objeto material que es el libro? El lugar del agente, al menos según la

⁷ Tomamos la traducción de Agamben (2005: 81), aunque en la traducción referenciada aparece como «Qué importa quién habla, dijo alguien, qué importa quien habla». El original francés dice: «Qu'importe qui parle, quelqu'un a dit qu'importe qui parle».

⁸ Prosigue Agamben: «El mismo gesto, que niega toda relevancia a la identidad del autor, afirma sin embargo su irreductible necesidad». Por su parte, J. C Morrison, en el artículo sobre la autoría en los hipertextos publicado en este mismo monográfico, utiliza la paradoja de Epiménides para ilustrar esta cuestión: «Las afirmaciones de la muerte del autor por parte de autores parecen resumir las condiciones de la paradoja de Epiménides: “Todos los cretenses son mentirosos... Uno de sus propios poetas lo ha dicho”».

⁹ Me ocuparé fundamentalmente de la primera; para la segunda, remito al análisis de M. Lisse (2009) sobre las iconografías de Jacques Derrida y sus actitudes respecto a la imagen.

¹⁰ Otra portada de *Le bruissement de la langue* (Seuil, 1984) nos da a ver otra clase de entrañas, otra clase de *verdad* del texto que funciona de un modo parecido al de la fotografía: la reproducción de un manuscrito, suerte de referente último del texto tipografiado que aparece como su original en dos sentidos, en tanto objeto material que el libro copia y, por supuesto, en tanto que trazo del cuerpo del autor que, además, con sus tachaduras y añadidos, es huella del *momento originario* de la escritura.

costumbre editorial con la que estamos familiarizados, suele ser el de la última palabra, el del cierre (recordemos a Barthes: «darle a un texto un Autor es imponerle un seguro, proveerlo de un significado último, cerrar la escritura» [1968: 68]). Suele ser desde la contraportada o desde la solapa desde donde el autor, sirviéndonos de una imagen de Gérard Leclerc (1998), *sella* la obra, es decir, la clausura, la certifica y, en cierto sentido, (nos) la envía, (nos) la dirige: le imprime un sello postal. Tres movimientos (clausura, certificación, envío) que pone en marcha una instancia también tripartita, o configurada por la alianza de tres *caras* del autor: su rostro, habitualmente fotografiado; algunos datos biográficos (vestigios de aquel «el hombre y la obra» que atestiguan su vigencia) y un listado de otras obras selladas con el mismo nombre de autor, aquél que sí aparece en un lugar bien visible, en la portada, sobre el título, y que, como analizara Foucault (1969), presupone una continuidad, cierta identidad entre los textos que permite subsumirlos en una Obra, en un Opus.

Dejando a un lado un momento lo que puede implicar el desplazamiento de una de estas instancias hacia la cubierta, lo cierto es que cualquiera que sea su posición estamos ante una estructura repetitiva en la cual el texto aparece encerrado, rodeado por el autor: por el nombre de autor *sobre* el título, en la cubierta, y por la imagen del autor *bajo* el título o *tras* el libro, acompañado de esos añadidos que apuntan hacia la vida y hacia la obra. Roland Barthes, «La muerte del autor», Roland Barthes. Tal estructura repetitiva tiene cierto carácter tautológico, por el cual la obra sería una especie de bisagra entre dos instancias (el nombre y el rostro) que remiten la una a la otra, o que, más bien, se sujetan la una a la otra. Porque aun admitiendo que el lenguaje (el nombre, en tanto que pieza del mismo [Kamuf, 1988], y el texto «La muerte del autor») es la «destrucción de toda voz», «la pérdida de la identidad [...] del cuerpo que escribe» (1968: 63), la fotografía del rostro pondría de nuevo las cosas en su lugar, restituiría la verdad que la escritura e incluso el nombre enmascaraban, garantizando o volviendo a embastar (restituyendo) la coincidencia entre el cuerpo real y el producto (sujetado doblemente por las firmas del nombre y del rostro).

La multiplicación de instancias de signatura, redundante o tautológica, podría hacernos sospechar, sin embargo, que todas funcionan como suplemento, es decir, que ninguna de ellas puede saturar aquello que afirma, esto es, la propiedad del texto o la coincidencia entre sí. Su multiplicación o repetición tal vez sugiera que estas instancias no atestiguan o evidencian una propiedad sino que *hacen algo* con el texto: lo producen precisamente como originado, derivado o suplementario; no lo describen como propiedad sino que llevan a cabo una operación de apropiación o de atribución.

La cuestión de qué suplementa a qué, que es también la cuestión sobre el origen, el original y lo original (frente a lo suplementario, originado o derivado), no es de fácil respuesta, y probablemente se juegue en ella el grueso del mapa que esta vez no nos proponíamos dibujar. Dejémosla planear –como una duda o como una sombra–, sin olvidar, con todo, los dos sentidos de suplemento que propone Derrida, como aquello que se añade, que enriquece o que colma la presencia, pero también o sobre todo como aquello que la suple, que «interviene o se insinúa *en-lugar-de*» y que, «si colma, es como se colma un vacío. Si representa y da una imagen, es por la falta anterior de una presencia» (1967:

185). Y sin olvidar tampoco que la «función común» del suplemento es su exterioridad: «se añada o se sustituya, el suplemento es *exterior*» (1967: 185).

Regresemos al lugar literal del autor en ese objeto material que es el libro, cuestión que prometíamos más simple o más superficial. La solapa o la contraportada –decíamos– eran el lugar del agente, redoblado o redoblando el nombre de autor en la cubierta, sobre el título: ambas lo sitúan *fuera* del texto, espacial y temporalmente, marcando su soberanía en tanto viene antes que el libro (es el sujeto de una prioridad) y en tanto dice su última palabra, detenta (deteniéndolo) el sentido. Frente a ello, la portada suele ser, en cambio, el lugar del tema, aquél en que se sitúa el nombre propio de la obra («todo título es un nombre propio», nos dice Derrida [2002-2003: 173]) y aquél que, mediante algún tipo de imagen, ilustra su contenido: doble alusión, pues, al interior del libro, a lo que éste contiene, de lo que el título y la imagen son una suerte de metonimia, señalando hacia algún aspecto clave o proponiendo alguna clase de resumen.

¿Qué implica situar ahí, en ese lugar temático, la representación del autor y, más aún, su representación fotográfica? Recordemos que, para el Barthes de *La cámara lúcida*, el noema de la fotografía, incluso su *punctum* (entre otras cosas, aquello que nos punza y nos interpela, se nos dirige), tiene que ver con «esto ha sido», y que su relación con el referente (con el cuerpo que da a ver) no es sólo una relación de representación o de sustitución, sino de emanación (1980: 126). Partiendo, pues, de lo que *a/firma* Roland Barthes, podemos empezar por tomar esa fotografía suya en la portada de *Le bruissement de la langue* como la evidencia de un *alguien*, el testimonio de un «esto ha sido», aquello que atestigua la existencia de un individuo real. Alrededor de este punto se sitúan, literalmente, el nombre del autor y el título y, con ellos, pues, todos los textos que conforman *Le bruissement de la langue* e incluso todo el corpus firmado con ese mismo nombre. Si tomamos una de las definiciones de *leyenda* que propone el DRAE –«letrero que rodea la figura en las monedas o medallas»–, el texto al completo funcionaría aquí como una suerte de leyenda de esta fotografía en forma circular. Ese desplazamiento de la fotografía (de la solapa a la cubierta) redundaría y amplificaría lo que ya sugería su posición más habitual: el autor, y más aún, el autor como individuo real, dotado de un cuerpo (aquel que precede incluso la *bio-grafía* como narración, como traducción verbal de la vida) sería el referente último del texto, por más que el texto («La muerte del autor», recordemos) se enteste en sostener, en principio, justamente lo contrario. La fotografía daría a ver transparentemente lo que el texto y el nombre del autor e incluso su biografía, sólo pueden sustituir o suplir; devolvería «el cuerpo que escribe» a ese espacio en el que «acaba[ba] por perderse toda identidad» (1968: 63). La fotografía circular de Roland Barthes no estaría impresa sobre la obra –sobreimpresa– sino que, como sugeríamos, mostraría su interior, sus entrañas, como una mirilla, como una ventana o como el ojo de una cerradura. El autor *es* el libro, el cuerpo *es* el corpus, *se mire por donde se mire*, es decir, ya no sólo desde su exterior soberano en el que, sin embargo, correría el riesgo de acabar ya no como su principio sino como su suplemento, sino también desde su interior, sellando con la identidad del copulativo la escurridiza cuestión de la propiedad, en peligro siempre de revelarse como un proceso (apropiación o atribución).

Podríamos decir, como sugeríamos hace un momento, que el rostro neutraliza una suplantación o una sustitución que, según el texto de Barthes, sería inherente a la escritura. Incluso podríamos decir que neutraliza una neutralización: aquella que opera la escritura como «lugar *neutro* en el que acaba por perderse toda identidad» (1968: 63). El rostro detendría la pérdida de la identidad como pérdida del sentido, en tanto significado (único, idéntico) y en tanto dirección, atándolo de nuevo a su origen: restituiría la linealidad teleológica; del autor al texto, de la antecendencia a la procedencia, del querer-decir a la significación. El texto aparecería así como suplemento del rostro en su primer sentido, es decir, como añadido que colma o enriquece la presencia.

