

“LA PÉRDIDA DE LA INOCENCIA”.
LOS PRIMEROS LECTORES DE BARTHES EN LA CRÍTICA LITERARIA
ARGENTINA: MASOTTA Y ROSA

POR

JUDITH PODLUBNE
IECH-UNR-CONICET

El grado cero de la escritura, el primer libro de Roland Barthes traducido al español, se publicó en Buenos Aires, en marzo de 1967. La edición, a cargo de Jorge Álvarez, no consignó el nombre del traductor.¹ La informalidad del mercado editorial beneficiaba en esos años la circulación de novedades y exponía a los editores a las desprolijidades derivadas de esos beneficios. En las *Memorias* publicadas en 2013, Álvarez contó su encuentro con Barthes. Al cabo de casi cincuenta años, su recuerdo se mostró difuso y poco circunstanciado. Las gestiones de Raúl Escari, colaborador de la revista *El Escarabajo de Oro* y *happenista* activo del Instituto Di Tella en la primera mitad de los años sesenta, habrían sido claves para que ambos (Álvarez y Barthes) pudieran reunirse en uno de los bares parisinos de rigor, el *Café de Flore* o *Les Deux Magots*, aunque su memoria no logró precisar cuál. Becado por el gobierno francés para estudiar en la École Pratique des Hautes Études, Escari era, al decir de Álvarez, “un sensible punto de contacto” con figuras destacadas de la escena cultural de ese país (45).² El propósito inicial del editor había sido acercarse a Barthes con la idea de publicar una versión en español de la revista *Tel Quel* (“en ese momento, dice, me había agarrado el ataque de las revistas” [46]), pero la charla habría derivado hacia *Le Degré zéro de l’écriture*. Aunque el relato no especifica si Barthes le habría sugerido la publicación o si la idea habría sido suya, la falta de referencia a la edición original permite inferir que se trató de una “edición pirata”, realizada sin las autorizaciones

¹ La editorial Jorge Álvarez fue un sello emblemático de la renovación literaria argentina en los años sesenta. Entre 1963 y 1968, publicó *La traición de Rita Hayworth* (1968), la primera novela de Manuel Puig; *Responso* (1964), la primera novela de Juan José Saer; *Invasión* (1967), los primeros relatos de Ricardo Piglia; *Los pollos no tienen sillas* (1968), el único libro de Copi editado en Argentina en vida del autor; *Literatura argentina y realidad política*, de David Viñas; *Sexo y traición en Roberto Arlt* (1965) y *Conciencia y estructura* (1968), de Oscar Masotta, para mencionar algunos de los más relevantes.

² Escari cuenta algunos episodios de su amistad con Barthes en *Dos relatos porteños* (2006).

correspondientes. La omisión del traductor podría haber sido cautela antes que descuido. Lo cierto es que, transcurrido el tiempo, el asunto redundó en enigma para el propio Álvarez, que en nota a pie de página escribía:

Hemos tratado de dilucidar el nombre de aquel enigmático traductor de Barthes, pero no guardé documentos de la época, y su nombre no aparece en los créditos del libro, en ninguno de los ejemplares consultados. Nos comunicamos con cuanto ser viviente interesado en Roland Barthes vive en la Argentina: editores, escritores, traductores y profesores de Letras. Nadie pudo confirmar algún dato al respecto, pero surgieron algunos nombres que luego se fueron reduciendo a dos: Nicolás Rosa, quien tradujo el mismo libro para Siglo XXI en 1973; y Pepe Bianco, que por esos años trabajaba conmigo y tradujo Ambrose Bierce. (46)

Las consultas deben haber sido menos exhaustivas de lo que se estiman. En una entrevista reciente, Jorge Lafforgue, editor de Losada en esos años, confirma sin pretenderlo que el “enigmático traductor” había sido, en efecto, Nicolás Rosa (Elorriaga y Diego 83). Junto a otras situaciones relacionadas, la omisión de su nombre habría contribuido a solapar una de las vías de ingreso de Barthes a la Argentina. Con los años, Rosa se convertiría no sólo en uno de los principales traductores al español, sino también en uno de sus lectores más sagaces y consecuentes. El propósito de este trabajo es releer la escena inaugural de Barthes en la crítica literaria argentina, de un modo que incorpore las gestiones iniciales de Rosa y sitúe sus deudas, afinidades e interferencias con Oscar Masotta, el otro protagonista.

LA ESCENA INAUGURAL

Según se ha establecido, los primeros usos locales de Barthes remitirían a los cursos y conferencias que Eliseo Verón, en el marco de una sociología pujante, y Oscar Masotta, en el contexto incipiente de la crítica de arte, dictaron a mediados de los años sesenta en la Universidad de Buenos Aires y el Instituto Di Tella. Masotta, también y sobre todo, en sus grupos de estudio.³ Ambos tienen en común, afirmó Beatriz Sarlo,

³ La reiterada intervención político-estatal en el funcionamiento de las universidades argentinas intensificó el desarrollo de una fuerte articulación de grupos de estudio extra-académicos que creó espacios y lazos de supervivencia, al tiempo que mantuvo viva la actividad intelectual durante los años de las dictaduras militares: “Eran los tiempos de los grupos de estudio, cuando el vínculo entre formación y pertenencia era el efecto político del ejercicio de una socialidad intelectual reinventada, agónicamente, en cada espacio discipular. Los grupos de estudio, reunido cada uno en torno a una figura convocante —generalmente un ensayista enfrentado a las instituciones consolidadas en relación con distintos campos de la filosofía o de la crítica—, habían crecido a partir del golpe militar de 1966, que intervino las universidades. Pero su vigencia como campo singularizado de formación venía de antes: no eran en

haber operado el pasaje al estructuralismo y haber sido en esto una avanzada teórica (95). Sus trayectorias presentan un itinerario cruzado que Oscar Steimberg evaluó con perspectiva componedora y Mariano Zarowsky reconstruyó exhaustivo en sus acuerdos y tensiones. Contemporáneos a la emergencia de la semiología barthesiana, Verón y Masotta proyectaron alcances diversos para esta disciplina. Los intereses teóricos de cada uno, el cruce con lecturas previas, sus vocaciones intelectuales y los estilos críticos heterogéneos no sólo contribuyeron a afianzar trayectorias personales diferenciadas, aunque en polémica durante años, sino que incidieron además en el trazado de rumbos específicos, a veces divergentes, otros superpuestos, para la crítica literaria y cultura argentina.

Becado para estudiar en Francia con Claude Lévi-Strauss, Verón asistió en 1961 al seminario en que Barthes presentaba las tesis que compondrían los *Éléments de sémiologie* (1964) (Verón). Dos años después de su regreso al país, en 1965, incluyó *Mythologies* (1957) en la bibliografía del programa de Teoría e Investigación de la Comunicación Social, la asignatura a su cargo, en la carrera de Sociología de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires (Acuña 284). La inclusión significó la entrada de Barthes al ámbito universitario, por el camino controvertido de la llegada del estructuralismo francés. Algunos lectores argentinos lo conocían de antes. Carlos Correas recuerda que él y Masotta seguían con interés la sección *Petite mythologie du moins* que Barthes publicaba en *Les Lettres Nouvelles* a mediados de los años cincuenta (80). *Mythologies* apareció en 1957 y compiló una selección de esas colaboraciones.⁴ Si bien, como aclara Correas, habría que esperar hasta los *Éléments de sémiologie*, publicados en *Communications* 4 (1964), para que Masotta reconociera en Barthes a uno de los mentores del “pensamiento contemporáneo” –y se autolegitimara a través suyo como crítico de arte, agrega con insidia–, el interés por la obra es anterior y se cruza en su caso con lecturas simultáneas de Maurice Blanchot.⁵ A fines de la década del cincuenta, Masotta había leído *La part du feu* (1949) y la crítica al mito de la sinceridad del lenguaje, que Blanchot compartía con Barthes, había inspirado la lectura *desmitificadora* de los motivos que naturalizaban la figura de novelista comprometido, encarnada en David Viñas. “Explicación de *Un dios cotidiano*” ejercía

general el sustituto de una educación formal desarticulada o degradada por el poder político (con la que de todos modos debían coexistir), sino más bien un complemento o un polo de resistencia que, según los casos, se instalaba dentro o fuera de las instituciones” (Steimberg 66).

⁴ En rigor, según establece Éric Marty en el prólogo al Tomo I de *Œuvres complètes (1942-1961)*, *Mythologies* hace “un trabajo de selección, clasificación y compendio en el conjunto de las ‘mitologías’ que Barthes había comenzado a publicar a partir de 1952, ante todo en *Espirit* y luego en *Lettres Nouvelles*” (Roland Barthes, *el oficio de escribir* 99).

