Barthes: el funámbulo y su red

Posted on 1 de marzo de 2004 by Amelia Gamoneda

La muerte de quien posee predicamento intelectual suele levantar oleadas de tinta sucesivas y de signo diverso: en un primer tiempo, la ola del panegírico, la loa y la elegía; sosegado el duelo, vienen géneros menos reconocibles y benévolos: la exégesis compulsiva, la reverencia irónica, el ajuste de cuentas y la exhumación de errores; al cabo de algunos años, resurge el movimiento celebrador (pero ya más razonador que emotivo), con excusa de cumpleaños o sin ella. En este último episodio se encuentra el caso de Roland Barthes, quien, en los dos últimos años, ha sido objeto de abundantes manifestaciones admirativas y conmemorativas; entre ellas cabe destacar, amén de la publicación de nuevas agrupaciones de artículos o de transcripciones de sus notas y clases, la reedición de sus obras completas en cinco tomos realizada por Eric Marty, la aparición de un puñado de estudios sobre su filosofía, su moral y su estética (de Milner, Coste y Barbe), la creación del sitio de Internet rolandbarthes.com de las ediciones Seuil (donde se pueden hacer búsquedas conceptuales sobre los cursos impartidos en el Collège de France), las exposiciones del Centro Pompidou a finales de 2002 y de Roma en octubre pasado, y la reciente puesta en escena de dos adaptaciones de *Fragmentos de un discurso amoroso* , una en Francia y otra en Italia. De la oleada intermedia entre las dos laudatorias, Barthes casi se ha librado; quizá se preste a representarla el libro de Claude Bremond y Thomas Pavel *De Barthes à Balzac. Fictions d'une critique, critiques d'une fiction* (1998): no es que llegue la sangre al río (de todos modos, los muertos no sangran), pero su análisis minucioso de *S/Z* (1970) –la lectura polifónica que Barthes dedicó al *Sarrasine* de Balzac–, declara al semiólogo poco dotado para pensar la *generalidad,* arguyendo que los códigos y el método que éste utiliza desfallecen en momentos puntuales.

Podría replicárseles –sin que ello dé para una polémica– que la pretensión confesada de *S/Z* era hacer una reescritura creativa de Balzac. Posiblemente, tampoco Barthes hubiera opuesto mayor resistencia a la acusación; no lo hizo cuando Picard, en 1965, se quiso enzarzar en una discusión sobre la «nueva crítica» (o la «nueva impostura», decía el conservador profesor de La Sorbona): en realidad, el para entonces semiólogo –*Elementos de semiología* aparece ese mismo año– ya no se encontraba tan interesado como en 1963 (en *Sur Racine*) por la aplicación crítica del marxismo, el existencialismo y la fenomenología que tanto ofendía a Picard, y prefirió responderle con una larga cambiada, incorporando en *Critique et vérité* (1966) la evolución de sus propias tesis: el fin de la crítica no es descubrir verdades, sino evaluar si la obra es en sí misma un sistema coherente de signos; por ello, la noción de autor no es relevante, y todo apunta hacia el nacimiento de una teoría del texto.

En su recorrido intelectual, Barthes hurta el cuerpo a la polémica, quizá porque –discúlpeseme a mí el quiebro– el cuerpo tiene un destino de más rentabilidad en su pensamiento: sus escritos a partir de *Le plaisir du texte* (1973) así parecen confirmarlo.