Sin embargo, todo lo contrario podría también afirmarse. Recordemos que, según el orden editorial acostumbrado, el rostro está aquí *en-lugar-de* el texto, en el lugar de su contenido o de su ilustración. Y recordemos también que, según el propio Barthes, aquella neutralización de la escritura ya era en sí, en cierto modo, la sustitución de una sustitución (es decir, en un sentido, una restitución). Para iniciar su genealogía de antecedentes autorizantes de «La muerte del autor», Barthes menciona a Mallarmé, quien ha sido «el primero en ver y prever en toda su amplitud la necesidad de sustituir por el propio lenguaje al que hasta entonces se suponía que era su propietario» (1968: 64). Es decir, y retomando lo anterior, aquí es el rostro (metonimia del propietario) el primer suplantador o el primer sustituto de la «naturaleza lingüística» o de la «condición esencialmente verbal de la literatura» (1968: 64), como dirá más adelante, es decir, el primero que ocupa un lugar que no le corresponde, que se sitúa *en-lugar-de*.

Lo que produce esta primera sustitución o suposición («el que se suponía su propietario») es, paradójicamente, aquello que para Derrida convierte a la escritura en peligrosa según Rousseau, es decir, que la representación «[se haga] pasar por la presencia y el signo por la cosa misma» (1967: 185). La sustitución de la sustitución restablece el orden natural o esencial de la literatura, que, como dirá Barthes acerca de la enunciación (sirviéndose, por cierto, de la lingüística, «fuera de la literatura en sí»¹¹), consiste en un «proceso vacío que funciona a la perfección sin que sea necesario rellenarlo» (1968: 66), es decir, colmarlo, suplir su inherente falta de presencia.

Si en la primera lectura, podríamos decir que el signo (el texto) era «el suplemento de la cosa misma» (el rostro), podríamos ahora invertir los términos y afirmar que «la cosa misma» es el suplemento del signo, lo que nos llevaría a dos cuestiones. En primer lugar, que la cosa misma o el rostro comparte la vacuidad del signo, como se hace patente tanto en la primera como en la segunda afirmación: como aquello que el signo suplementa (en el segundo sentido derrideano), tiene la «marca de un vacío»; como suplemento del signo (en el primer sentido derrideano), el rostro tampoco acumularía la presencia porque aquello que suplanta o representa está vacío *por naturaleza* de presencia. Con todo, y en segundo lugar, si la cosa misma o el rostro pueden funcionar como suplemento del signo, deberemos admitir que lo podrán hacer también en el otro sentido que apunta Derrida, es decir, que «en algún lugar» de lo suplementado (el signo, en este caso) «algo no puede

¹¹ Añade Barthes, precavido: «a decir verdad, estas distinciones están quedándose caducas» (1968: 66).

llenarse *consigo mismo*, no puede realizarse sino dejándose colmar por signo y pro-curación» (1967: 184).

Recordemos los términos en que Roland Barthes proponía esa sustitución de la sustitución: se trataba de «sustituir *por el propio lenguaje* al que hasta entonces se suponía que era su propietario», es decir, de rellenar el lenguaje *consigo mismo*. Recordemos también cómo Barthes se refería a aquello que el rostro había sustituido y por lo que había que sustituirlo a su vez: la «naturaleza lingüística» o la «condición esencialmente verbal de la literatura». Y atendamos finalmente a la estructura de la oración en la que se expresaba esa sustitución de la sustitución: Mallarmé fue «el primero en ver y prever en toda su amplitud la necesidad de sustituir por el propio lenguaje al que hasta entonces se suponía que era su propietario». Es decir, Mallarmé *ve* (algo que está ahí y que podría describirse, por tanto) pero también *prevé*, es decir, augura o imagina o anticipa lo que todavía no ha sucedido. Además, eso que está ahí o que estará ahí («ya lo estoy viendo» podría subsumir el ver y el prever de Mallarmé) ni siquiera es todavía la «cosa misma» a la que Barthes se refiere; porque lo que «ya está viendo» Mallarmé no es la sustitución del impostor por el propio lenguaje, sino la necesidad de esa sustitución, entendiendo *necesidad* como aquello que se colige de una naturaleza (de un orden natural que se sigue ineludiblemente) pero también como lo que se prescribe para suplir una falta (por ejemplo, la de un orden que debería seguirse naturalmente pero que en algún lugar no lo hace).

Frente al modo constatativo que domina el inicio de «La muerte del autor» («la escritura es» [1968: 63]; «siempre ha sido así, sin duda» [1968: 63]), encontramos aquí el modo prescriptivo o quizá el desiderativo, o cualquiera de aquellos en que podría proferirse una *previsión*, empezando por la incertidumbre, el miedo o el deseo y terminando por la ambivalencia que tiñe sus enunciados cuando los enuncia una autoridad: «ya lo estoy viendo» es una anticipación pero también un mandato performativo. En cualquier caso, esta estructura prescriptiva coincide con la que Derrida identifica en «todas las oposiciones conceptuales en las que inscribe Rousseau la noción de naturaleza en tanto que ella *debería* bastarse a sí misma» (1967: 185), *debería* llenarse *consigo misma*, y es a través de esta «rejilla del condicional» que la «*esencia*, otro nombre de la presencia [(que siempre es natural)]», «se da a leer» (1967: 186). La escritura o la literatura, cuya naturaleza es esencialmente lingüística o verbal, debería bastarse a sí misma, llenarse consigo misma, es decir, proseguir, libre de imposturas, como proceso vacío. Pero he aquí que la misma lógica del suplemento que no permitía que el rostro se bastara a sí mismo, que el texto funcionara como «un excedente, una plenitud que enriquece otra plenitud, el *colmo* de la presencia», tampoco permite que el texto o la escritura se llenen consigo mismos y que el rostro, su suplemento, funcione simplemente como el *colmo* de la ausencia. Permaneciendo todavía dentro de una «lógica» derrideana, debemos admitir que no estamos ante un dilema que abocaría a una resolución: o el autor o el texto; o el texto como añadido del rostro (referente último, que pervertiría la naturaleza de la escritura contaminándola de presencia); o el rostro (superfluo, ornamental y prescindible) como añadido del texto. El autor y el texto, funcionando ambos como suplemento, contaminándose, planando el uno sobre el otro como una incompletud en aquello que se muestra como

plenitud; relegándose el uno al otro al «exterior constitutivo», aquel que, como decíamos hace unos párrafos, es *condición de* pero también *determina a* aquello que se muestra en el interior.

Tal vez sea la sospecha de estas dependencias, de la imposibilidad de desembarazarse por completo del autor, una de las razones por las que Roland Barthes no siguió su propia prescripción, ni en la teoría ni en sus propios posicionamientos como autor (uno de los modos, sin duda, de *hacer teoría*). Con todo, ya en «La muerte del autor» estas dependencias están operando, y no sólo si emprendemos una lectura que se quiera derrideana.

Como se recordará, justo antes de mencionar el linaje de su texto, Barthes había esbozado muy brevemente otra genealogía, precisamente aquella que Foucault retomaría un año después en «Qué es un autor» (1969): la de la «función autor» en la literatura, es decir, la historia del concepto de autor como «personaje moderno», producto del «prestigio del individuo» fraguado al «salir de la Edad Media» (1968: 64) (una historia de la que, por cierto, el mismo Barthes reconoce que no hemos «salido» aún: de ahí que Mallarmé *viera y previera*). Al año siguiente, Foucault se expresaría en términos semejantes, al afirmar que la «noción de autor constituye el momento fuerte de individuación en la historia de las ideas, de los conocimientos, de las literaturas, también en la historia de la filosofía, y en la de las ciencias» (1969: 11). En tanto función que determina «el sentido que se otorga [a un texto], el estatuto o el valor que se le reconoce», el autor será definido como «la proyección, en términos siempre más o menos psicologizantes, del tratamiento aplicado a los textos, de los acercamientos realizados, de los rasgos establecidos como pertinentes, de las continuidades admitidas, o de las exclusiones practicadas» (1969: 32).

Es evidente que la misma «muerte del autor» participa de los mecanismos que Foucault describe en su artículo. ¿No es por la autoridad del nombre de autor «Roland Barthes» que aquella puede funcionar a la vez como acta y decreto de muerte, en esa doble estructura constatativa y prescriptiva mediante la cual se describe una desaparición *de facto* (a la vez connatural a la escritura y practicada por la literatura reciente) y se ordena su necesidad¹²? ¿Y no es porque este texto está marcado por la función autor «Roland Barthes» que es capaz de movilizar la escena teórica en los términos que describíamos al inicio? Más aún: si suscribimos el análisis de Peggy Kamuf cuando afirma que la postura de Barthes en «La muerte del autor» es la de «un portavoz presentando a un público lector amplio (más amplio que el público lector de *Tel Quel*) los resultados de un trabajo más paciente que él mismo y otros estaban llevando a cabo en otros lugares» (1988)¹³, deberemos admitir que también aquí está en funcionamiento ese mismo mecanismo de individualización que describía Foucault en su artículo, una de cuyas consecuencias es precisamente la borradura o el olvido del texto como «tejido de citas», empezando por la cita que es esta misma expresión, utilizada por Julia Kristeva (1967: 3)¹⁴.