⁵ Trabajé específicamente sobre las relaciones de Masotta con Barthes en “Del lado de Barthes: Oscar Masotta”. Este artículo reescribe y prolonga aspectos desarrollados en esa oportunidad. Ver también Hidalgo Náchter “Oscar Masotta y Roland Barthes”.

los recursos de una crítica ideológica sutilizada por una biblioteca disímil: Sartre, Merleau-Ponty, Blanchot, Bataille, Barthes, sobre quien en ese momento era, además del principal exponente de la novela realista en nuestro país, su crítico ideológico por antonomasia.⁶ No se trataba simplemente de *desenmascarar* a Viñas —el esporádico afán denunciante de Masotta se había sofisticado con las lecturas—, sino de afirmar la ineludible consistencia de *máscara* que ostenta cualquier referencia al *sí mismo* en el lenguaje: “La desgracia de los hombres *íntegros* (la desgracia del yo igual a yo) es que tarde o temprano terminan descubriendo que lo que ellos llaman ‘ser uno mismo’ no es más que el personaje desdoblado del actor que llevan dentro” (Masotta, *Conciencia y estructura* 124). La integridad era una ficción entre otras; “el acto de escribir, *constitutiva y fundamentalmente* insincero” (*Sexo y traición* 57). Interferido por Blanchot, el principio fenomenológico que reconoce en el desgarramiento la condición de la conciencia se convertía, para Masotta, en preludio de su interés por la opacidad del sujeto en el discurso. La llegada al psicoanálisis era inminente; a las inquietudes filosóficas se sumaban causas autobiográficas. El psicoanálisis acercaba *a posteriori* razones para reflexionar sobre sus padecimientos. “Roberto Arlt, yo mismo”, la *performance* presentación de 1965, dramatizaba esa experiencia.⁷ El relato de la crisis psicológica sufrida a raíz de la muerte del padre ponía en escena el vínculo zozobante entre sujeto, lenguaje y saber. Transmutada por la lectura, la sensibilidad proclive a experimentar las convulsiones de ese vínculo, y a tratar de explicarlas, habría favorecido el ingreso de un Barthes permeable al carácter *sui generis*, provisional de sus propios enunciados. “[E]se *sui generis*” —sostenía Masotta— “es el fermento, contradictorio a veces, pero otras no, que rige gran parte de las motivaciones que están detrás de la producción intelectual contemporánea, y esto en una línea que cubre la distancia que va de Le Roi Jones y Jean Genet a Roland Barthes y Lévi-Strauss”.⁸

⁶ Masotta retomaría la tesis de Blanchot en varias oportunidades: en la “La plancha de metal”, el ensayo publicado primero en la revista *Centro* nro. 13 de 1959, e incluido, en 1965, en *Sexo y traición en Roberto Arlt*, y en la “Cronología” que, junto a Lafforgue, añadió al libro de Noé Jitrik, *Horacio Quiroga: una obra de experiencia y riesgo* (1959). En la respuesta a la *Encuesta sobre la crítica literaria argentina*, realizada por Adolfo Prieto y publicada por el Instituto de Letras de la Universidad Nacional del Litoral en 1963, afirmaba que “quien quiera escribir crítica entre nosotros no puede dejar de leer *La part du feu*” (68).

⁷ “Roberto Arlt, yo mismo” es el texto que, a pedido del editor Jorge Álvarez, Masotta lee en la presentación de *Sexo y traición de Roberto Arlt*, el 12 de febrero de 1965, y que tres años después publica en *Conciencia y estructura*.

⁸ Retomo esta cita de “Anotación para un psicoanálisis de Sebrelí”, la nota que Masotta escribió para intervenir en la discusión que Juan José Sebrelí y Eliseo Verón sostuvieron en el semanario uruguayo *Marcha*, en los meses de junio y julio de 1967. La dictadura del Gral. Juan Carlos Onganía prohibió la venta del semanario en Buenos Aires y la nota permaneció inédita hasta que Masotta la incluyó en *Conciencia y estructura*. La polémica se desarrolló de este modo: en junio de 1967, Verón publicó “Muerte y transfiguración del análisis marxista”, artículo en el que se propuso analizar dos libros

En 1965, el mismo año del ingreso de *Mythologies* a la universidad, por una vía que acentuaba y desarrollaría las ambiciones científicas del proyecto semiológico, la revista *Airón* publicó “La actividad estructuralista”, el primer artículo de Barthes traducido y editado en Argentina.⁹ Publicado originalmente en *Les Lettres Nouvelles* (1963), el texto se incluyó al año siguiente en *Essais Critiques*. La coincidencia cronológica refrenda y subraya el doble ingreso que Esther Pino Estivill postuló para la recepción de Barthes en nuestro país, al contrastarla con la univocidad de la recepción española:

Si en la España de los sesenta y los setenta se destaca más bien el Barthes semiólogo y estructural, en Argentina la recepción de su obra resulta ser más amplia y panorámica. Desde bien pronto, se inscribe la utopía barthesiana del lenguaje, así como el análisis de los procesos de significación de *Mythologies*. Y también el Barthes de los *Essais critiques*, el Barthes textualista y, entroncando con la fuerte presencia del psicoanálisis lacaniano en Argentina, el Barthes del placer y la *jouissance*. (Pino Estivill)

En efecto, junto al Barthes de *Mythologies* se leyó el de *Essais critiques*, junto al interés en los procesos de sentido como naturalización de la historia que desarrollaba el primero, se vislumbró la utopía del lenguaje que anunciaba el segundo. Este doble ingreso no sólo se manifestó como tal al incidir en las trayectorias diferenciadas de Verón y Masotta, exponentes destacados de los diversos destinos ulteriores de la semiología, sino que además y fundamentalmente iluminó la consistencia *sui generis* del saber barthesiano, sus alcances paradójicos y contrapuestos, para lectores especializados, propensos a apreciarla: Masotta, desde ya, pero también, como veremos, Nicolás Rosa. De allí que pueda decirse que menos que el *Barthes estructuralista* (en caso de

de Sebrelli, *Buenos Aires vida cotidiana y alienación* y *Eva Perón, ¿aventurera o militante?*, éxitos masivos, aparecidos en 1964 y 1966 respectivamente, “como objetos definidos en el contexto cultural de la comunicación de masas”. Sebrelli respondió de inmediato con “Verón: la ciencia oficial contra el marxismo” y la controversia se generalizó en una disputa entre marxismo y estructuralismo. Ambos artículos fueron recogidos en Verón, *Conducta, estructura y comunicación* (1968) y Sebrelli, *Escritos sobre escritos, ciudades bajo ciudades* (1997). Un análisis de esta polémica en Tuset Mayoral, “La polémica Verón, Sebrelli, Masotta y la problematización de la literatura como objeto crítico”.

⁹ *Airón* fue una revista literaria de vanguardia, creada por un grupo de jóvenes egresados de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. El grupo de redacción inicial estuvo integrado por Eduardo Costa, Basilia Papastamatiu, Madela Ezcurra, M. Benítez, C. Dujovne, R.M. Rey y Marta Teglia, quien es la responsable editorial a partir del número 2. La revista contó con 9 números en total. El primero salió en noviembre de 1960; el último, en octubre de 1965. Publicó relatos, poemas, artículos de crítica literaria y cinematográfica, de autores argentinos y extranjeros. Entre sus colaboradores argentinos figuran: Emilio de Ípola, Susana Thénon, Saúl Karsz, Enrique Molina, Leandro Katz, Jaime Rest. Entre los autores extranjeros, además de Roland Barthes, Nathalie Sarraute, Albert Camus, Alfred Jarry, John Osborne, Dylan Thomas, Allen Ginsberg, Alain Robbe-Grillet, Robert Musil, Michel Leiris, entre otros. Consulté la colección completa de la revista en el CeDinCi, Centro de Documentación e Investigación de la Cultura de Izquierdas en Argentina, Buenos Aires.

que hubiese existido), los primeros lectores argentinos admiraron el *estructuralismo barthesiano*, el ímpetu suplementario de una semiología idiosincrásica, dispuesta desde el inicio a exceder sus propios fundamentos.

No cuesta imaginar los motivos por los que “La actividad estructuralista”, en particular, y Barthes, en general, atrajeron la curiosidad del grupo de jóvenes artistas (poetas, escritores, plásticos) que hacían *Airón*: “Dentro de la nueva literatura francesa, el único grupo que nos interesa” –anunciaba la nota editorial del número 7-8 (octubre de 1963), firmada por Basilia Papastamatíu– “es el de los autores que publican la revista *Tel Quel* y editan sus libros bajo el sello *Aux Editions du Seuil*”.¹⁰ *Airón* –cuenta Roberto Jacoby– fue una revista muy importante que hoy nadie recuerda, muy importante para una investigación del mundo secreto de los sesenta.¹¹ La revista se situaba en el cruce entre Francia y Estados Unidos, aparecían Barthes o Genette junto a poetas norteamericanos *post beat*. En este cruce coincidían con Masotta a quien apreciaban mucho. “La actividad estructuralista” resulta un texto extravagante, si lo que se espera leer es un programa de definiciones. Ni una escuela, ni un movimiento, ni un método, el estructuralismo se define allí como una actividad creadora, una forma de la imaginación, un *imaginario* sostenido en las posibilidades del ejercicio compositivo. La actividad estructural *compone* un *simulacro* del objeto: no copia el existente sino que produce algo *nuevo*. Escritores, músicos, pintores, artistas, científicos se agrupan bajo el signo eufórico de lo que Barthes define como el *hombre estructural*. El *hombre estructural* es el *homo significans*. La fabricación del sentido, el acto que lo produce, definiría el objeto de la investigación estructural. “Más que sentidos estables, terminados, verdaderos, [lo que importa, escribe Barthes,] es el temblor de una máquina inmensa que es la humanidad procediendo incansablemente a una creación del sentido, *sin la cual ya no sería humana*” (*Ensayos críticos* 261, énfasis mío). Eric Marty define al Barthes semiólogo como un estructuralista dichoso y positivo, que supo comprender de inmediato el carácter ficticio del estructuralismo (114). La sospecha de que la exterioridad del lenguaje era una ilusión se manifestaba en el mismo momento en que Barthes intentaba otorgarle estatuto metalingüístico al saber semiológico.