Lo cierto es que Barthes no escribía en defensa propia, y que tampoco necesita de las defensas ajenas: los reproches del libro de Bremond y Pavel pierden peso sólo con confrontarlos con tres aspectos íntimamente relacionados sobre los que –más que reposar– hace funambulismo la trayectoria barthesiana: la confluencia de la teoría y la escritura, el nomadismo intelectual y la estética del fragmento. Pavel y Bremond niegan a Barthes la aptitud para pensar una *generalidad* por la que éste no parecía interesarse; Barthes no era hombre de sistemas y, si se apura, tampoco de conceptos (por lo menos de conceptos operativos para la investigación): *S/Z* es un análisis sin posibilidad de imitación, y aunque Barthes lo considere también «una teoría del texto clásico», eso no quiere decir que vea en ello un método; así, este libro se distancia de las intenciones de otro anterior –*Análisis estructural del relato* (1966)– en que, lejos de buscar en la literatura lo propio de cada autor, indagaba en aquello que se plegara al modelo de funcionamiento instituido por Propp; cuatro años después, *S/Z* casi se ríe de este planteamiento, y desplaza su interés desde la estructura hasta los procesos de estructuración, lo cual supone escoger –frente a los rasgos y funciones generales que caracterizan al género del relato– la organización específica de las pluralidades de sentido de un texto concreto. En su artículo «Sobre la teoría», publicado el mismo año que *S/Z*, Barthes afirma que «la teoría no se puede confundir con la abstracción», ni se puede tomar tal palabra con el sentido que tenía en el siglo XIX : «una especie de representación general de conceptos»; añade que «lo que puede ocurrir es que efectivamente ya no haya distinción entre las obras y la teoría», y que lo teórico no se oponga a lo aplicado, por lo menos en el campo de la semiótica literaria o textual, ciencia en vías de construcción en ese momento. En resumen, «la práctica de una escritura textual es la verdadera asunción de la teoría del texto» [«Texto (teoría del)», 1973], y esta conclusión permite dos lecturas simétricas entre las que se reparte la casi totalidad de su obra: de un lado, un ejercicio hermenéutico que, al paso que avanza, engendra su trasunto teórico; del otro lado, una exposición teórica que encarna en su propio texto las virtudes que predica. Los libros del semiólogo caerán de un lado o de otro de esta balanza sin desequilibrar nunca el fiel, ni siquiera en los casos más extremos del *Sistema de la moda* (1967) y su árido cientifismo (redimido por la expresividad de la escritura), o de *Fragmentos de un discurso amoroso* (1977), que pone en forma de textualidad creativa un discurso de ideas susceptible de acogerse a la semiología del sentimentalismo.

Con la perspectiva de un cuarto de siglo, muchos son los que opinan que la herencia dejada por Barthes es más de orden estético y estilístico que un bagaje de armas críticas con valor

de utensilio; pero quienes así se expresan no siempre comparten razones ni intención enunciativa: para unos es precisamente la severidad estructuralista lo desdeñable en la obra de Barthes, y, aunque con voluntad generosa, prefieren reducirla a un caso de creación estética que escoge como tema de su escritura el lenguaje; en el caso de otros, tal opinión sobre la herencia esconde añoranza de una teoría metodológica y normativa –que Barthes habría podido desarrollar si no hubiera renunciado explícitamente a ello a partir de los años setenta–, y, secundariamente, rescata al escritor prestándole con condescendencia una vena «impresionista» que dudosamente le agradaría. Unos y otros parecen dolerse de que Barthes no se haya decantado por alguna opción más claramente, y reclaman el derecho a sentirse decepcionados por una obra que osa presentarse como bifronte: al mismo tiempo escritura y teoría. Pues lo cierto es que no hay alternancia entre ambas caras, sino una simultaneidad que aspira a convertirse en mestizaje y cambiar la naturaleza del texto; el resultado es una atopia textual que sin duda ha favorecido la desarticulación actual del sistema de géneros canónico; y, además, este procedimiento de «injerto» (la escritura en la teoría y viceversa) llama a la reproducción y al crecimiento: el texto barthesiano invita a entrar en una práctica productiva en la que el lector se desliza hacia una posición de autor y termina escribiendo su propio texto: este es, precisamente, uno de los rasgos que, según Barthes, deciden sobre la excelencia de una obra y, desde luego, su escritura se encarga de constituirse en ejemplo.

La teoría y la crítica barthesianas no renuncian a los «efectos de ficción»; en la obra de los años setenta es sensible la presencia de lo que Marielle Macé llama «lo novelesco»: un dispositivo textual característico de la novela pero que puede disociarse de ella; lo novelesco introduce el pathos, la «circulación de deseos sutiles, de deseos móviles» («En el seminario», 1974) y el lenguaje de los afectos y de las pasiones dentro de la enunciación; una enunciación que toma también sobre sí el peso conceptual del enunciado ensayístico: «todo esto debe ser considerado como dicho por un personaje de novela», se lee en *Roland Barthes por Roland Barthes* (1975); y *La cámara lúcida* (1980), por su parte, analiza la fotografía a través de una lectura afectiva que tiene algo de viaje órfico tras la muerte materna. El término «ensayo novelesco» parece ajustarse bien a este transgénero hacia el que se vuelven las inquietudes del «escritor-semiólogo» en esa época: «lo que me apetece es ensayar formas novelescas que no puedan llevar el nombre de `novela', y que guarden, a ser posible renovándolo, el nombre de `ensayo'» («El adjetivo es el `decir' del deseo», 1973). A día de hoy, cuando –como afirma VilaMatas– nuestra novela camina hacia el ensayo, es un placer recordar con el Barthes de *Cómo vivir juntos* (1977) que ya Mallarmé decía que todo método es ficción; la teoría barthesiana, en su última fase al menos, ya no es una teoría de la ficción, sino una ficción teórica.