¹² Esta doble estructura (constatación y descripción, pero también propiedad inherente a la escritura y a la vez practicada sólo en ciertos textos), ya es analizada por Bennet (2005: 16-18). Para una reflexión en profundidad, remito a su estudio.

¹³ Cito la traducción española, todavía en prensa.

¹⁴ Suponiendo que el texto de Barthes date efectivamente de 1968. Según Bennet, fue publicado en 1967 en la revista norteamericana *Aspen* (2005: 10).

Desde esta perspectiva, y sirviéndonos de lo que expone Kamuf sobre las «piezas de firma» (que son también *piezas insignias* [*signature pieces*]), el nombre de autor «Roland Barthes» (e incluso su rostro fotografiado en la portada de *Le bruissement de la langue*) es una pieza del texto «La muerte del autor», en tanto determina su suerte funcionando como emblema o como «marca comercial», según el análisis que ofrece Gerard Leclerc (1998) del «nombre de autor», pero también según la definición de la palabra *insignia* («emblema distintivo de una institución, asociación, o marca comercial», nos dice el DRAE), tanto más cuanto, como acabamos de ver, el nombre de «Roland Barthes» imprime en el texto «la impronta de [su] asociación con la revista de “avant-garde” *Tel Quel*» (Kamuf, 1988), individualizando una pluralidad.

Con todo, y una vez más, la afirmación contraria es también pertinente, porque en realidad no se opone a la primera sino que constituye la otra cara de su misma lógica: «La muerte del autor» constituye una de las piezas del nombre de autor «Roland Barthes» en tanto contribuye a definir su contenido. Incluso podríamos decir que su dimensión prescriptiva tiene un carácter performativo no sólo en la medida en que proviene de la autoridad «Roland Barthes» (apoyada a su vez en la autoridad *Tel Quel*) –por la cual la prescripción puede presentarse como una descripción, y a la inversa, y por la cual efectivamente «La muerte del autor» puede devenir un lugar común de la teoría literaria, es decir, puede borrar provisionalmente de la escena la noción de autoría– sino también porque tiene efectos retroactivos: la dimensión prescriptiva de «La muerte del autor» autoriza a Roland Barthes como *prescriptor*, dándolo a ver como autoridad. Por otra parte, podríamos decir incluso que «La muerte del autor» es una *pieza insignia* de «Roland Barthes» en tanto deviene un emblema, por lo menos, de su postura teórica en relación a la autoría; inversamente, la fuerza performativa de «Roland Barthes» se mostraría también en el hecho de que este texto deviene emblema a su vez de la postura de la teoría contemporánea respecto a este concepto. Este emblema, de nuevo, esconde una pluralidad, esta vez atravesada por voces contradictorias ya no sólo en la teoría literaria sino en la postura teórica del propio Barthes: como explica José-Luis Díaz con una sugestiva imagen, «todos [los] Barthes de la mano izquierda tienen como rasgo común pensar con una constancia ejemplar esta misma cuestión del autor que el Barthes de la mano derecha finge liquidar» (1993: 77)¹⁵. La necesidad de análisis como los de Díaz hace evidente una vez más la fuerza emblemática de «La muerte del autor», que borra sus «renacimientos» en la misma obra barthesiana, tanto o más relevantes que su defunción en la medida en que prefiguran buena parte de los abordajes teóricos actuales.

Regresemos un momento a la portada que casi habíamos olvidado, cuya fotografía habíamos propuesto leer, de un lado, como restitución del autor en tanto referencia última del texto, pese a la «pérdida de la identidad» que éste reivindicaba y, según la lógica barthesiana, efectuaba inevitablemente, por naturaleza; y, del otro, como síntoma del fracaso, también necesario, de la apropiación del texto por parte del autor, patente en la multiplicación de instancias de firma que no

¹⁵ Además de los trabajos de Díaz, véanse los artículos de Ester Pino (en este mismo monográfico) y de Magali Nachtergaele (2012).

cesaban de remitirse entre sí, y que nos había llevado a postular también, según la lógica del suplemento, el fracaso de otra apropiación, la del texto por él mismo.

El diseño de esa misma portada tal vez pueda ayudarnos a ilustrar ahora con mayor claridad lo que acabamos de exponer, esto es, la lectura del autor como pieza del libro y del libro como pieza del autor. Porque si retomamos la afirmación según la cual «el autor *es* el libro» que leíamos en la fotografía circular que nos daba a ver a Roland Barthes en el interior de *Le bruissement de la langue* como anticipo, clave o resumen de su contenido, podemos entenderla ya no desde el paradigma de una soberanía omnipresente, fuera y dentro de su producto, verdad primera y última del texto, sino desde el de la contaminación o de la impureza, según el cual «Roland Barthes» –su nombre y su fotografía– comparte las características del libro o del texto: entre otras cosas, la necesidad de ser leído y la imposibilidad de detener sus significados, de sujetarlos al querer-decir de una intención. El mismo Barthes sugiere esta imposibilidad de detención en *La cámara lúcida*, cuando describe una *escena de pose* a la que sin duda deberemos volver más adelante: «no sé lo que la sociedad hace de mi foto, lo que lee en ella (de todos modos, hay tantas lecturas de un mismo rostro)»;

un excelente fotógrafo, un día, me fotografió; creí leer en esa imagen la pesadumbre de un reciente duelo: por una vez la Fotografía me reproducía a mí mismo; pero algo más tarde encontré esta misma foto en la tapa de un libelo; mediante el artificio de un tiraje, yo tenía sólo un horrible rostro desinteriorizado, siniestro e ingrato como la imagen que los autores querían dar de mi lenguaje. (1981: 43)

Ahondaremos en esta perspectiva, pero por ahora quisiéramos apuntarla solamente para proponer la lectura inversa de aquella fotografía de la cubierta, ya no ventana a la que nos asomaríamos a ver sino apertura por la que *emergería* el autor como instancia imaginaria (Díaz, 2007: 4). Una instancia imaginaria que, ciertamente, no es producto únicamente de *Le bruissement de la langue* o de «La muerte del autor», sino del conjunto de textos portadores del mismo nombre: es en ese sentido que el libro es una pieza de esa instancia, «mosaico de citas» (Kristeva, 1967: 3), *fotomosaico* si se quiere, que configura el rostro autorial, aun cuando se da a ver en lo que Roland Barthes tal vez hubiera convenido en llamar una «fotografía unaria» (aquella que «transforma enfáticamente “la realidad” sin desdoblarla, sin hacerla vacilar» [1980: 77]).

«Algo me mira sin verme»

Vayamos ahora, aunque sea brevemente, a algunas de estas otras piezas, aquellas que «los Barthes de la mano izquierda» pensaban «con una constancia ejemplar». No es nuestro propósito reseguir el trayecto que traza ya magistralmente José-Luis Díaz en «Muertes y renacimiento del autor» (1984): allí se encontrarán los recodos de la trayectoria que, efectivamente, la firma «Roland Barthes» ve y prevé para el concepto de «autor» (si es que, a la luz de lo que expondremos a continuación, todavía podemos abordarlo así, como *concepto*). Con todo, sí quisiéramos subrayar «algunos detalles» que nos permiten seguir pensándolo desde esa fotografía de la cubierta, tomando un desvío que tal vez nos permita dar cuenta también de algunos «renacimientos»; un desvío que nos llevará de regreso a

esos «encantos imaginarios» que evocábamos al inicio pero que, de entrada, nos sitúa en el punto de mira de nuestra propia reflexión.

Hemos pasado por alto hasta ahora un efecto, una inquietud que nos podría *advenir* al escrutarla: ¿no resulta algo desconcertante que, al asomarnos a esa suerte de ojo de buey, al poner nuestro ojo en el ojo de la cerradura, no encontremos allí esa mirada «vaga» a la que nos tienen acostumbradas las fotografías de escritor (Ortel, 2002: 290-291), sino otras dos circunferencias que parece *como si* nos devolvieran la mirada? Asumiendo un pacto ficcional que —en este caso más que en cualquier otro— contraemos a solas, sin contraparte, podríamos fantasear que alguien o algo nos corresponde; que, por una vez o por un momento, los libros y las imágenes sí responden. Incluso sería posible imaginar que, de ampliarla, encontraríamos reflejada en la suya nuestra propia mirada: la fotografía de Roland Barthes nos la devolvería entonces, pero ya no en forma de respuesta sino como una restitución bien particular: devolver la mirada es también restituir a su propietario aquello a lo que no tiene modo de acceder sino es por gracia del otro o del espejo; devolver la mirada es, entonces, reflejarla, darla a ver (como un don) a aquel que, paradójicamente, no tiene otro modo de verla.