En 1965, Eduardo Costa, uno de los fundadores de *Airón*, y Roberto Jacoby, que luego sería amigo personal de Masotta, asistían a los cursos sobre arte, lingüística y

¹⁰ Papastamatíu, una de las fundadoras de la revista, publicó allí sus primeros poemas. Graduada en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, se trasladó a Francia en 1966. Desde entonces y hasta 1969, residió en París, donde cursó seminarios con Barthes y A.J. Greimas en los centros superiores de la Sorbonne: École des Hautes Études y Collège de France y asistió a muchas de las conferencias de los principales teóricos de la época en el campo de la lingüística, la literatura y la semiótica. En 1969, se trasladó a Cuba, donde vive desde entonces.

¹¹ Retomo estas declaraciones de las entrevistas a Roberto Jacoby, realizadas por Rosângela Rodrigues de Andrade (113-21) y Ana Longoni y Mariano Mestman (*Del DiTella a Tucumán arde* 342-62).

semiología que éste dictaba en el Centro de Estudios Superiores de la Facultad de Arquitectura de la Universidad de Buenos Aires. Jacoby recuerda haberlo conocido a través de Costa. Junto a Raúl Escari, Jacoby y Costa conformaron, en el interior del núcleo próximo a Masotta, el llamado “Grupo de Arte de los Medios”.¹² Aunque el grupo tuvo una existencia efímera (un año, entre mediados de 1966 y de 1967), sus ideas habrían alcanzado cierto desarrollo posterior en las acciones estético-políticas de *Tucumán Arde*.¹³ “El diseño de *Tucumán Arde* es hijo inequívoco del Arte de los Medios”, sostiene Ana Longoni (“Oscar Masotta” 28). Entre 1965 y 1967, se desarrollaron en el Instituto Di Tella una serie de experiencias que estimularon un vínculo productivo entre arte de vanguardia, medios masivos y reflexión semiológica. Masotta y Verón, que luego de la intervención de la dictadura de Onganía a las universidades nacionales se establecería en el Centro de Investigaciones Sociales del Instituto Di Tella, se muestran igualmente afectados por las nuevas experiencias artísticas y dictan cursos y conferencias sobre el cruce entre nuevas tendencias estéticas y pensamiento teórico. En 1967, Masotta edita *Happenings*, el volumen colectivo que, según él mismo señaló en el prólogo, debió llamarse *Happenings y medios de información de masas*. El libro reúne escritos diversos (artículos teórico-críticos, guiones, manifiesto) en torno a las manifestaciones de vanguardia, en algunos casos, protagonizadas por los propios colaboradores. Además de Masotta y los miembros del Grupo de Arte de los Medios, escriben Verón y otros autores. Tal como el prólogo lo presenta, el análisis estructural y la semiología son “el marco de referencia común, la ‘manivela’ (aunque bastante lejana todavía) hacia la que tiende la reflexión” (Masotta, *Happenings* 10). La referencia a Barthes es recurrente: Masotta apela muy centralmente a “Literatura y discontinuidad”, el texto publicado primero en *Critique*, en 1962, e incluido luego en *Essais Critiques*.¹⁴ Verón cita *Éléments de sémiologie*; Jacoby, *Mythologies*.

¹² Sobre la experiencia del grupo de “Arte de los medios”, consultar Longoni y Mestman, “Masotta, Jacobs y Verón” y Longoni, “Oscar Masotta”.

¹³ *Tucumán Arde* fue una obra de vanguardia, de diseño y realización colectiva e interdisciplinaria que se exhibió durante el mes de noviembre de 1968 en las sedes de la Central General de Trabajadores de los Argentinos (CGTA), de las ciudades de Rosario y Buenos Aires. Participaron de ella artistas rosarinos (Juan Pablo Renzi, Eduardo Favario, Graciela Carnevale, Aldo Bortolotti, Norberto Puzzolo, Rodolfo Elizalde, Emilio Ghilioni, Noemí Escandell, José María Lavarello, entre otros) y porteños (Ricardo Carreira, León Ferrari, Pablo Suárez, Roberto Jacoby, Margarita Paksa, entre otros). Las acciones conjuntas entre los plásticos rosarinos y porteños se venían sucediendo desde tiempo atrás y tendían, fundamentalmente, a romper el vínculo institucional con las entidades artísticas integradas al llamado “circuito modernizador” –el Instituto Di Tella tenía una posición protagónica en este circuito integrado además por el Museo Nacional de Bellas Artes, el Museo de Arte Moderno, una serie de galerías y asociaciones– y a postular una nueva forma de relación entre arte y política. Sobre el origen y el desarrollo de esta experiencia, ver Fantoni y Longoni-Mestman, *Del DiTella a Tucumán Arde*.

¹⁴ Para un análisis del uso que Masotta hace de la noción barthesiana de “discontinuidad”, consultar Vindel Gamonal y Montenegro.

Junto a las conferencias sobre “Arte pop y semántica”, que Masotta dictó en el Instituto Di Tella en 1965 y compiló en el libro *El pop-art* en 1967, *Happenings* significó un acontecimiento inaugural en los usos de la semiología en Argentina.¹⁵ El relato pionero que, en 1974, Verón compuso sobre la recepción del estructuralismo y la semiología en nuestro país soslayó la relevancia de esas acciones y destacó la del Simposio “Teoría de la comunicación y modelos lingüísticos en ciencias sociales” que el Centro de Investigaciones Sociales del Instituto Di Tella, dirigido por él, organizó en octubre de 1967: el mismo mes y año en que la Editorial Jorge Álvarez, que en marzo había publicado la traducción de *El grado cero de la escritura* gracias a las gestiones de Escari, daba a conocer *Happenings*.¹⁶ A diferencia de Masotta, que proponía una correlación entre movimientos estéticos y “áreas de Saber” emergentes y reconocía a los artistas la capacidad de hacer avanzar el pensamiento teórico, Verón desconfiaba de las posibilidades cognitivas de la vanguardia e insistía en diferenciar las posiciones del artista y las del cientista social. Esta diferencia lo habilitaba a proponer, como sostiene Zarowsky, una suerte de tradición selectiva de los usos de la semiología en nuestro país, que lo posicionaba como unos de sus referentes principales (286).

Las decisiones de Verón, como todas las que traman los relatos de usos y recepciones teóricas, no sólo trasuntan las aspiraciones y objetivos de quienes las narran sino también sus deseos y ánimo denegatorio. Masotta había participado del Simposio “Teoría de la comunicación y modelos lingüísticos en ciencias sociales” con “Reflexiones pre-semiológicas sobre la historieta: el esquematismo”, el texto que meses después incluiría en *Conciencia y estructura*. Anticipando el alcance que preveía para el análisis semiológico, Verón había manifestado algunas disidencias con la presentación. Las objeciones afirmaban que Masotta había incurrido en el “idealismo” de confundir descripción con explicación y daba por terminada la tarea cuando estaba recién completada la radiografía de la estructura (Verón, *Lenguaje* 224). El proyecto semiológico de Verón excedía la lectura inmanente de los textos y aspiraba a convertirse en “una ciencia de la sociedad que, en el cruce de tradiciones disciplinares y teóricas –marxismo, sociología, lingüística, antropología, teoría de la información, etc.–, renovaba los supuestos de la tradición sociológica y la transformaba” (Zarowsky 282). En 1969, Verón compiló las exposiciones y comentarios del Simposio en *Lenguaje y comunicación social*. Como advierte Zarowsky, el libro se publicó *paradójicamente* en

¹⁵ El texto de las conferencias circuló primero como Documento de Trabajo, en versión mimeografiada, bajo el sello del Instituto Di Tella. *El pop-art* se publicó luego con un prólogo de Masotta y pocas modificaciones, en la colección de divulgación Nuevos Esquemas, de la editorial Columba. Sobre el vínculo de Masotta con las artes plásticas, resulta imprescindible consultar Longoni, “Oscar Masotta”.

¹⁶ Me refiero al ensayo “Acerca de la producción social del conocimiento: el ‘estructuralismo’ y la semiología en Chile y Argentina” que apareció en el primer número de LENGUAjes, revista de la Asociación Argentina de Semiótica, Buenos Aires, 1974.

la colección dedicada a difundir el psicoanálisis, que Masotta dirigía para la editorial Nueva Visión. El desencuentro entre ambos fue el primero, pero no el único ni el más fecundo, que sostendrían en torno a la eficacia de la semiología.