El reproche de Pavel y Bremond a propósito de los desfallecimientos del método en *S/Z*

resulta, pues, intempestivo dada la desembocadura teórica barthesiana, y no parece que vaya a encontrar mayor espacio de asiento en la perspectiva de su «nomadismo» intelectual. Gonzalo Abril ha identificado este nomadismo como la transgresión más definitiva de cuantas opera el pensamiento del semiólogo. Es sabido que, en el terreno de la reflexión, Barthes ha practicado con la misma celeridad la entrega y la disidencia, y que su biografía ideológica resume las tendencias de la agitada segunda mitad del siglo XX . A modo de sumario incompleto anótese lo siguiente: las primeras pasiones de Barthes fueron el teatro y el clasicismo; en los primeros años cuarenta lee con gran atención a Gide, a Michelet (a cuya obra aplicará más tarde una crítica inspirada por Bachelard) y a Sartre (la fenomenología sartriana, junto al psicoanálisis, se harán perceptibles en *Sur Racine*). Se inicia luego en el marxismo con el trotskista Georges Fournié y toma contacto con la realidad del comunismo en 1948; el año siguiente comienza su amistad con Greimas, que le descubre la lingüística y la semiología; en los cincuenta, Barthes defiende un teatro político y popular en la estela de Brecht, practica la crítica sociológica y se estrena en la semiología con el análisis de los signos de la cultura de masas que ofrece *Mitologías.* Los sesenta son los años del formalismo, del interés por el Nouveau Roman y Robbe-Grillet –plasmado en los *Ensayos críticos* –, de la semiología cientificista y, finalmente, del acercamiento a *Tel Quel* y a Sollers, a los que acompaña en su giro experimental y político; en los setenta se inicia para Barthes la etapa del hedonismo crítico, de la semiología poética y del valor del placer en estética: *El imperio de los signos* aborda «una cultura sígnica abierta a la pluralidad del sentido» mediante una escritura que apela a los sentidos; empieza a pintar acuarelas y da a la imprenta *Sade, Fourier, Loyola,* que se interesa por el lenguaje abierto, la diseminación del significante y esos detalles casi evanescentes de la vida a los que llama biografemas. *Le plaisir du texte* , que reintroduce el cuerpo en la escritura y en la lectura, y que aborda la erótica del lenguaje, aparece en el 73, al tiempo que redacta «Variaciones sobre la escritura», un largo artículo que aborda los aspectos físicos de esta actividad. A partir de aquí, Barthes entra en el ensayo novelesco con algún paréntesis: es el caso de *Alors, la Chine?*, un antirretrato del país que visitó con *Tel Quel* y que cifró en torno a «lo neutro» –delicadeza, palidez, insipidez… –, noción esta a la que dedicará su segundo curso en el Collège de France, y que, junto al Barroco, forma una de las antítesis que caracterizan los gustos e intereses barthesianos. Excepción al ensayo novelesco de esos años es también el caso de *Sollers écrivain*, libro tributo al amigo en cuya obra localiza la productividad sin producto del texto, la fluidez y la virtualidad de sentido que propicia la ilegibilidad. Justamente sobre estos aspectos giran las preocupaciones de Barthes en sus últimos tiempos. Los escritos y entrevistas póstumos indican que lo novelesco –pero ya con forma de novela– empezaba a ser la gran tentación del escritor: en sus clases del Collège de France había empezado a reflexionar desde la posición de quien decide practicar tal género, los folios que –con el título de *Vita nova* – tenía entre manos antes de su muerte son esbozos de una novela, y las últimas entrevistas apuntan

hacia un nuevo aprecio de la legibilidad. Barthes es un hombre de contrastes, y no hubiera sido de extrañar en él el repunte del gusto clásico junto a las vías de pensamiento de extrema modernidad, un final clasicista que se anudaría con los comienzos de su trayectoria, donde, además de esta opción estética, se encontraba privilegiado el teatro: el teatro, otra de las fidelidades del crítico nómada, como lo demuestra el extenso período (1953-1975) abarcado por los artículos reunidos en *Écrits sur le théâtre*.