Foucault retomaba la cuestión de la autoría mostrando su dependencia de la recepción —«el autor no es sino la proyección, en términos siempre más o menos psicologizantes, del tratamiento aplicado a los textos» (1969: 32)—. Por su parte, Barthes terminaba su artículo dando el relevo al lector («el nacimiento del lector se paga con la muerte del autor» [1968: 69]), aunque, prendido también en el «neutro» de la escritura, éste aparecía «sin historia, sin biografía, sin psicología»: como destino tampoco él «[podía] seguir siendo personal» (1968: 69)¹⁶. Sin embargo, la vuelta del autor en la obra barthesiana tal vez tenga que ver, en parte, con la imposibilidad de sostener esta descripción del lector a imagen del *scripteur* (ese «mero gestor del texto», sucesor del Autor [Díaz, 1984]), es decir, libre de «pasiones, humores, sentimientos, impresiones». Porque si era seguro que el autor no comparecería, *en el texto*, para protestar contra su conversión en *scripteur*, reclamando «su persona, su historia, sus gustos, sus pasiones» (1968: 64), no lo era tanto que ese otro momento de individualización que requiere el texto literario prosiguiera sin desdoblamiento ni vacilaciones y se aviniera a dejar de preguntar, conformado con la ausencia de respuestas.

Foucault acude a la recepción para describir la individualización del autor, pero lo hace mediante sustantivos y estructuras pasivas e impersonales (la «proyección», el «tratamiento», los «acercamientos», las «operaciones», los «rasgos establecidos», las «continuidades admitidas», las «exclusiones practicadas», etc.) que le permiten sortear esa otra figura que habita en el reverso del texto. Barthes, en cambio, admite que «toda lectura [...], por más impersonal que se reclame, es un *test* proyectivo» (1963: 188). Ciertamente que en este pasaje de *Sur Racine* se refería a una proyección «cultural», por así decirlo, que, si se tratara de nuevo de una fotografía, estaría del lado del *studium*; lo que proyectan los lectores es una clase de saber: «Mauron es psicoanalista, Goldmann es marxista» (1963: 188). Sin embargo, ¿es el mismo tipo de proyección —si es que de ello se trata— la que efectúa ese «biógrafo amical y desenvuelto» de *Sade, Fourier, Loyola* (1971: 15)? ¿«participa

¹⁶ Véase a este respecto el análisis de Peggy Kamuf en «Una sola línea dividida» (1988).

“culturalmente”» del texto ese lector («yo») que «dese[a] al autor», que «[tiene] necesidad de su figura (que no es ni su representación ni su proyección)» (1973: 38) en *El placer del Texto?*

Recordemos con Díaz (1984) que ese autor que regresa en *S/Z* (1970) y, sobre todo, en *Sade, Fourier, Loyola* no es ni «el que ha sido identificado por nuestras instituciones» ni «el héroe de una biografía» (1971: 14) («esa que», como dirá en 1973, «excedería el cuerpo, daría un sentido a la vida, forjaría un destino» [89]). Por el contrario, carece de unidad y de «sentido fijo» (es «necesario para el sentido [...], pero [está] privado él mismo de sentido fijo» [1973: 57]), porque éste emerge de la linealidad que presupone la *expresión* (1970: 217) y ahora, en cambio, es «materia de una *conexión*» (1970: 217).

Y recordemos también, de nuevo con Díaz, que este autor aparece dotado de cuerpo, pero de un cuerpo imaginario que, lejos de embastar esas instancias de firma (el nombre, los datos biográficos) para sujetar el texto a «una persona (civil, moral)» (1971: 14), es un espacio de goce, duelo e identificación. El autor será «un sujeto al que amar» (1971: 14), aunque un sujeto «disperso», «un simple plural de encantos, el lugar de algunos detalles tenues, fuente sin embargo de intensos resplandores novelescos, un canto discontinuo de amabilidades» (1971: 13), que encontraremos, pues, bajo el modo de la «intermitencia», aquel que es también el de lo erótico: «esa [intermitencia] de la piel que centellea entre dos piezas (el pantalón y el jersey), entre dos bordes (la camisa entreabierto, el guante y la manga); es este centellear mismo el que seduce, o incluso: la puesta en escena de una aparición-desaparición» (1973: 1). El autor tendrá que ver, también, con un cuerpo al que velar, aunque no podamos saber de una vez por todas a quién pertenece ese cuerpo: los «biografemas» (aquellos «detalles», «gustos», «inflexiones» a los que reduce la vida ese biógrafo amical), «podrían viajar fuera de todo destino y venir a tocar, como los átomos epicurianos, algún cuerpo futuro, prometido a la misma dispersión» (1971: 14).

El propio Barthes sugirió en *La cámara lúcida* las coincidencias entre la noción de *biografema* y la de *punctum*¹⁷, aunque éstas tal vez puedan extenderse a este nuevo autor y, más concretamente, a lo que produce(n) esas apariciones-desapariciones. El rasgo compartido que más nos interesa aquí es su múltiple denegación de la intencionalidad, tanto la del emisor (en el caso de la fotografía, dividido entre el *spectrum*, el referente, y el *operator*, el fotógrafo) como —y sobre todo— la del receptor. «Proust, es el que me viene, no el que yo llamo; no es una “autoridad”; simplemente un *recuerdo circular*» (1973: 59), nos dice en *El placer del texto*. Y en *La cámara lúcida* leemos: «no soy yo quien va a buscar [el *punctum*] [...], es él quién sale de la escena como una flecha y viene a punzarme» (1980: 59). Esta vinculación de *biografema* y *punctum* como aquello que «me adviene» (1980: 49) y que me «encanta» —irradiación, resplandor o «irrupción desenvuelta de *otro* significante» (1971: 14)— tendrá que ver también con su vinculación con el «detalle» y su gratuidad azarosa, ajena al cálculo de su emisor: «el detalle que *me interesa* no es [...] intencional; aparece en el campo de la cosa fotografiada como un suplemento inevitable y a la vez gratuito» (1980: 86). De ahí que, en cambio, sea precisamente

¹⁷ «Ciertos rasgos biográficos en la vida de un escritor me encantan igual que ciertas fotografías; a estos rasgos los he llamado “biografemas”; la Fotografía es a la Historia lo que el biografema es a la biografía» (1980: 62)

la cuestión de la intención una de las que define lo que se opone al *punctum*, esto es, el *studium*: en este caso, se tratará de «comprender las intenciones del fotógrafo» en tanto «la cultura (de la que depende el *studium*) es un contrato firmado entre creadores y consumidores»; consistirá en «una especie de educación (saber y cortesía) que me permite encontrar el *Operator*», «leer en la fotografía los mitos del Fotógrafo» (1980: 60).

No es baladí la mayúscula de esta última afirmación –los mitos del Fotógrafo y no de este o aquel fotógrafo, autor de esta o aquella fotografía– tanto más cuanto las *mitologías* del Autor (siempre colectivas, jamás asignables solamente a este o aquel autor) van a ser otro de los modos en que los «Barthes de la mano izquierda» no dejarán de pensar la cuestión de la autoría (Díaz, 1993). Pero lo que nos interesa ahora tiene que ver con la *participación* que solicitan o producen el *punctum* y el *studium* en relación al texto (a la fotografía, al texto y al autor como texto). El segundo, vinculado a dos «conciencia[s] soberana[s] » (Barthes, 1980: 58) –la del lector remontando hasta la del autor– demanda la aplicación del saber, el dominio del código, una participación cultural heredada y transmisible. El primero, en cambio, suspende estos mismos elementos (ante la llamada del *punctum*, «soy un salvaje, un niño –o un maníaco–: olvido todo saber, toda cultura, me abstengo de heredar otra mirada» [1980: 88]) y solicita lo que podríamos llamar una participación *corporal*, aquella que, frente a lo unario o unitario, dobla y doblega al receptor (podríamos decir que el *punctum*, como «el placer del texto», «es ese momento en que mi cuerpo va a seguir sus propias ideas –porque mi cuerpo no tiene las mismas ideas que yo» [1973: 37]); y aquella que, frente a la aplicación y la intención, permite el deseo y la herida, es decir, ofrece un cuerpo «prometido a la misma dispersión» al que puedan «venir a tocar» los *biografemas*, «un poco como las cenizas que uno lanza al viento tras la muerte» (1971: 14). Por su carácter incalculable e irruptivo, este placer o esta herida que atañe al cuerpo «presente» del lector (recordemos *El placer del texto*: «la cultura [...] es todo en nosotros excepto el presente» [1973: 37]) no pueden transmitirse ni desarrollarse: advienen «para mí» y no pueden ser «el objeto visible de una ciencia» (1980: 116).

He aquí cómo la identificación a través del cuerpo devuelve el cuerpo al autor; un cuerpo ciertamente tan plural, disperso, carente de unidad, origen y destino, como aquel que, *en el presente*, recibe lo que le punza o lo despunta, esto es, lo que lo doblega, lo duplica o lo dispersa en el placer o en la herida: el «esto ha sido» de la fotografía, como los *biografemas* que nos alcanzan, anticipa nuestra propia dispersión en el goce y en la muerte. Del lado del *punctum* y ya no del saber que reclama el *studium* («Mauron es psicoanalista; Goldmann es marxista»), la lectura, «por más impersonal que se reclame», se revela también como un *test proyectivo* y, más aún, *introyectivo*. Porque, como dirá ya en *Sade, Fourier, Loyola*, el «placer del texto» a veces se «consume» cuando «el texto “literario” transmigra a nuestra vida, cuando otra escritura (la escritura del Otro) consigue escribir fragmentos de nuestra propia cotidianidad, es decir, cuando se produce una *co-existencia*» (1971: 13-14). Una *co-existencia* que no adviene remontando al autor como origen, como sujeto de la intención («vivir con un autor no quiere decir forzosamente llevar a cabo en nuestra vida el programa trazado en sus libros por ese autor»; «no se trata de transportar a nuestro interior unos contenidos, unas convicciones, una

fe, una Causa, ni siquiera unas imágenes» [1971: 14])¹⁸, sino, de algún modo, *haciéndolo nuestro*: «vivir con Sade es, en determinados momentos, hablar sadiano, vivir con Fourier es hablar “fourierista”» (1971: 14). Y, por supuesto, como practica Jacques Derrida en *Las muertes de Roland Barthes* (1981), vivir con Barthes es hablar barthesiano.