Al año siguiente, en el Primer Simposio Argentino de Semiótica, Masotta presentaba el artículo, de título “voluntariamente estrambótico”, “Reflexiones transemióticas sobre un bosquejo de proyecto de semiótica translingüística” en el que se distanciaba con virulencia del “semiólogo Verón” y de los fundamentos de la disciplina en general, para proponer lo que desde el título designaba, vía Julia Kristeva, como “una semiótica translingüística”.¹⁷ La lectura escrupulosa de “*L’analogique et le contigu (Notes sur les codes non digitaux)*”, el texto que Verón había publicado en la revista francesa *Communications* (1970), brindaba la ocasión de hacer aparecer y examinar los “supuestos de una ontología ingenua” en los que se sustentaba la interpretación semiológica.¹⁸ Las conclusiones del examen respondían con demora al cargo de idealista que Verón le había dirigido tiempo antes y dramatizaba una diferencia que, como señala Steimberg, se había ido construyendo en los desarrollos y elecciones previas de cada uno de los protagonistas (68). Se trataba, para Masotta, de señalar “la línea de desacuerdo, el punto equívoco fundamental a partir del cual el conjunto de las modernas disciplinas que estudian la significación podrían entrar en contacto con la teoría psicoanalítica” (*Ensayos* 36). Aun a riesgo de “escandalizar a los semiólogos”, proponía revisar las conclusiones de Verón, “utilizando el *geiser* de instrumentos psicoanalíticos”. “¿Cuál es la relación entre la explicación semiológica de un texto y la explicación psicoanalítica?”, se preguntaba (123). La pregunta, que exponía el desplazamiento definitivo de su punto de vista, se hurtaba a la respuesta directa para desplegar, como era procedimiento en él, la serie de cuestiones que la atravesaban:

... no es seguro que la pregunta no conduzca a *un callejón sin salida*. Puesto que, a) ¿es posible o lícito hablar de explicación en semiología?; b) ¿es posible hablar hoy de una (la) semiología? Y lo mismo, a) el psicoanálisis es explicativo (argumento *ad hominem*, pero prueba todavía, de su status científico). Pero también, ¿cómo será acogida la explicación psicoanalítica de un texto por las exigencias metodológicas de la semiología? ¿La semiología repudia, incluye, piensa en tal explicación como en su complemento, es ajena a ella? (123-24, énfasis mío)

¹⁷ El artículo se publicó en el primer número de la revista *Cuadernos Sigmund Freud* (Buenos Aires, mayo de 1971) y se lo incluyó luego en su libro *Ensayos lacanianos* (2011). Retomo el calificativo de “estrambótico” del Prólogo de Masotta a ese libro. Salvo que se indique lo contrario, las citas a continuación pertenecen a esa edición, sólo consignamos número de página entre paréntesis.

¹⁸ Hay una versión de este artículo, titulada “Los códigos de la acción social”, en Verón, *Conducta, estructura y comunicación*.

Masotta aspiraba a cruzar psicoanálisis y semiología con la intención de enriquecer (“desinocentar”, era el término que prefería) a la semiología con instrumentos que les permitiesen “reflexionar sobre la formación de sus conceptos” y “control[ar] el empleo de las palabras que los nombran” (124). Por esta vía, de persistente tenor althusseriano, el psicoanálisis se convertía en una suerte de *metateoría de la significación*, una teoría de las teorías, capaz de beneficiar y al mismo tiempo supervisar los procederes semiológicos. La ambición del propósito contrastaba con la reserva de escepticismo que entredecían sus enunciados.

El cruce de semiología y psicoanálisis, estaba dicho, podía conducir a “un callejón sin salida”. La sospecha se acentuaba en el cierre del artículo. “El encuentro entre lingüística, semiótica y psicoanálisis es hoy, *una tarea bien difícil*”, concluía Masotta (139, énfasis mío). Las razones de esa dificultad podrían remitirse a la *crítica a la idea de metalenguaje* que Lacan introducía a fines de los años cincuenta, casi una década antes del auge semiológico, en la cuarta clase del Seminario “Las formaciones del inconsciente”, y sobre la que insistía en los *Écrits*, publicados por Éditions du Seuil en 1966.¹⁹ Asumir la convicción, hoy instituida, de que el metalenguaje conserva las ambigüedades de su objeto significaba entonces cuestionar los anhelos cientificistas de la semiología y de cualquier otra formalización que se estableciera sobre él. El psicoanálisis se afirmaba como modo de reflexión sobre la ciencia en general: sobre la consistencia del saber y su relación con la verdad, sobre el sujeto de la ciencia, sobre la naturaleza conjetural de las ciencias sociales. Masotta perfilaba la inquietud que lo había impulsado desde el comienzo. El encuentro con Lacan y su relectura de Freud, le acercaba razones nuevas para insistir sobre la falta de identidad que desestabiliza las relaciones entre *sujeto, lenguaje y saber*. En el prólogo a *Las formaciones del inconsciente*, Masotta afirmaba lo siguiente:

¹⁹ Cito el fragmento de *El Seminario 5. Las formaciones del inconsciente*: “Déjeme igualmente decirles al pasar que la noción de metalenguaje es empleada muy frecuentemente de la manera más inadecuada, en tanto que desconoce lo siguiente: que o el metalenguaje tiene unas exigencias formales que son tales que desplazan todo el fenómeno de estructuración donde él debe situarse, o bien el metalenguaje mismo debe conservar unas ambigüedades del lenguaje. Dicho de otro modo, que no hay metalenguaje, hay formalizaciones, sea a nivel de la lógica, sea a nivel de esta estructura significativa cuyo nivel autónomo trato de desprender para ustedes. No hay metalenguaje en el sentido en que quisiera decir por ejemplo matematización completa del fenómeno del lenguaje, y esto precisamente porque no hay medio aquí de formalizar más allá de lo que está dado como estructura primitiva del lenguaje” (79).

En 1970, Masotta compiló, en versiones de José Szabón, las transcripciones de J. B. Pontalis de los Seminarios 5 y 6, que habían sido publicadas en Francia en *Bulletin de Psychologie* XII/2-3, noviembre de 1958 y XII/4, diciembre de 1958, 250-56. El libro, titulado *Las formaciones del inconsciente*, se editó en Nueva Visión e incluyó también los textos introductorios de Charles Melman, Jan Miel y Jean Reboul.

Lo que dice Lacan es sencillo: el único científicismo estaría en las ciencias que carecen de instrumentos para interrogarse por su Saber. Todo campo de conocimiento [...] es “hablado”, y no hay ningún Saber que descubra al Sujeto de la ciencia como connatural a su objeto. (Lacan 17)

En adelante resultaría insoslayable considerar los efectos del sujeto en la configuración de los saberes. La semiología no podría complementarse con los aportes del psicoanálisis, ni el psicoanálisis sería lingüística aplicada. Ni una ni otra podían pensarse ya como disciplinas constituidas, sino a riesgo de desconocer el carácter provisional de sus enunciaciones. Advertía Masotta, “es necesario tomar en serio esa subversión de la relación del Sujeto con el Saber en la historia del Saber y de la reflexión sobre la ciencia que introduce, para 1900, la publicación de *La interpretación de los sueños*” (*Ensayos* 94).

La advertencia abría aguas, no siempre bien diferenciadas, en los destinos de la crítica literaria y cultural argentina. Desconocer los efectos que producía la introducción del psicoanálisis se constituiría en síntoma ineludible de resistencia a la teoría. “La resistencia a la teoría es una resistencia al uso del lenguaje sobre el lenguaje” (25) –afirma Paul De Man– El enunciado reescribía la fórmula con que Barthes desafiaba, los embates de la antigua crítica en 1966: “lo que no se tolera es que el lenguaje pueda hablar del lenguaje”. En la idea de que la crítica era un *metalenguaje verosímil* (es decir, no verdadero) –una idea que recorría los *Essais critiques* y se afianzaba en *Critique et vérité*– resonaban sus afirmaciones futuras. En 1969, Barthes reconocía haber puesto en tela de juicio, con mayor claridad que antes, el aspecto cientista de la investigación semiológica, gracias a los estudios de Kristeva, Sollers, Derrida y Lacan. Barthes afirmaba: “Un saber crítico, no es un saber que critica, sino un saber que se critica como saber” (“Estructuralismo” 90). En 1970, *S/Z*, el libro que recogía los cursos que había dictado dos años antes, proponía una revisión de su concepto de “escritura”, cuyo sentido apuntaba a convertirse en valor y “hacer irrisorio, anular el poder (la intimidación) de un lenguaje sobre otro, disolver, apenas constituido, todo metalenguaje” (82). Ese mismo año, Masotta citaba *S/Z* en el artículo sobre Verón. Una década después, Nicolás Rosa, que para entonces había traducido, además de la versión de Jorge Álvarez, *El grado cero de la escritura y los nuevos ensayos críticos* (1972) y *El placer del texto* (1974) para la editorial Siglo XXI, se convertiría en el traductor de *S/Z* para la misma editorial. Por esos mismos años, era ya el principal difusor de la obra en los grupos de estudio que dictaba en Rosario y Buenos Aires.²⁰

²⁰ Agradezco esta información a Alberto Giordano, que asistió a los grupos de Rosario entre 1980 y 1982.

“TRADUCTORES”

Nicolás Rosa fue un admirador precoz de Oscar Masotta. En agosto de 1965, a pocos meses de haber publicado *Sexo y traición en Roberto Arlt*, escribió la nota que retrospectivamente encabezaría la serie de comentarios que consagraron este ensayo como un clásico de la crítica literaria argentina.²¹ En la década del 90, cuando el prestigio de la figura de Masotta comenzaba a consolidarse más allá del círculo de allegados, varios intelectuales (artistas, psicoanalistas, editores, escritores) fueron entrevistados sobre sus relaciones con él y con distintos aspectos de la obra.²² Rosa aprovechó la ocasión para imaginar un mito de origen. La respuesta perfiló una de sus autofiguras críticas predilectas, la del introductor de nuevas metodologías teóricas, a partir de un recuerdo que equiparaba intereses y trayectoria y asimilaba las tareas de ambos a las de Echeverría y Sarmiento.