El teatro precisamente es pasión de nómadas, de gente ambulante y andariega, y el caso del nomadismo intelectual de Barthes se asemeja a una asunción de diversos papeles teatrales, encarnados todos por un mismo actor que sacrifica algo de intensidad interpretativa a la agilidad de la pieza. La metáfora escénica, tan persistente en sus escritos, también pudiera reflejar la teatralidad latente en ideas como la de hacer de la teoría del texto una práctica de escritura y ponerla así en escena, en acto, en página. Dicho con todos los respetos: Barthes es un saltimbanqui de la teoría por su nomadismo, por la teatralidad –y el dialogismo– de sus posiciones y exposiciones, por sus virtuosos equilibrios entre la intuición y la inteligencia. Se diría que encuentra su mayor aliciente en el puro movimiento intelectual, a menos que, como pretende Antoine Compagnon, su dinamismo se rija por una «desenfrenada carrera en pos de la novedad»; hay incluso quienes creen observar que Barthes cambia de tercio teórico cuando sus comentadores están a punto de darle alcance; y se les adivina entre los labios la pregunta que no hacen: ¿puede Barthes «soportar» –en los dos sentidos: psicológico y de solvencia teórica– el comentario?

Desinteresémonos de la psicología y atendamos a la solvencia: las obras de Kristeva y de Metz hablan por sí solas de la potencia de inspiración de la teoría barthesiana en su globalidad. También es cierto que, a lo largo de su trayectoria, hay aspectos puntuales de su reflexión que no resisten un análisis severo: Pavel y Bremond lo han dejado patente. Sin embargo, que Barthes no se haya dedicado a remendar agujeros conceptuales habla más de sus prioridades que de sus incapacidades; además, la coherencia es para él un asunto de fluidez y no de permanencia: vararse en un método es someter al pensamiento, por mucho que la jugada que se repita indefinidamente sea maestra, y la coherencia exige que un pensamiento abierto a la pluralidad de sentidos se encuentre en constante evolución; el nomadismo intelectual es en sí una postura teórica que se adecua al carácter de sus contenidos.

Este mismo nomadismo teórico se observa en ciertos fenómenos de la escritura barthesiana que una estrecha vigilancia analítica apuntaría también como deficiencias del método; por ejemplo, aquel que consiste en establecer propuestas y luego diluirlas sin embarazo –y en el corto espacio de un libro o incluso de un artículo–: es el caso de las distinciones entre «texte de plaisir»/«texte de jouissance» o «écrivain/écrivant», que terminan trenzando sus

diferencias hasta amalgamarlas. Que tales fenómenos «soporten» o no el comentario depende de la noción de coherencia que se maneje. En defensa de Barthes, algunos críticos subrayan hoy que su pensamiento se produce y se sostiene en el acto de decir (aunque éste sea escrito), y que se entrega a la enunciación más que al enunciado; por eso, una vez expresado, ese pensamiento pierde interés para el propio Barthes y, por eso también, sólo conviene atender a la forma concreta de expresión en que él lo ha ahormado. Se habla incluso de una primacía de la táctica sobre el propósito, y de una mayor complejidad del engranaje textual que de la tesis expuesta; esto explica las resistencias del texto barthesiano al resumen, una característica que lo acerca al texto poético.

Imantada por la poesía o la ficción y alimentada por la enunciación, su teoría es, naturalmente, una práctica de escritura; lo cual no quiere decir que deje de ser teoría y que haya que situar a la escritura por encima de ésta en el orden de los valores por los que juzgar la obra. Ciertamente, todo apunta a que esa prelación era la tierra prometida hacia la que caminaba Barthes en su nomadismo, pero, de hecho, no le dio tiempo a llegar más allá del cruce en que ambas confluyen. Fue más que suficiente: en este lugar, atópico y ambiguo, se juntan dos terrenos e, inevitablemente, se entreabre una falla. Barthes mismo describió un paisaje corporal semejante a esta geografía como escenario del erotismo –«le tissu qui bâille»–, y el lector percibe que la seducción de su texto procede de lo que la falla deja entrever entre teoría y escritura. El lector sospecha también que Barthes pretendía seducir antes que convencer. Quien hizo del placer brújula estética y crítica no podía renunciar a gustar, tratando así de demostrar sus ideas de modo performativo. «Saber» y «sabor» son los dos polos de otra de esas parejas que tienden a fundirse, y a hacerlo por razones de una coherencia que esta vez bien pudiera apelar a la raíz gustativa del arte y, por ende, también a la de una teoría que es práctica de escritura, que es texto.