¿Qué puede significar, sin embargo, *hacerlo nuestro*? ¿Qué puede significar co-existir, vivir con, co-habitar para dos instancias que, *en cualquier caso*, no pueden compartir *presente*? Recordemos lo que escribe el mismo Derrida a la muerte de su amigo, señalando, con todo, que esa «muerte indialéctica» introduce una diferencia de grado (más/menos [1981: 65]) respecto a los «movimientos de interiorización» como cierta «modalidad de lo contemporáneo» o de la contemporaneización (1981: 69) que implica la lectura:

Cuando digo Roland Barthes es a él a quien nombro, más allá de su nombre. Pero como a partir de este momento precisamente él es inaccesible al llamado, como la nominación es incapaz de convertirse en invocación, apelación, apóstrofe (si suponemos que, revocada hoy, esta posibilidad jamás pudo ser pura) es a él en mí a quien nombro, atraveso con su nombre para ir hacia él en mí, en ti, en nosotros. Lo que pase en relación con él y se diga de él queda entre nosotros. (1981: 65)

Derrida comienza *Las muertes de Roland Barthes* con la misma imagen con la que José-Luis Díaz concluye otro de sus textos sobre Barthes como autor, «El escritor como fantasma»: Barthes «me sonrío» (Derrida, 1980: 49); «este muerto amical y desenvuelto nos continua sonriendo en el infinito» (Díaz, 1993: 85). La imposibilidad de aquella apóstrofe (por la que deberíamos avenirnos a dejar de preguntar, como decíamos más arriba), no impide que la lectura comience y termine con este otro apóstrofe que es definitorio del *punctum*, como veíamos: «creo que ese alcance del dativo o del acusativo que me dirige o me destina el *punctum*, es esencial a la categoría» (Derrida, 1981: 53). Que comience¹⁹, porque es esta «relación con algún referente único e irremplazable» lo que «*interesa y anima*» incluso «nuestra lectura más meditada, más estudiosa» (1981: 89), escribe Derrida hablando barthesiano²⁰. Y que termine o se detenga, que alcance su límite, porque esta misma relación o conexión por la que adviene la lectura es una «relación sin relación»²¹. Comienza Derrida: Barthes «me sonrío»; «Tradúzcase: la imagen de ese yo (moi) de Barthes, que Barthes ha escrito en mí, pero que ni él ni yo consideramos verdaderamente algo esencial, esa imagen –me digo en el presente– es quien ama en mí ese pensamiento, goza con él, aquí y ahora, y me sonrío» (1981: 49). Concluye

¹⁸ Respecto a la *introyección* de las imágenes, véase el apartado siguiente.

¹⁹ Recíprocamente, el comienzo de la escritura estaría para Barthes en esa misma presencia/ausencia, como recuerda Kamuf (1988) mediante una cita de *Fragmentos de un discurso amoroso*: «Saber que la escritura no compensa nada, no sublima nada, que es precisamente *ahí donde no estás*: tal es el comienzo de la escritura».

²⁰ «La foto, de por sí, no es animada [...], pero me anima: es lo que hace toda aventura» (Barthes, 1980: 50), es decir, «me *adviene*» (1980: 49).

²¹ La misma que se establecería entre «su madre y la Figura de la Madre» si pudiéramos leer esa Fotografía del Invernadero que punza a Roland Barthes, esa que no muestra en *La cámara lúcida* porque «[p]ara vosotros sólo sería una foto indistinta, una de las mil manifestaciones de lo “cualquiera” [...]. [N]o abriría en vosotros herida alguna» (Barthes, 1980: 116-117). Escribe Derrida: «La alteridad se mantiene casi intacta, esa es su condición. No me pongo en su lugar, no tiendo a reemplazar a su madre con mi madre. Si lo hago, ella sólo puede emocionarme desde la alteridad, sin relación, la unicidad absoluta que el poder metonímico viene a recordarme sin borrarla. Tiene razón cuando protesta contra la confusión que se hace entre quien fue su madre y la Figura de la Madre, pero la potencia metonímica (una parte por el todo o un nombre por otro, etc.) siempre inscribirá a una y a otra en una relación sin relación» (1981: 85).

Derrida: «Busco en las fotos los “detalles” y creo, sin la menor ilusión, sin complacencia, que algo me mira sin verme». Aquella *interiorización* que implica la lectura («Roland Barthes nos mira (cada uno adentro, cada uno puede decir que su pensamiento, su recuerdo, su amistad, lo mira entonces a él)» [Derrida, 1981: 61] y que es también una *presentificación* («me digo en el presente»), encuentra su límite en aquello mismo que la había animado, es decir, «en la singularidad absoluta del otro» que «a mí se me dirige» (*punctum*); en «el Referente cuya imagen propia no puedo suspender aun cuando su “presencia” se me oculte para siempre» (1981: 52).

Ciertamente, entre el comienzo y el final del trayecto de Derrida emergen algunas diferencias: al principio, parece haber un sujeto y verbos activos («Barthes» es quién escribe en mí, situándome al «alcance del dativo»); en su término, en cambio, el sujeto de la frase ya no es alguien (Roland Barthes) sino «algo»; los verbos pierden su carácter activo, intencional o *dirigido* (del sonreír al mirar, y del mirar al ver); y, en consecuencia, «yo» aparece como un objeto incierto, situado a la vez en el punto de mira y «fuera del campo» de visión. Sin embargo, debemos admitir que ni siquiera al inicio el agente de esos verbos (escribir, amar, gozar, sonreír) señalaba propiamente hacia un *sujeto* sino que era, en primer lugar, un nombre (ese nombre del otro que no lo alcanza y que funciona ya siempre en su ausencia) y, en segundo lugar, una imagen (otra *cosa*, por tanto, otro *algo*). «Barthes ha escrito en mí» la imagen «de ese yo (moi) de Barthes», y eso es lo que «me sonrío» en el presente.

He aquí esos procuradores, intermediarios o sustitutos con los que ya nos habíamos encontrado páginas atrás: si de algún dativo o acusativo estamos al alcance es sólo del de sus acciones. Pero a estas instancias de firma que, como decíamos al inicio, no lograban sujetar el texto a un origen siempre prometido y siempre diferido, se suma ahora otro interventor, que viene a atestiguar precisamente el fracaso de esta apropiación. La palabra francesa que mantiene la traducción («la imagen de ese yo (moi) de Barthes») también fracasa en su intento de sujetar los sentidos del texto origen: «l' image du moi de Barthes que Barthes a inscrit en moi»²². Oración especular o circular –como nuestra fotografía– en la que la imagen propia del otro queda de nuevo oculta y suspendida. Oculta, bajo «la imagen de mí de Barthes que Barthes ha inscrito en mí», que, en lengua francesa, y a diferencia de la traducción, también parece sonreírnos. Y, en cualquier caso, en ambas lecturas, suspendida entre el objeto y el sujeto, en la imposibilidad de decidir a quién atribuírsela, quién es su propietario (Roland Barthes, yo, en quién «Barthes» la inscribe), pero también en la imposibilidad de decidir de quién o de qué es copia, a quién o a qué se añade, suplanta o suplementa.

¿Cómo no volver a recordar –acude puntual siempre que pienso en el *autor*– esa imagen del Robinson Crusoe de Derrida que no puede saber si «esa impronta de pie desnudo» que encuentra en su isla es o «no es la de su propio pie» (2002-2003: 77)? Tanto más cuando el propio Derrida escribe *Las muertes de Roland Barthes* encerrado en otra isla: «Con el sentimiento incierto de entrar en carne viva acabo de leer dos de sus libros que nunca antes había leído. Me retiré en esa isla para creer que

²² El original francés dice lo siguiente: «l' image du moi de Barthes que Barthes a inscrit en moi, mais ni l' un ni l' autre n' y sommes vraiment pour l' essentiel, cette image, je me dis présenment qu' elle aime en moi cette pensée, elle en jouit ici maintenant, elle me sourit».

nada se había detenido» (1981: 47); «*como si* al leer sin detenerme, de un tirón, a ese primer y último Barthes, como si se tratara de un solo volumen con el que me hubiera confinado en una isla, fuera por fin a verlo todo, a saberlo todo» (1981: 49). ¿Y cómo no volver a recordar ese otro bellissimo pasaje de *La bestia y el soberano*, en el que nos propone «hacer surgir poéticamente el don o el presente de ese *como si* que es el único que puede hacer, durante el tiempo finito que dura un viaje tan imposible entre dos no-riberas donde nada arriba, [puede hacer, pues] que yo pueda vivir, hacerte o dejarte vivir, gozar o hacerte o dejarte gozar» (2002-2003: 326)?