Yo no era amigo de Masotta, no lo frecuentaba mucho, pero mi primer libro *Crítica y significación* fue presentado por [él]. Fue una reunión casi privada e “histórica”, hecha en la casa de Ricardo Piglia. Estaba presente un grupo de gente, gente de todo tipo que posteriormente se dedicó a diversas formas del discurso (semiótica, literatura, crítica, etc.) y que hoy son relevantes en sus propios campos. No había una línea puramente psicoanalítica dado que en ese momento Masotta estaba dedicado a la filosofía (sobre todo fenomenológica que permite un encuentro entre la psicología y la filosofía) que le permitió un pasaje al psicoanálisis. Es interesante notar que antes que Lacan, y esto es un dato puramente historiográfico, Masotta leía, como todos nosotros, a Merleau-Ponty, simultáneamente a la reivindicación lacaniana del mismo Merleau. Cuando salimos de la reunión para ir a cenar intenté hacer un análisis, una interpretación de lo que había pasado en la reunión ... y Masotta me dijo: ‘Nicolás, cuando se traduzcan los textos franceses (que leíamos en francés para estar a la moda) nos van a llamar traductores’. Me sentí molesto, pero con el pasar del tiempo la herida narcisista se fue curando cuando leí a Echeverría y a Sarmiento, también ellos verdaderos ‘traductores’ de la cultura francesa. (Rodríguez de Andrade 137)

El cierre del relato disponía un lugar calculado para el discurso directo. En boca de Masotta, el comentario asumía un carácter providencial. Quien empezaba a ser reconocido como el iniciador del psicoanálisis en nuestro país, le confería a quien no tenía aún una trayectoria consolidada el mérito compartido de ser, él también, un traductor de las nuevas tendencias teóricas. Rosa aceptaba la distinción con una

²¹ “Sexo, traición, Masotta y Roberto Arlt” se publicó originalmente en *Setecientosmonos* 6, agosto de 1965 y no fue recogida en ninguno de sus libros posteriores del autor. En 1989, Rosa accedió con gusto a que se la reeditara en AA.VV.: *David Viñas y Oscar Masotta: ensayo literario y crítica sociológica*.

²² Las entrevistas fueron realizadas por Rosángela Rodríguez de Andrade y están compiladas en su libro *Puzzle(s) Masotta*.

incomodidad oportuna, necesaria para insistir en la simetría con Masotta, doblando las imágenes de ambos en una analogía pretensiosa. La analogía investía la escena de un denuedo romántico, fundacional, que, aunque exagerado, no debió ser del todo ajeno al efecto que tendría para muchos la llegada de la teoría literaria a nuestro país.

Mientras el recuerdo de Rosa acentuaba la simetría con Masotta, el de Ricardo Piglia, introducía la rivalidad entre ambos. La “histórica” reunión en su casa habría sido convocada para dirimir las diferencias que *Crítica y significación* había suscitado entre los integrantes de la revista *Los Libros*. Rosa había participado de la revista desde sus inicios en julio de 1969, cuando Héctor Schmucler, recién llegado al país, luego de estudiar con Barthes en Francia, la había fundado siguiendo el modelo de *La Quinzaine Littéraire*.²³ Ante las divergencias internas, Schmucler habría propuesto un debate colectivo. La reunión habría sido entonces una “discusión”, antes que una “presentación”; Masotta, el antagonista, antes que el presentador. El desacuerdo entre las versiones subraya la imaginación autofigural de Rosa:

Toto [Héctor Schmucler], que era un tipo fantástico, cada vez que había problemas difíciles utilizaba el sistema democrático de traer un grabador y armar una discusión. Eso se produjo dos veces. Una vez, cuando salió el libro de Nicolás Rosa, *Crítica y significación*, que era como un libro nuestro. ¿Entonces quién hacía la crítica de eso? Y Toto dice: hagamos una conversación. Y hacemos una discusión en mi casa —yo vivía en Sarmiento y Montevideo—: vienen Josefina Ludmer, Germán García, Toto Schmucler, y viene Oscar Masotta con Osvaldo Lamborghini, como una especie de patota.... Nicolás Rosa en ese libro era muy sartreano, y Masotta se manda una patoteada increíble porque lo empieza a acusar de copiarlo a él. Cuando en realidad eran los dos los que tomaban los tonos de Sartre. Entonces se arma un debate increíble, donde Nicolás queda completamente acorralado y la crítica del libro en suspenso. (Somoza y Vinelli 14)

Podrían conjeturarse algunos otros motivos para el malestar de Masotta. Por ejemplo, las circunstancias, menos sofisticadas que la disputa en torno a la potestad del sartrismo, de que la nota de Rosa sobre *Sexo y traición en Roberto Arlt* hubiese presentado algunas reservas, aunque mínimas, a la metodología de Masotta o el hecho de que Rosa hubiese retitulado los artículos del libro con la misma cláusula sartreana elegida antes por él, “Sexo y...”. El relato de Piglia incorporaba un dato relevante a la

²³ La revista *Los Libros* se editó entre julio de 1969 y febrero de 1976 y cumplió un rol clave en la modernización teórica de la crítica literaria en Argentina. Aparecieron 44 números en total; los primeros 22 dirigidos por Schmucler. A partir del número 23, surge un Consejo de dirección integrado, además de por Schmucler, por Carlos Altamirano, Ricardo Piglia y Beatriz Sarlo Sabajanes. El número 29 señala la desvinculación de Schmucler. La bibliografía sobre la publicación es extensa. Para una caracterización del proyecto general, ver especialmente Panesi y Diego. Para una reconstrucción de las políticas de la crítica, Esposito.

anécdota: la percepción compartida que, más allá de las divergencias, los integrantes de *Los Libros* tenían del primer libro de Rosa: “*Crítica y significación* era como un libro nuestro”. En efecto: se había publicado en enero de 1970, en la editorial Galerna, dirigida por Guillermo Schavelzon, la misma que solventaba y editaba la revista.

La percepción era parcialmente cierta. *Crítica y significación* recogía, junto a un estudio inédito sobre la novelística de David Viñas, varios de los artículos que Rosa había publicado en la revista *Setecientosmonos* entre 1965 y 1967.²⁴ Antes de unirse a *Los Libros*, Rosa había recibido ya una suerte de iniciación teórica autoimpartida, de la que daba cuenta su tarea en *Setecientosmonos*. Su incorporación al *staff* de directores en el número 6 (agosto de 1965) significó un cambio sustancial para la revista. El signo más evidente de ese cambio fue la publicación de textos de teóricos franceses contemporáneos, traducidos por el propio Rosa: “Novela y metafísica”, un capítulo de *Sentido y sin sentido* (1948), de Maurice Merleau-Ponty, un fragmento del *Saint Genet* (1952) de Sartre, otro de *Mythologies* de Roland Barthes y la entrevista a Barthes, “La literatura, hoy”, aparecida inicialmente en *Tel Quel*, en 1961, e incluida luego en *Essais Critiques*. La serie presentaba un compendio del itinerario de las lecturas comunes que marcaron, en el horizonte de una reinterpretación de la filosofía marxista, el tránsito raudo de toda una generación desde la fenomenología existencialista de Sartre y Merleau-Ponty hasta lo que sin demasiadas precisiones se designaba como el estructuralismo de Lévi-Strauss, Barthes y/o Lacan. Con los años, Rosa cifraría la importancia de *Setecientosmonos* en esas traducciones:

La revista que hicimos en Rosario tuvo algo interesante, era un momento determinado en una zona provinciana (y un lado de la provincia bastante interesante para analizarlo desde otra perspectiva) donde nosotros traducíamos a Sartre, traducíamos a Roland Barthes en un momento en que *nadie sabía quién era Roland Barthes*. (AAVV IX, énfasis mío)

El fragmento del epílogo de *Mythologies*, “El mito, en la derecha”, rebautizado “Los mitos de la burguesía”, apareció en el número 8 de *Setecientosmonos*, agosto

²⁴ *Setecientosmonos* fue una revista cultural fundada en Rosario por un grupo de jóvenes amigos con aspiraciones literarias, Juan Carlos Martini, Carlos Schork, Omar Pérez Cantón y Rubén Radeff. Su perfil comenzó a definirse a partir del número 3/4 en el que Nicolás Rosa, todavía estudiante de la carrera de Letras en la Universidad Nacional del Litoral (sede Rosario), pero ya muy vinculado al medio cultural de la ciudad, se sumó al grupo fundador. La publicación contó con 10 números en total. El primero salió en mayo de 1964, el último, en octubre de 1967. Para una interpretación de la revista y sus relaciones con la llamada “nueva crítica”, consultar Podlubne, “Del lado de Barthes” y “*Setecientosmonos* y la modernización de la crítica argentina”. Los títulos originales de los artículos publicados por Rosa y rebautizados luego en *Crítica y significación* fueron “Sartre: destino y redención en Genet” (diciembre de 1965), “Mafud: una mitología sexual argentina” (junio de 1967) y “*Tres tristes tigres*: una patología del lenguaje”.

de 1966. “La literatura, hoy” salió en el número siguiente, de junio de 1967. Entre una traducción y otra, en marzo de 1967, se publicó *El grado cero* en Jorge Álvarez.