En *Le plaisir du texte*, Barthes caracteriza así una posible «escritura en voz alta»: una escritura llevada no por inflexiones dramáticas, sino «por el grano de la voz, que es una mixtura erótica de timbre y de lenguaje», y que no busca la claridad de los mensajes ni el teatro de las emociones, sino «los incidentes pulsionales», «la articulación del cuerpo y de la lengua», y lo hace «con perspectiva de goce». *Le grain de la voix* (1981) es también el título que se dio póstumamente a un libro de entrevistas con el semiólogo y es hoy, quizá, el término válido para designar el «significante intangible» de la seducción que ejerce sobre el lector la obra de Barthes. La presencia corporal en el texto no se deriva ni de la actividad caligráfica ni de la expresión oral, sino que se manifiesta como fuerza que crea relaciones entre significantes y dota de dinamismo al sentido: un trabajo interno del lenguaje que es condición necesaria para el goce de la escritura. Tal inscripción del cuerpo distingue además, como lo refleja el *Sollers escritor* de Barthes, al «escritor» del «autor». Así pues, si su teoría

del texto quiere ser práctica de escritura, si el análisis que propone quiere ser él mismo un texto, si –como afirma– la ciencia que propone es una «ciencia del goce», ésta habrá de dar cabida a la huella corporal en su propio lenguaje. Barthes opta para ello por una estrategia de fragmentación: el intersticio, el desajuste, la fisura, la ruptura, son lugares y accidentes de la teoría en los que aflora la escritura con su vocación de sentido plural, en los que el tejido-texto se entreabre eróticamente para dejar adivinar el cuerpo.

En los años setenta, Barthes acentúa la ya probada tendencia de su obra al texto-mosaico y aborda nociones íntimamente ligadas con la estética del fragmento: los biografemas, la apertura de la obra, lo neutro… El final de *Roland Barthes por Roland Barthes* está dedicado al «monstruo de la totalidad», y ello dentro de una especie de biografía que hace pedazos tanto su relato como su género. *Le plaisir du texte* manifiesta inclinación a la forma aforística, pero sin la tentación conclusiva que la caracteriza: más que zanjar, abre zanjas en su seno; y *Fragmentos de un discurso amoroso* declara desde el título lo anfractuoso de su palabra, al tiempo que el término «amoureux» designa la doble cualidad de un discurso que no sólo habla de amor sino que también está enamorado, ya que su texto acoge las huellas del cuerpo enamorado que lo dicta. En su última etapa Barthes acaricia el sueño de un cuerpoescritor, una vía de reflexión que quedará abierta.

El pensamiento sobre la *generalidad* que le reclaman Bremond y Pavel no es horizonte al que aspire el fragmentario Barthes. Si hay posibilidad de ensamblar fragmentos, éstos no forman un todo –pues el fragmento no resulta de romper una unidad, sino de un proceso de proliferación–, antes bien forman red, un entramado que no deja de ser tejido y texto, que no posee límites o bordes, que no se puede pensar sino progresivamente, pasando por cada uno de sus nudos. Barthes es la araña funámbula que recorre con virtuosismo esta red al tiempo que la fabrica, y así es su noción de texto: una red intertextual de discursos y códigos sociales, un tejido de voces en relación dialógica, una diseminación de sentidos que viajan y se reagrupan en forma de significancia, un fluido dinamismo de huellas corporales. De esa red, de esa noción de texto –activa en sus propios escritos–, hemos quedado prendados –que no prendidos– muchos de sus lectores: no como insectos en cautividad, sino como gozosos aspirantes a seguir tejiendo una tela que, por su naturaleza inconclusa, aún muestra direcciones sin explorar a la teoría y a la escritura.

Autor: ROLAND BARTHES

Edicion: Selec. y trad. de Enrique Folch Paidós, Barcelona, Trad. de Carlos Pujol Seix Barral, Barcelona, Selec. de Enrique Folch Trad. de Carles Roche Paidós, Barcelona, Seuil, París, Ed.

de Claude Coste Seui

Precio: 193 págs. 11,06, 380 págs. 17,31, 434 págs. 21,15

Titulo: Variaciones sobre la escritura, Ensayos críticos, El sistema de la moda y otros escritos, Écrits sur le théâtre, Comment vivre ensemble. Cours et séminaires au Collègede France (1976-1977), Le Neutre. Cours et séminairesau Collège de France (1977-1978), E