He aquí dos caras de esa «relación sin relación», que retoman esa doble condición de acicate y límite del autor como otro (Díaz [1984] señala ya la paronimia: *auteur/autre*), como «plural de encantos» que nos punza; de este autor-*punctum*, *biografemático* (Díaz, 1984), que «me apunta al instante y al lugar donde yo le apunto» (Derrida, 1981: 53); cuya imagen mía de sí es una imagen de mí, haciéndome el don o el presente de *devolverme* la mirada. Y cuya «imagen propia», en cambio, por más que se de a ver en la portada, permanece siempre «fuera de campo», *exorbitada*. La imagen de la cubierta, esa fotografía en la que «algo me mira sin verme», funciona como un «velo», en la doble acepción que señala Hélène Cixous y en la que reencontramos el apóstrofe:

decir «velo» es lanzar y velar al mismo tiempo el ver. Ve-lo, es también un imperativo: ¡velo! Velo dice velo que precisamente impide verlo, lo impide ver. Siempre hay, pues, esta estructura doble, a la vez promesa, llamada, atracción y al mismo tiempo alejamiento, persecución, repliegue, y esto es lo que hace avanzar la escritura. (2004: 96)

Y lo que anima la lectura.

También desde esta perspectiva, pues, este *autor biografemático* que nos adviene como el *punctum* puede leerse como suplemento. De hecho, y a la luz de todo lo expuesto, la relación entre autor y *punctum* ya parece sugerida por Derrida cuando describe el segundo como «el lugar de la singularidad irremplazable y del referencial único» que, pese a «estar fuera de(l) campo y del código del *studium*»²³, «irradia, y esto es lo más sorprendente, se presta a la metonimia. Así, cuando se deja arrastrar hacia esos *relevos sustitutos* [la cursiva es nuestra], lo puede invadir todo: objetos y afectos. Eso singular que no se encuentra en parte alguna *dentro* del campo, moviliza todo y por todas partes, se pluraliza» (1981: 83)²⁴.

Ya el propio Roland Barthes vincula directamente *punctum* y suplemento por lo menos tres veces en *La cámara lúcida*²⁵, pero el uso del término que más nos interesa ahora aparece en el contexto de una cuestión aparentemente otra: al hablarnos de esa fotografía del Invernadero que permanece «fuera de campo» de nuestra visión pero alrededor de la cual gira todo el texto. En ella, Barthes «[hace]

²³ O precisamente *por* estar fuera del campo y del código: ha dicho anteriormente que «en su calidad de exterior al campo se compone según el campo “siempre codificado” del *studium*» (1981: 56).

²⁴ Prosigue Derrida, unos párrafos más adelante: «Esta potencia metonímica mantiene una relación esencial con la estructura suplementaria del *punctum* (“es un suplemento”) y del *studium* que recibe todo su movimiento, aun cuando deba contentarse, como el “examen”, con girar alrededor de un punto» (1981: 84).

²⁵ «El don, la gracia del *punctum*» es un «suplemento de vista» (1980: 83); el *punctum* es ese «detalle que me interesa» y que aparece en el campo de la cosa fotografiada como un suplemento inevitable y a la vez gratuito» —que, una vez más, no dice nada, no expresa nada, más que un «esto ha sido»—; y, finalmente, cuando *añade* «una última cosa sobre el *punctum*: tanto si se distingue como si no, es un suplemento: es lo que añadido a la foto y que sin embargo está ya en ella» (1980: 105).

mucho más que reconocer» a su madre; «vuelv[e] a encontrarla» por la gracia de un *aire*, y explica: «El aire no es [...] una simple analogía –por extrema que sea– como lo es el “parecido”. No, el aire es esa cosa exorbitante que hace inducir el alma bajo el cuerpo [...] El aire (llamo así, a falta de otro término mejor, la expresión de la verdad) es como el suplemento inflexible de la identidad, aquello que nos es dado gratuitamente, despojado de toda “importancia”» (1980: 164). Es fácil evocar, de nuevo, esos «detalles tenues», insignificantes (que no dicen nada: no son una expresión sino «materia de una *conexión*»), «como cenizas que uno lanza al viento». Y tal vez se recuerde también que Derrida, en *De la gramatología*, califica tanto la lectura allí practicada como al mismo concepto de suplemento de exorbitantes: «nuestra elección, en efecto, es *exorbitante*» (1967: 206); «el suplemento mismo, por cierto, en todos los sentidos de la palabra, es *exorbitante*» (1967: 208). La atención acordada al autor como «singularidad ireemplazable» también lo es, sin duda: es excesiva o exagerada precisamente porque esta singularidad no puede importar; desde el momento en que lo hace, desde el momento en que se atiende, ya es reemplazada, sustituida, apropiada y confundida por esos movimientos de introyección y proyección que desdibujan el adentro y el afuera, el yo y el otro, y que trazan en su lugar un círculo, una isla o un orbe. Sin embargo, esa «singularidad absoluta» es también *exorbitante* porque no permite que el círculo se cierre por completo sobre sí: necesariamente fuera de campo, ausente de la lectura, funciona, sin embargo, como su motor, prometiendo una dirección o un sentido que *altere* (Derrida, 1967) su circularidad y que, como un don o una gracia, vivifique y nos de a ver, como mínimo, alguno de nuestros ángulos muertos, convirtiendo nuestro autorretrato²⁶ en –por lo menos– un «auto-hetero-retrato»²⁷.

Leyenda (II). Del lat. *legenda*, n. pl. del gerundivo de *legĕre*, leer

*Historia o relación de la vida de uno o más santos.
Relación de sucesos que tienen más de tradicionales o
maravillosos que de históricos o verdaderos.
Ídolo (persona o cosa admirada con exaltación).*

Abriamos el apartado anterior fabulando que era posible hacer un *zoom* en la fotografía de Roland Barthes y encontrarnos reflejados a nosotros/as mismos/as. Quisiera explorar, para acabar, otra posibilidad más plausible, dando un golpe de claqueta al grito de «¡corten!» (lo que sin duda a estas alturas me agradeceréis). Porque hasta ahora he pasado por alto algo evidente, que probablemente me reprocharíais si yo no fuera más que un texto que permanece mudo ante cualquier objeción: y es que la fotografía de Roland Barthes no es el rostro de Roland Barthes sino su representación; de hacer un

²⁶ Remito aquí a la cita de Hugo Achugar con que Eleonora Cróquer abre su «Currículum Vitae» (2015): «Toda labor crítica, toda labor intelectual es una suerte de autobiografía. Y como ya se sabe, toda autobiografía es ficcional».

²⁷ Se salda, así, una deuda, puesto que lo mismo podría decirse de la figura del lector respecto a la escritura. Recuperemos el contexto en el que aparece la oración que da título a este artículo: «No sé lo que sigo buscando, pero lo busco del lado de su cuerpo, lo que muestra de él y lo que dice de él, así como lo que él no podía ver en su escritura. Busco en las fotos los “detalles” y creo, sin la menor ilusión, sin complacencia, que algo me mira sin verme». El acusativo que se añade al verbo *ver* en su segunda aparición tal vez especifica aquello que quedaba indeterminado en la primera: lo que él, Roland Barthes, «no podía ver en su escritura», dentro de su escritura y en el momento de la escritura parece que es precisamente «yo», ese lector/a que, como se recordará, el mismo Roland Barthes creía necesario buscar «*sin saber donde está*» para asegurar «el placer del texto» (1973: 11). Así pues, el lector/a también aparece aquí como un punto de mira ilocalizable, fuera del campo de la visión. En relación al «auto-hetero-retrato» en Derrida, véase Lisse (2009).

contracampo, no nos encontraríamos en la habitación propia y solitaria de la escritura, sino con una *escena de pose* probablemente parecida a la que se describe en *La cámara lúcida* y a la que nos referíamos hace unos párrafos, en la cual nuevos intermediarios se interpondrían entre nosotros y la «propia imagen» del autor, también en este sentido «oculta para siempre».

En una de esas menciones del *punctum* como suplemento que encontrábamos en el texto de 1980 aparece ya uno de estos intermediarios: el detalle suplementario, «inevitable y a la vez gratuito» que nos punza en la fotografía no es propiamente el «esto-ha-sido» del referente, sino el «esto ha sido» de una atestiguación: el detalle «dice tan sólo [...] que el fotógrafo se encontraba allí [...]. La videncia del Fotógrafo no consiste en “ver”, sino en encontrarse allí» (1980: 86). Así pues, nuestra «relación sin relación» no es ni siquiera una «relación sin relación» con los detalles dispersos de ese *autor biografemático* (de hecho, no lo ha sido nunca, desde que su imagen es necesariamente mi imagen de sí, etc.) sino una relación (sin relación) con otra relación, la del intermediario con un referente respecto al cual, a su vez, puede permanecer tan miope como nosotros, es decir, con el cual puede establecer también una «relación sin relación» (su videncia no consiste en ver). De este modo, ni siquiera el intermediario –el fotógrafo, en este caso– atestigua necesariamente que en algún lugar la «propia imagen» del autor ha dejado de ocultarse, sino, en todo caso, que la apropiación de «su» imagen que llevábamos a cabo a través de la lectura es solamente un eslabón en una cadena de apropiaciones; en otros términos: la nuestra es, por añadidura, una apropiación suplementaria.