En el lustro de 1965 a 1970, Rosa leyó y usó *Le Degré zéro de l'écriture*, *Mythologies*, *Essais critiques*, *Éléments de sémiologie* y *Critique et vérité* al mismo tiempo, sin establecer diferencias ni acusar contradicciones, manipulando los textos según sus propias necesidades críticas.²⁵ Leyó ese Barthes multifacético en compañía de Sartre, Merleau-Ponty, Freud, Lévi-Strauss, Blanchot, Jakobson, Benveniste y otros tantos. Una bibliografía *a la page* a la que accedería por distintas vías: la biblioteca del Consejo de Mujeres de Rosario, donde se desempeñaba como bibliotecario, la Biblioteca de la Facultad de Humanidades, donde se había inscripto para estudiar Filosofía antes de cambiarse a Letras, las librerías rosarinas y porteñas, los intercambios con artistas plásticos locales y de Buenos Aires. Amigo personal de Juan Pablo Renzi y Rubén Naranjo, Rosa tuvo una vinculación estrecha con los artistas plásticos de la ciudad, participó como expositor, junto a Renzi, Ricardo Carreira y León Ferrari, del “I Encuentro Nacional de Arte de vanguardia” realizado en Rosario los días 10 y 11 de agosto de 1968. El encuentro es considerado como la instancia teórica de planificación y debate colectivo de las ideas y acciones estético-políticas que culminarían en la realización de *Tucumán arde*.²⁶ Considerados los teóricos del grupo, Rosa y María Teresa Gramuglio fueron los autores del manifiesto de la muestra en Rosario. El contacto con los plásticos los habría acercado a los textos que Masotta y Verón escribían en esos años. La presencia de Jacoby en el grupo de artistas que venía desde Buenos Aires debió resultar un nexo directo:

la producción de nuestras obras era rosarina –cuenta Renzi–, pero eso no implica subestimar la influencia positiva que tuvo el contacto con la gente más radicalizada y más joven de Buenos Aires. Inclusive, fue muy importante el conocimiento de teóricos como Masotta o Eliseo Verón. A Masotta lo leyeron los escritores, los teóricos de Rosario, Nicolás Rosa, María Teresa Gramuglio. [...] Su ensayo sobre Roberto Arlt lo leyó todo el mundo... (Fantoni, *Arte, vanguardia y política* 82)

“Nadie sabía quién era Roland Barthes” resultaba entonces una verdad relativa, en tanto Masotta y Verón venían haciendo lo suyo. Se convertía en una verdad plena si se suspendía el sentido que Rosa le atribuía y se la orientaba a describir las dificultades que ofrecía la llegada conjunta de una obra diversa, escrita al ritmo de sus ambivalencias

²⁵ Los únicos traducidos al español en ese momento eran *El grado cero de la escritura* y *Elementos de semiología*, que circulaban traducidos en *Cuaderno de psicología* nro. 1 de la Universidad del Valle (Cali-Colombia), Ediciones Caudex, 1966.

²⁶ La presentación de Rosa apelaba a Barthes, citaba la crítica a la tautología extraída del fragmento de *Mythologies* que había traducido para *Setecientosmonos* y asumía explícitamente la idea de que la crítica estética era un metalenguaje. El texto completo se incluyó en *Del Di Tella a Tucumán arde*.

y vaivenes argumentativos, constante sin embargo en la inquietud que la impulsaría hasta el final. Difícil saber *a ciencia cierta* quién era Roland Barthes, el “confuso y confundido Barthes”, decía Masotta (Correas 93). Había que arriesgarse a operar con él, dejarse afectar por el quiebre que introducía su novedad, deponer las cautelas metodológicas que tronaban en su contra desde distintos ángulos, para poder entrar a la cuestión que se volvería definitiva. Nora Catelli, que para entonces también era una estudiante de la carrera de Letras en Rosario, lo recuerda de este modo:

Pocos advertimos que muchos de los artículos de *El grado cero de la escritura* eran recuperaciones muy sartreanas de un Roland Barthes jovencísimo de la década anterior. Eso no importaba. Sigue sin importar. Había algo nuevo en él, algo que sin saberlo producía una fractura irreversible en el humanismo sartreano y en nuestro humanismo entre marxista y antiimperialista.

[...]

Por primera vez aparecía ante nosotros una figura aterrorizadora, ominosa, pétreo, resistente a la voluntad de búsqueda del significado. Ese algo, que *El grado cero* muestra al que de muchas, muchísimas maneras, Barthes permaneció fiel –fiel a la intemperie de esa fidelidad–, no es otra cosa que el lenguaje. El lenguaje: la lengua, los signos, la retórica, la fijeza de aquello que se nos impone. Encontró Barthes para aquella fijeza un término inasible pero reconocible, aun hoy, como la marca de todos aquellos que hacen crítica desde la pérdida de la inocencia. Ese término es escritura. (Catelli 22)

La descripción no podía ser más precisa. Fiel a la intemperie a la que lo arrojaba el lenguaje convertido en problema, Barthes anunciaba “la pérdida de la inocencia” para los críticos literarios argentinos, identificados con las mitologías sociológicas e historiográficas aprendidas en Sartre, György Lukács, Lucien Goldmann. Los efectos de esa pérdida, que era la pérdida de confianza en toda certeza fundamental: la de la integridad del sujeto, la de la transparencia del lenguaje, se habían manifestado temprano en la lectura que Masotta proponía del Viñas novelista. “Explicación de *Un dios cotidiano*” –y también “Sexo y traición...”, por razones más temáticas más que conceptuales– podrían leerse como un origen diferido del ensayo que encabezaba *Crítica y significación*.

El libro de Rosa se iniciaba con el estudio dedicado a la novelística de Viñas. Fechado en 1969, el último en orden cronológico de escritura, el estudio examinaba la producción completa del escritor hasta *Hombres de a caballo* (1967) y dejaba afuera *Cosas concretas* (1969), que saldría poco tiempo después. Se trataba del artículo más extenso y ambicioso del libro, casi 100 páginas de las 224, dedicadas a analizar la obra de quien conservaba el prestigio ambiguo de ser considerado el principal referente de la novela realista en Argentina, en el momento en que el Realismo se afirmaba como antagonista elegido por los jóvenes críticos. Ese mismo año de 1969 Rosa iniciaba su colaboración en *Los Libros* con “Nueva novela latinoamericana ¿nueva crítica?”, la nota

sobre la emblemática compilación de Lafforgue, en la que especificaba los “fundamentos de la nueva crítica” e interrogaba sobre sus condiciones de existencia en el país: “¿Existe una “nueva crítica”? ¿Quiénes la integran? ¿Cuáles son sus presupuestos teóricos? ¿Cómo se formó?...”. La exigencia metodológica que nucleaba a los nuevos críticos era el imperativo de un contacto directo con la obra a través del “instrumental lingüístico”. “La lingüística” –señalaba Rosa– “ha creado el clima necesario para el acercamiento a lo concreto real de la obra –hecho de palabras– y la posibilidad de la creación de un instrumental científico para abordarla” (“Nueva novela” 6). El estudio sobre Viñas, y todos los de *Crítica y significación*, eran consecuente con ese clima. La coexistencia de descripciones fenomenológicas, explicaciones derivadas del psicoanálisis existencialista y proceder estructuralistas (oposiciones, campos semánticos) lograba brindar, más allá de su eclecticismo, una caracterización exhaustiva de la figura del cuerpo y sus manifestaciones asociadas, en las novelas de Viñas. La caracterización no agotaba el propósito del artículo, en cuyo párrafo final se examinaban las formas narrativas y lingüísticas del novelista y se ofrecían conclusiones generales sobre su narrativa. Con el título barthesiano de “Una escritura alienada”, el párrafo analizaba la escritura de Viñas, a partir de las premisas fundamentales de *Le Degré zéro de l’écriture*: no hay lenguaje escrito sin ostentación, la escritura señala siempre algo distinto de su contenido: significa y exhibe a la vez; toda forma es valor; la escritura es una moral de la forma; el compromiso del escritor se ejerce en las técnicas, en tanto ellas afirman un modo de pensar la Literatura.

Rosa leía a Viñas con Barthes, un Barthes socio-semiológico, que afinado por las lecturas simultáneas que Rosa estaba haciendo de los textos posteriores (el epílogo de *Mythologies*, algunos textos de los *Essais Critiques*, entre ellos, la entrevista “La literatura, hoy”, que él mismo había traducido), le permitía modernizar los modos sociológicos de la crítica literaria en Argentina. Rosa aprendía en Barthes no sólo que el lenguaje era el ámbito concreto, material, de producción de la ideología sino también que la ideología podía ser examinada con el servicio del esquema semiológico:

En la escritura de Viñas se elabora un proceso dinámico –por sobre toda significación explícita– que actúa como un eje signifiante original. Este proceso dinámico, que tal vez sería posible religar a las pulsiones biológicas del autor aunque no interese hacerlo ahora, dota de un nuevo sentido a todas las significaciones duales de sus dialécticas parciales. (*Crítica y significación* 81)

La idea de escritura como “proceso dinámico” autónomo, generador de un sentido refractario a la significación explícita, reintroducía la cuestión de la ideología por una vía que apartaba a la literatura de la idea sartreana de *praxis*, de acción con fines inmediatos. En la lógica de *Le Degré zéro de l’écriture*, Rosa postulaba la existencia de una realidad formal independiente de la lengua y el estilo y mostraba cómo las

elecciones técnicas de Viñas manifestaban, más allá de sus intenciones, un vínculo específico con la sociedad y la historia. Mientras, a nivel de los contenidos explícitos, la novelística de Viñas se proponía como una fenomenología del cuerpo y la materia, sostenida en dicotomías proliferantes, en las formas de la escritura, terminaba por condenarse a la abstracción y las idealizaciones. Sus decisiones formales transmitían la violencia que caracterizaba el mundo narrativo y aspiraban a golpear al lector, a quebrantar su confianza en los valores burgueses. Esa aspiración revertía, para Rosa, en el auto-enaltecimiento de la figura del novelista y el menoscabo de la del lector. Cito el párrafo en extenso porque concentra varios de los aspectos que vengo señalando; en particular, y junto al ejercicio estricto de los argumentos (e incluso de las mayúsculas) de *Le Degré zéro de l'écriture*, la congruencia de Rosa con Masotta en la lectura desmitificadora del Viñas novelista:

La *teatralidad* que corroe la escritura –patente en sus reiteraciones, sus repeticiones, la presión obsesionante de su adjetivación que tiende a lograr la nominalización absoluta de las categorías de los objetos narrativos– se conecta visiblemente con la concepción de la literatura sostenida por el autor, pero no puede menos que evocar los vacíos que encubre y la realidad de los fantasmas que agita. *Los gestos de furor o de violencia –aun los puramente escriturarios–* que en términos psicológicos son una violación de los tabúes impuestos a las pulsiones sexuales, ese poder de la efracción del que habla Rozitchner con respecto a Viñas, *suscitan el temor, el rechazo o la connivencia en el lector, y recíprocamente un sentimiento de grandeza y heroísmo en el ejecutor*. ¿Es que Viñas se siente depositario de algún mandato? Ya Masotta había detectado esa posibilidad. De una u otra manera todo escritor es siempre un mandado puesto que posee por excelencia un bien de la comunidad: la Lengua. [...] Pero lo que nos interesa precisamente es comprobar si ese *mandato* se cumple en los niveles de la escritura. Viñas es un intelectual de izquierda que presenta una imagen pública precisa y nítida. Esa imagen responde a una realidad innegable. Pero la literatura es una mediación peligrosa cargada como está de una pluralencia estricta y difusa a la vez. *Viñas ha intentado crear a través de la literatura una visión crítica del medio que conoce para mostrar los fenómenos de la alienación, pero al mismo tiempo y por efectos de esa misma alienación ha evocado su propia realidad fantasmática*. Una escritura que debe ser interpretada como violenta por propia postulación [...] nos permite connotarla como una *escritura masculina* insertada en la categoría de los Dueños, de los Poseedores, que intenta violar a la masa femenina de los lectores. El único bien de que dispone Viñas es un bien que, como el cuerpo, es sumamente incierto: las palabras. Y esas palabras elaboran una escritura que es ambigua porque, de hecho, se comporta como una escritura moral. (Rosa, *Crítica y significación* 86-87, con excepción del último, énfasis mío)

Viñas brindaba un escenario inestimable a los propósitos barthesianos de Rosa: la posibilidad de desarticular el “teatro de la significación” en una “escritura política”

—unas de las escrituras de izquierda más celebrada en nuestro país—. El desencuentro que Rosa señalaba entre las intenciones desmitificadoras de los temas y el carácter alienante de las decisiones técnicas formales transfiguraba, vía Barthes, el principio del compromiso literario que sustentaba la retórica de Viñas. Desplazado al plano de las técnicas, al vínculo específico que ellas establecían con la Tradición, el compromiso del escritor no se dirimía en las acciones directas sobre el mundo, en la eficacia inmediata de la obra, sino en las relaciones imprevistas que establecía con un lenguaje cuyas plurivalencias no controlaba. La semiología, especificaba Marty, era una nueva manera de repensar por completo la cuestión de la *alienación*, ya no en la vaguedad metafísica de la izquierda hegeliano-marxista, sino de un modo efectivo en que el lenguaje se convertía entonces en la gran cuestión (102).

Desde el título, *Crítica y significación* instalaba el problema de lenguaje entre los críticos literarios argentinos. A casi dos décadas de su publicación, Adolfo Prieto lo presentaba como una “muestra estratográfica en la que se ilustra[ba] el pasaje del existencialismo sartreano a la lectura del texto literario como reflexión sobre la lengua que lo actualiza” (23). Podría argumentarse en detalle la forma en que las distintas facetas de Barthes orientaron esa reflexión en los ensayos del libro: el Barthes de *Le Degré zéro de l’écriture* y *Mythologies*, en el artículo sobre Mafud; el de *Le Degré zéro de l’écriture* y los *Essais Critiques*, en el texto sobre Cabrera Infante. *Crítica y significación* exhibía los esfuerzos de Rosa por elaborar un metalenguaje preciso, riguroso y actualizado, que permitiera avanzar en el análisis textual, atendiendo a las relaciones entre la obra y el mundo. La *pretensión del método*, una pretensión afin al ideal de cientificidad dominante en ese momento, coexistía, en el caso de Rosa, con la *sospecha de su imposibilidad*. El saber sobre el lenguaje que exponían los ensayos de *Crítica y significación*, un saber que procedía no sólo de la amplia biblioteca contemporánea del crítico, sino también de sus propias prácticas y experiencias de escritura, observaba con escepticismo la chance de distinguir niveles que redujeran al mínimo la ambigüedad constitutiva del lenguaje. El escepticismo, cualidad que Rosa compartía con Masotta, se traducía en tensión y la tensión, en moral de la forma crítica. Los rasgos distintivos de la escritura de Rosa (frondosidad argumentativa, pulsión clasificatoria, terrorismo teórico, para mencionar sólo algunos) podrían leerse como síntomas de la encrucijada entre *exigencia metodológica* y *escepticismo* en que se situaba su trabajo. Parafraseando sus conclusiones sobre Viñas, podría decirse que Rosa sabía que los únicos bienes de que dispone el crítico son los bienes ambiguos del cuerpo y las palabras. Advertía Barthes, “Frente a la ciencia de la literatura, aun si la entrevé el crítico permanece infinitamente desarmado, porque no puede disponer del lenguaje como de un bien o de un instrumento: *es aquel que no sabe a qué atenerse sobre la ciencia de la literatura*” (*Crítica y verdad* 77).

La escritura de Rosa actuaba esa falta de disposición, mostraba *en acto* que el objeto del crítico era menos la obra, que su propio lenguaje. La *performance* inquietaba las

convicciones establecidas y provocaba reparos severos entre los lectores más próximos. Luego de la convulsionada presentación de *Crítica y significación* en la casa de Ricardo Piglia, el comentario en la revista *Los Libros* quedó a cargo de Josefina Ludmer. “La literatura abierta al rigor”, así se titulaba la nota, apareció en el número 9 (julio de 1970) y evaluó los aciertos y errores del libro, de un modo que disimulaba mal el interés de Ludmer por señalar el predominio de los segundos sobre los primeros. El artículo sobre Cabrera Infante concentraba los aciertos; el dedicado a Viñas, los errores. El carácter analítico, inmanente y concreto de la lectura de *Tres tristes tigres* (1965) contrastaba, para Ludmer, con los defectos metodológicos que presentaba el examen de las novelas de Viñas. Rosa conseguiría “aplicar una metodología específica al estudio del cómo del objeto”, en el caso de Cabrera Infante, y fallaría en “la función sintética de su aparato crítico” en el texto sobre Viñas: básicamente, resolvería sin éxito los pasajes entre los distintos saberes utilizados (psicoanálisis, marxismo, semiología) y entre las partes y el todo de su análisis. Ludmer ejecutaba sobre *Crítica y significación* el ejercicio de *control crítico* que distinguía a los llamados “cientificistas” de la revista; ella y Rosa se contaban en el grupo:

[...] el paso a las síntesis [...] es el paso más débil de la crítica de Rosa, el que implicaría un riesgo de crítica abstracta; un dato que quizás colabore a la idea de síntesis falsa es su barroquismo verbal: muchas veces encontramos, en párrafos de *Crítica y significación*, series lingüísticas alusivas, en las que resuenan términos de las más variadas disciplinas, cada uno con su carga y su tradición específica. La crítica es sobre todo creación de un lenguaje, y ese lenguaje, según mi opinión, debe acercarse lo más posible a la denotación (aunque sepa que nunca la obtendrá, en tanto se maneja con palabras), o por lo menos debe definir cada uno de los términos empleados; el crítico efectúa el trabajo inverso al que Rosa pone de manifiesto en el caso de *Tres tristes tigres*: destruye la retórica pero no erige una antirretórica sino una arretórica. (Ludmer 5)

El “barroquismo verbal”, la falta de síntesis, la mezcla de referencias teóricas constituían peculiaridades evidentes de la escritura de Rosa. Evaluarlas como defectos, sin atender a las razones que los ensayos entredecían, manifestaba no sólo el tenor prescriptivo con que Ludmer defendía la “síntesis” y la “denotación” como valores excluyentes de la forma crítica, sino también su desconocimiento de los problemas comprometidos en el estilo que impugnaba. El afán de oponer el texto sobre Viñas al dedicado a Cabrera Infante había decidido que su comentario pasara por alto el párrafo final del primero, “Una escritura alienada”, y redujera la interpretación de Rosa a un análisis de contenido. La omisión, pero aún más la voluntad controladora con que los críticos de *Los Libros* pretendían (en vano) encauzar la pluralidad del lenguaje, sus resonancias alusivas, una voluntad que en ocasiones el propio Rosa ejercería implacable, explicaría que la lectura de Ludmer se mostrara irritada por los desbordes de Rosa,

asimilara “rigor” a “denotación” y estableciera la negación de la retórica como un ideal de la escritura crítica. Las objeciones no sólo iluminaban discrepancias, todavía inexploradas, entre dos miembros claves de la “nueva crítica” argentina, sino que además, retrotraían la discusión al momento previo a *Critique et vérité*.