Decíamos antes que aquello que escribía, amaba, gozaba y sonreía en la frase de Derrida era doblemente *algo*: un nombre de autor y una imagen. En virtud precisamente de su circulación indetenible por esa cadena de apropiaciones (es decir, del re-nombre), el nombre de autor opera, según Derrida, «el devenir-cosa del nombre propio, el devenir qué del quién» (2002-2003: 195). En términos parecidos se expresa Barthes respecto a la imagen, que –podríamos decir– opera el devenir-cosa del rostro. En un pasaje en el que reencontramos ese ojo único de la cámara por el cual hemos mirado, sin advertirlo, todo este tiempo, escribe:

¿cómo una imagen de mí «prende» hasta el punto que yo resulto herido? He aquí una nueva metáfora: «En la sartén, el aceite está extendido, plano, liso, insonoro (apenas algunos vapores): *suerte de materia prima*. Tiro en él un trozo de patata: es como un manjar lanzado a bestias que dormían con un ojo abierto, acechando. Todas se precipitan, cercan, atacan en susurros; es un banquete voraz. El pedazo de patata está rodeado –no destruido, sino endurecido, dorado, caramelizado; ha devenido un objeto: una patata frita [une frite]». (1978: 305)²⁸

Este rechazo a la imagen (que se reconoce, sin embargo, inevitable: «si rehúso las imágenes, produzco la imagen de aquél que rehúsa las imágenes» [1978: 306]) aparece también en *La cámara lúcida*, precisamente en esa descripción de la *escena de pose* a la que aludíamos. El «ceremonial fotográfico» (180: 38), que le «transforma por adelantado en imagen» («cuando me siento observado por el objetivo, todo cambia: me constituye en el acto de posar, me fabrico instantáneamente como

²⁸ Le debo el conocimiento de este texto (como el de la mayoría de fragmentos de Barthes citados en el apartado anterior) a José-Luis Díaz. Concretamente, utiliza este texto para analizar las relaciones entre Barthes y la imagen en *L'écrivain imaginaire* (2007: 20-25).

cuerpo» [1980: 37]), impide que aparezca «en el papel como en la tela clásica, dotado de un *aire* noble, pensativo, inteligente, etcétera» (1980: 38); en vez de una «textura moral fina» la fotografía ofrece una «mímica», es decir, ofrece solamente un parecido, una copia o una imitación. La razón de este carácter suplementario de la imagen tiene que ver con la «inautenticidad» y la «impostura» que impone esta escena de pose, en la cual no puede «intervenir desde el interior sobre [su] piel» (1980: 38). Está vinculada, asimismo, con su carácter contingente (la imagen está «sometida al traqueteo de mil fotos cambiantes, a merced de las situaciones, de las edades»), que «dispersa» el «yo (profundo, como es sabido)» e impide que éste «coincida» con su representación (1980: 38). De ahí que se proponga añadir al suplemento otro suplemento, que, una vez más, neutralice la primera suplantación:

decido «dejar flotar» sobre los labios y en los ojos una ligera sonrisa que yo quisiera «indefinible» y con la que yo haría leer, al mismo tiempo que las cualidades de mi naturaleza, la conciencia divertida que tengo de todo el ceremonial fotográfico: me presto al juego social, poso, lo sé, quiero que todos lo sepáis, pero este suplemento del mensaje no debe alterar en nada (a decir verdad, cuadratura del círculo) la esencia preciosa de mi individuo: aquello que yo soy, al margen de toda efigie. (1980: 38)

Sin embargo, como en nuestra lectura de «La muerte del autor», también aquí hay algo que debería bastarse a sí mismo, llenarse consigo mismo, y que, sin embargo, en algún lugar no logra hacerlo. La alusión a esa «coincidencia» del yo consigo mismo que la imagen dispersa nos lleva de regreso a ese pasaje sobre la Fotografía del Invernadero, en la cual el «aire» permitía que, por una vez, se disipara el parecido, la analogía o la mímica, y «el ser que amo, que amé, no se [encontrara] separado de sí mismo: por fin coincid[iera]» (1980: 163-164). Sin embargo, ya allí el «aire», «expresión de la verdad», aparecía también como un «suplemento inflexible de la identidad», como «esa cosa exorbitante que hace inducir el alma bajo el cuerpo». De este modo, si el cuerpo y su representación – en tanto añadidos o copias «subrepticamente mala[s], envenenada[s]: o falsa[s], o discutible[s], o increíble[s], o inestable[s], o reversible[s]» (1978: 306)– necesitaban un «suplemento del mensaje» («mi conciencia divertida») que neutralizara su impostura, evitando así que la representación «[se haga] pasar por la presencia y el signo por la cosa misma» (Derrida, 1967: 185); lo natural o esencial, «interior» y «profundo», tampoco logra coincidir consigo mismo. Aquello que la imagen dispersa estaba ya disperso *de origen*: para sujetarse o bastarse a sí mismo, necesita otro suplemento o añadido «inflexible» que, además, es insignificante («sin importancia»: no dice nada por sí mismo, no tiene un sentido esencial) y pertenece al orden de la imagen (el «aire» es visible, se da a ver en la superficie de la fotografía). El interior («el alma bajo el cuerpo») depende, pues, de lo corporal; la profundidad, de la superficie; y lo esencial, de lo gratuito.

Esta dispersión de origen ya está explícita, de hecho, en la descripción de aquella escena de pose. Si en el fragmento citado arriba los conceptos se agrupaban según un orden convencional (la naturaleza, la esencia, la profundidad, la conciencia vs. la imagen, la fotografía o la efigie cambiantes y contingentes), Barthes reconoce de inmediato que el orden apropiado es el inverso: «es “yo” lo que no coincide nunca con mi imagen: pues es la imagen la que es pesada, inmóvil, obstinada [...] y soy “yo” quién soy ligero, dividido, disperso y que, como un ludión, no puedo estar quieto, agitándome en mi bocal» (1980: 38). Así pues, su esencia es precisamente el no tener esencia; la unidad, lo inflexible

de la identidad, su núcleo inmóvil, no son propiedades del referente sino productos de esa mismo «ceremonial fotográfico» en el que «se constituye» por efecto de la mirada del fotógrafo que acecha con un ojo abierto, convirtiéndole en objeto y dejándole a merced de las lecturas del rostro que origine su circulación social («no sé lo que la sociedad hace de mi foto» [1980: 43]). En este sentido, la «imagen propia» de Roland Barthes también participa de esa cadena de apropiaciones a la que nos referíamos hace unos párrafos: se fragua en una escena negociada, que implica un «trastorno de propiedad» (1980: 40): «mi existencia la extraigo metafóricamente del fotógrafo» (1980: 38).

Con todo, la impropiedad de esta «imagen propia» no tiene que ver tan sólo con esta negociación. Unos párrafos más adelante, Barthes evoca las «largas poses» a las que debía someterse al sujeto «para tomar los primeros retratos (hacia 1840)»: describe entonces «un aparato llamado apoyacabezas, especie de prótesis invisible al objetivo que sostenía el cuerpo en su pasar a la inmovilidad: este apoyacabezas era el pedestal de la estatua en la que yo me iba a convertir, el corsé de mi esencia imaginaria» (1980: 41). Esta evocación nos permite señalar hacia otras «filiaciones» de la imagen barthesiana. Atendamos, en primer lugar, a la imagen deseada al inicio de su reflexión: esa que daría a ver la «tela clásica», en la que aparecería «dotado de un aire noble, pensativo, inteligente, etcétera». Barthes remite aquí a esas fotografías de escritor de mirada «vaga», oblicua y pensativa, que –decíamos antes– nos sorprendía no encontrar en la fotografía de la cubierta: el «corsé de su esencia imaginaria», su «apoyacabezas» sería en este caso una gramática compartida, impropia, de la representación autorial (Ortel, 2002: 291-291) que, por si fuera poco, determina el «aire», aquello que la identidad necesitaba para poder coincidir consigo misma.

Cierto es que en esta alusión Barthes parece como si dejara flotar «una ligera sonrisa» para añadir un «suplemento del mensaje» que nos permite inducir la distancia irónica que mantiene respecto a esta gramática, descrita entre exclamaciones («¡Ah, si yo pudiera [...]!») y presentada como consabida («un aire noble, pensativo, inteligente, etcétera»). Tanto más cuanto ésta se vincula a unas propiedades (profundidad, interioridad, inmovilidad) que se oponen a esa esencia inesencial (ligera, dividida, dispersa, inquieta), que podríamos interpretar –ahora sí– como su verdadera «imagen propia». Pero he aquí que esta verdadera «imagen propia» en la que aparece de nuevo aquel rechazo de la imagen, necesariamente reificante, no sólo produce también *una* imagen (por ejemplo, la de aquél que rehúsa las imágenes multiplicándolas [Lisse, 2009: 626]), sino que se apoya, a su vez, en otra «armadura identitaria» (Díaz, 2007: 23) construida a partir de imágenes que, si pertenecen a Roland Barthes, es solamente en la misma media en que nosotros podemos hacer nuestra la suya. Señalando hacia cuestiones centrales en los debates actuales sobre la figura autorial²⁹, en *Roland Barthes por Roland Barthes* explica la dependencia de la escritura (esa actividad solitaria) y del *devenir* escritor (aquel que debería extraerlo todo de su propia interioridad) respecto a «un sistema secreto de fantasmas», un conjunto de *leyendas* fundadas en el «deseo» y el «anhelo» por otro autor, un deseo y un anhelo