BIBLIOGRAFÍA

- AAVV. “El rol de las revistas culturales”. *Espacios* 12 (junio-julio 1993): I-XVII.
- Acuña, Cynthia. “El itinerario del estructuralismo en la Universidad de Buenos Aires (1958-1966)”. *Anuario de Investigaciones* XII (2005): 281-287.
- Alvarez, Jorge. *Memorias*. Buenos Aires: Libros del Zorzal, 2013.
- Barthes, Roland. *Crítica y verdad*. 1966. José Bianco, trad. México: Siglo XXI, 1987.
- _____. *Ensayos críticos*. 1964. Carlos Pujol, trad. Barcelona: Seix Barral, 1983.
- _____. “Estructuralismo y semiología”. Entrevista realizada por Pierre Daix. *Claves del estructuralismo. Piaget, Lacan, Barthes, Althusser, Foucault*. Buenos Aires: Caldén, 1969. 83-94.
- _____. *S/Z*. 1970. Nicolás Rosa, trad. México: Siglo XXI, 1980.
- Catelli, Nora. “Barthes, el lector irreprochable”. *Babelia. El País*. 17 ago. 2015. <http://cultura.elpais.com/cultura/2015/08/12/babelia/1439394727_934048.html>.
- Correas, Carlos. *La operación Masotta. Cuando la muerte también fracasa*. Buenos Aires: Catálogos Editora, 1991.
- Diego, José Luis de. “El campo literario (1970-1976)”. *¿Quién de nosotros escribirá el Facundo? Intelectuales y escritores en Argentina (1970-1986)*. La Plata: Ediciones Al margen, 2001. 57-103.
- Elorriaga, Fernando L. y José Luis de Diego. “Una conversación con Jorge Lafforgue”. *Orbis Tertius* XX/22 (2015): 80-93.
- Escari, Raúl. *Dos relatos porteños*. Buenos Aires: Mansalva, 2006.
- Espósito, Fabio “La crítica moderna en Argentina: la revista *Los Libros* (1969-1976)”. *Orbis Tertius* 21 (2015): 1-8. <<http://www.orbistertius.unlp.edu.ar/article/view/OTv20n21a01>>.
- Fantoni, Guillermo. *Arte, vanguardia y política en los años '60. Conversaciones con Juan Pablo Renzi*. Buenos Aires: El cielo por asalto, 1998.
- _____. *Tres visones sobre el arte crítico de los años '60. Conversaciones con Pablo Suárez, Roberto Jacoby y Margarita Paksa*. Rosario: Editora/UNR, 1994.
- Hidalgo Nácher, Max. “Oscar Masotta y Roland Barthes: homologías estructurales de una crítica de vanguardia”. *Revista Criação & Crítica* 14 (2015): 27-42.
- Lacan, Jacques. “Clase IV. El becerro de oro”. *Seminario 5. Las formaciones del inconsciente*. Buenos Aires: Paidós, 1999. 69-86.
- _____. *Las formaciones del inconsciente*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1970.

- Longoni, Ana. "Oscar Masotta: vanguardia y revolución en los años sesenta". *Actas Séptimas jornadas de artes y medios digitales*. Córdoba, Argentina, 2005. 1-36.
- _____. y Mariano Mestman. "Deconstrucciones Masotta, Jacoby y Verón: un arte de los medios de comunicación de masas". *Revista Causas y Azares* 3 (1995): 127-37.
- _____. y Mariano Mestman. *Del Di Tella a Tucumán arde. Vanguardia artística y política en el 68 argentino*. Buenos Aires: Eudeba, 2010.
- Ludmer, Josefina. "La literatura abierta al rigor". *Revista Los Libros I (1969-1970)*. Buenos Aires: Ediciones Biblioteca Nacional, 2011.
- Man, Paul de. "La resistencia a la teoría". *La resistencia a la teoría*. Madrid: Visor, 1990. 11-37.
- Marty, Éric. *Roland Barthes, el oficio de escribir*. Buenos Aires: Editorial Manantial, 2007.
- Masotta, Oscar. *Conciencia y estructura*. Buenos Aires: Editorial Jorge Álvarez, 1968.
- _____. *Ensayos lacanianos*. 1976. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2011.
- _____. "Explicación de *Un día cotidiano*". *Comentario* 20 (1958).
- _____. *Happenings*. Buenos Aires: Editorial Jorge Álvarez, 1967.
- _____. *El pop art*. Buenos Aires: Editorial Columba, 1967.
- _____. *Sexo y traición en Roberto Arlt*. 1965. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1982.
- Montenegro, Rodrigo. "Itinerarios del goce textual. De Barthes a Masotta". *Estudios de Teoría Literaria. Revista Digital Artes, Letras y Humanidades* (2015): 107-18.
- Panesi, Jorge. "La crítica argentina y el discurso de la dependencia". *Críticas*. Buenos Aires: Norma, 2000. 19-48.
- Pino Estivill, Esther. "La recepción crítica de Roland Barthes en España y Argentina". *Revue Roland Barthes* 2 (2015). <http://www.roland-barthes.org/article_pino_estivill.html>.
- Podlubne, Judith. "Del lado de Barthes: Oscar Masotta". *Roland Barthes. Los fantasmas del crítico*. Alberto Giordano, ed. Rosario: Nube negra, 2015. 185-214.
- _____. "Setecientosmonos y la modernización de la crítica literaria argentina". *Cuadernos de Literatura* 39 (2016): 270-95.
- _____. "Entre *Contorno* y *Los libros*, la crítica universitaria en *Setecientosmonos*". *452°F. Revista de Teoría de la literatura y Literatura Comparada* 14 (2016): 157-74.
- Prieto, Adolfo. "Estructuralismo y después". *Punto de vista* 34 (julio/sept. 1989): 22-25.
- Rodrigues de Andrade, Rosângela. *Puzzle(s) Masotta. Oscar Masotta: lo imaginario (búsqueda teórica y búsqueda de imágenes matrices)*. Rosario: Homo Sapiens Ediciones, 1997.
- Rosa, Nicolás. *Crítica y significación*. Buenos Aires: Galerna, 1970.
- _____. *David Viñas y Oscar Masotta: ensayo literario y crítica sociológica*. AA.VV. Rosario: Paradoxa, 1989.

- _____. “Nueva novela latinoamericana ¿nueva crítica?”. 1969. *Revista Los Libros, Tomo I (1969-1970)*. Buenos Aires: Ediciones Biblioteca Nacional, 2011.
- Sarlo, Beatriz. “Marxismo, estructuralismo, comunicación”. *La batalla de las ideas (1943-1973)*. Buenos Aires: Ariel, 2001.
- Sebreli, Juan José. *Escritos sobre escritos, ciudades bajo ciudades*. Buenos Aires: Sudamericana, 1997.
- Sigal, Silvia. *Intelectuales y poder en la década del sesenta*. Buenos Aires: Puntosur, 1991.
- Somoza, Patricia y Elena Vinelli. “Para una historia de Los Libros”. *Revista Los Libros, Tomo I (1969-1970)*. Buenos Aires: Ediciones Biblioteca Nacional, 2011. 9-19.
- Steinberg, Oscar. “Una modernización ‘sui-generis’. Masotta/Verón (Una escena polémica entre psicoanálisis y semiótica)”. *Historia crítica de la literatura argentina*. Vol.10. Susana Cella, dir. Buenos Aires: Emecé, 1999. 63-79.
- Terán, Oscar. *Nuestros años sesenta*. Buenos Aires: Puntosur, 1991.
- Tuset Mayoral, Vicenç. “La polémica Verón, Sebreli, Masotta y la problematización de la literatura como objeto crítico”. Actas digitales del VIII Congreso Internacional de Teoría y Crítica Literaria Orbis Tertius. Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de La Plata, 2012.
- Verón, Eliseo. “Acerca de la producción social del conocimiento: el ‘estructuralismo’ y la semiología en Argentina y Chile”. *Revista Lenguajes* 1 (abril 1974): 96-125.
- _____. *Conducta, Estructura y comunicación*. Buenos Aires: Jorge Álvarez, 1968.
- _____. “Entrevista a Eliseo Verón. Entrevista por Liliana A. Demiroljian. *Portal Comunicación*. Portal de la comunicación, 2001.
- _____. ed. *Lenguaje y comunicación social*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1969.
- Vindel Gamonal, Jaime. “Por un arte semiológico: ‘deshabitación’ y ‘discontinuidad’ en el arte argentino de los años sesenta”. *Arte, Individuo y Sociedad* 26/3 (2014): 521-37.
- Zarowsky, Mariano. “Oscar Masotta/Eliseo Verón. Un itinerario cruzado en la emergencia de los estudios de comunicación en Argentina”. *Revista La Trama de la Comunicación* 17 (ene-dic. 2013): 271-90.