²⁹ Me refiero especialmente al *escritor imaginario*, de José-Luis Díaz (2007), y a la *postura autorial*, propuesta por Jérôme Meizoz (2007 y 2011). Remito a la introducción a este monográfico y a todos los trabajos de Díaz citados, en los que se exploran estas afinidades.

vinculados a su reconocimiento (como identificación y deferencia) pero que permiten también «reconocerse, desearse en ese escritor», proporcionando el «corsé imaginario», el «apoyacabezas» a partir del cual constituirse como autor:

¿Se puede –se podía, al menos, antes– comenzar a escribir sin tomarse por otro? Habría que sustituir la historia de las fuentes por la de las figuras: el origen de la obra no es la primera influencia sino la primera postura: se copia un papel, y luego, por metonimia, un arte: comienzo a producir reproduciendo al que quisiera ser. (1975: 134)

El «autor deseado» en *Roland Barthes por Roland Barthes* es precisamente Gide, el mismo que, según recoge Michel Lisse, constituye la leyenda a partir de la cual Jacques Derrida tratará, en la adolescencia, de articular su reflexión y su resistencia a la imagen: «Resistencia bien curiosa, porque tomará la forma de una identificación que es también una admiración. Identificación gracias y en Gide, pero en el Gide que se declara “proteiforme”: “a los catorce años, yo creía reconocerme (¡de ahí mi admiración por él!) en el Gide que se decía «proteiforme»”» (Lisse: 2009: 626). Podemos aventurar que es también *este* Gide el que está en el origen impropio de esa «imagen propia», ligera y cambiante; en el origen de esa multiplicidad de «síntesis imaginarias, en parte contradictorias, [...] que continúan haciendo [la] vitalidad póstuma» de Roland Barthes, en palabras de Diaz (1996: 77).

A la luz de estas últimas reflexiones tal vez podamos comprender mejor el efecto exorbitante que atribuíamos a ese *autor biografemático*, objeto de amor y de duelo que funciona como un espejo-mirada gracias al cual la vuelta sobre sí que constituye la escritura no puede cerrarse por completo y dibujar un círculo hermético, autotélico o automático (automotriz) (Derrida, 2002-2003). Y tal vez podamos comprender mejor también por qué nos referíamos a ese espejo-mirada como a un don: «El *Abgrund* gidiano, lo inalterable de Gide, sigue dentro de mí como una efervescencia testaruda. Gide es mi lengua original, mi *Ursuppe*, mi pan literario» (1975: 135). Tampoco el escritor, pues, se basta a sí mismo, logra llenarse consigo mismo, ni siquiera en aquello que le debería ser más propio: el lenguaje, su «lengua original». Una vez más, lo que esa «imagen propia» ocultaba era su engarce en el engranaje indetenible de la apropiación. También en este sentido, pues, podemos tomar prestadas las palabras que Derrida firmaba ya en 1967: «dentro de lo que se llama la vida real de esas existencias de “carne y hueso”, más allá de lo que se cree poder circunscribir como la obra [y la imagen] de [Roland Barthes], y detrás de ella, nunca ha habido otra cosa que escritura» (1967: 203)³⁰.

Referencias Bibliográficas

AGAMBEN, G. (2005): *Profanaciones*. Trad. de F. Costa y E. Castro. Córdoba (Argentina), Adriana Hidalgo.

³⁰ Con estas últimas reflexiones hemos apuntado, por lo menos, hacia algunas de las cuestiones que abriría una lectura de la fotografía de Roland Barthes que la enfocara desde las perspectivas que apunta Nathalie Heinich en *De la visibilité* (2012) y que nos permitiría abordar esa «relación sin relación» desde otro ángulo: partiendo de la disimetría entre una «personalidad» y sus admiradores, una disimetría que permite la distancia necesaria para el deseo pero también para el relato maravilloso o legendario que, sin duda, es también una de las «escrituras» que están *dentro* y *detrás* de aquello que llamamos un *autor*.

- BARTHES, R. (1963): *Sobre Racine*. Trad. de Jaime Moreno Villarreal. México, Siglo XXI, 1992.
- (1968): «La muerte del autor», en *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*. Trad. de C. Fernández Medrano. Barcelona, Paidós, 1987, pp. 65-71.
- (1970): *S/Z*. Trad. de N. Rosa, Buenos Aires, Siglo XXI, 2004.
- (1971): *Sade, Fourier, Loyola*. Trad. de A. Martorell. Madrid, Cátedra, 1997.
- (1973): *El placer del texto*. Trad. de N. Rosa. Buenos Aires y Madrid, Siglo XXI, 1974.
- (1975): *Roland Barthes por Roland Barthes*. Trad. de J. Sucre. Barcelona, Paidós, 2004.
- (1978): «L'image». En *Prétexte: Roland Barthes. Colloque de Cerisy*. París, Union Générale d'Éditions, pp. 10-18.
- (1980): *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía*. Trad. de Joaquín Sala-Sanahuja. Barcelona, Paidós, 1989.
- CIXOUS, H. (2004): *Lengua por venir/ Langue à venir. Seminario de Barcelona*. M. Segarra, ed. Barcelona, Icaria.
- CRÓQUER, E. (2015): «Curriculum Vitae. Notas para una definición del “caso de autor”», en A. Pérez Fontdevila y M. Torras Francès, eds. *Los papeles del autor/a. Teorías sobre autoría literaria*. Madrid, Arco Libros [en prensa].
- BENNETT, A. (2005): *The Author*, Londres, Routledge.
- BOURDIEU, P. (1992): *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Trad. de T. Kauf. Barcelona, Anagrama, 2005.
- DE MAN, P. (1979): «La autobiografía como desfiguración», *Anthropos. Boletín de información y documentación*, 29, 1991, pp. 113-118.
- DERRIDA, J. (1967): *De la gramatología*. Trad. de Oscar del Barco y Conrado Ceretti. México, Siglo XXI, 1986.
- (1981): *Las muertes de Roland Barthes*. Trad. de Raymundo Mier. México, Taurus, 1998.
- (2002-2003): *Seminario La bestia y el soberano. Volumen II*. Buenos Aires, Manantial, 2011.
- DIAZ, J.-L. (1984): «Muerte y resurrección del autor», en A. Pérez Fontdevila y M. Torras Francès, eds. *Los papeles del autor/a. Teorías sobre autoría literaria*. Madrid, Arco Libros, 2015 [en prensa].
- (1993): «L'écrivain comme fantôme», en C. Coquio y R. Salado, dirs., *Barthes après Barthes, une actualité en question*. Pau, Presses Universitaires de Pau, pp. 77-87.
- (1996): «Roland Barthes par Roland Barthes ou Le fantôme de l'auteur», en Á. Sirvent, J. Bueno y S. Caporale, eds. *Autor y texto: fragmentos de una presencia*. Barcelona, PPU, pp. 57-79.
- (2007): *L'écrivain imaginaire: scénographies auctoriales à l'époque romantique*. París, Champion.
- (2012): *L'Homme et l'oeuvre*. París, Presses Universitaires de France.
- FERRARI, F. y NANCY, J.-L. (2005): *Iconographie de l'auteur*. París, Galilée.

- FOUCAULT, M. (1969): *¿Qué es un autor?* Trad. de C. Iturbe. México, Universidad Autónoma de Tlaxcala y La Letra Ediciones, 1990.
- HEINICH, N. (2012): *De la visibilité. Excellence et singularité en régime médiatique*. París, Gallimard.
- KAMUF, Peggy (1988): *Signature pieces. On the Institution of Authorship*. Ithaca y Londres, Cornell University Press. [Prefacio e introducción traducidos como «Una sola línea dividida», en A. Pérez Fontdevila y M. Torras Francès, eds. *Los papeles del autor/a. Teorías sobre autoría literaria*. Madrid, Arco Libros, 2015 (en prensa)].
- KRISTEVA (1967): «Bajtín, la palabra, el diálogo y la novela», en D. Navarro, ed. *Intertextualidad*, La Habana, UNEAC, 1997.
- LECLERC, G. (1998): *Le sceau de l'oeuvre*. París, Seuil.
- LISSE, M. (2009): «Iconographies de Jacques Derrida», en N. Dewez y D. Martens, dirs. «Iconographies de l'écrivain», *Interférences littéraires*, 2, pp. 257-263.
- MAINGUENEAU, D. (2004): *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*. París, Armand Colin.
- NACHTERGAEL, M. (2012): «Vers l'autobiographie New Look de Roland Barthes. Photographies, scénographies et réflexivité théorique», en Martens, D. y A. Reverseau, dirs. «Figurations iconographiques de l'écrivain», *Image and Narrative*, 13/4, pp. 112-128.
- ORTEL, P. (2002): «Le portrait de l'écrivain», en *La littérature à l'ère de la photographie. Enquête sur une révolution invisible*. Nîmes, Jacqueline Chambon, pp. 277-282.
- PEREZ FONTDEVILA, A. (2015): «Re/producir la cultura. En torno a las firmas de *A paixão segundo G.H.*», en E. Cróquer, Pérez, A. y Torras, M., eds. «Autoría y cuerpo», *Estudios. Revista de Investigaciones Literarias y Culturales*, 42.