

SEM/  
**ROLAND  
BARTHES**

TEMAS DE CÁTEDRA  
**ESTUDIOS SEMIÓTICOS**

DANIEL GASTALDELLO

[DIRECTOR]

# **Estudios semióticos**

Roland Barthes

**Daniel Gastaldello**

(director)

**Martina Ramirez**

**María Victoria Rittiner Basaez**

(coordinadoras)





**UNIVERSIDAD  
NACIONAL  
DEL LITORAL**

Rector **Enrique Mammarella**

Secretario de Planeamiento Institucional y Académico **Miguel Irigoyen**

Decana Facultad de Humanidades y Ciencias **Laura Tarabella**

.....

Estudios semióticos : Roland Barthes / Daniel  
Gastaldello ... [et al.] ; dirigido por  
Daniel Gastaldello ; editado por Martina Ramirez;  
María Victoria Rittiner  
Basaez. - 1a ed. - Santa Fe : Ediciones UNL,  
2020.  
Libro digital, PDF - (Cátedra. Temas de cátedra)

Archivo Digital: descarga y online  
ISBN 978-987-749-261-3

1. Estudios Literarios. 2. Semiótica. 3. Literatura.  
I. Gastaldello, Daniel, dir. II. Ramirez, Martina, ed.  
III. Rittiner Basaez, María Victoria, ed.  
CDD 809.04

.....

©Gaspar Bertoni, Cecilia Bonet,  
Sofía Dolzani, Daniel Gastaldello,  
Agustina Gretter, Eric Hernán Hirschfeld,  
Emanuel Merlo, Martina Ramirez,  
María Victoria Rittiner Basaez, 2020.

© ediciones  UNL, 2020.

Consejo Asesor de la Colección Cátedra  
Miguel Irigoyen  
Bárbara Mántaras  
Gustavo Martínez  
Isabel Molinas  
Héctor Odetti  
Ivana Tosti

Directora Ediciones UNL  
**Ivana Tosti**  
Coordinación editorial  
**María Alejandra Sadrán**  
Coordinación diseño  
**Alina Hill**  
Corrección

**Lucía Bergamasco**  
Diagramación interior  
**Laura canterna**

—

editorial@unl.edu.ar  
www.unl.edu.ar/editorial



# Índice

<b>Introducción.</b>	6
<b>Roland Barthes: hist(o/e)rización de una escritura...</b>	
<i>Daniel Gastaldello</i>	
<b>Capítulo 1.</b>	14
<b>El libro de aprendizaje</b>	
<i>Sofía Dolzani</i>	
<b>Capítulo 2.</b>	34
<b>Inicio de una deriva: mito y semiología</b>	
<i>Agustina Gretter</i>	
<b>Capítulo 3.</b>	59
<b>La contemplación y la herida</b>	
<i>Gaspar Bertoni</i>	
<b>Capítulo 4.</b>	80
<b>Se desprende, flota, desaparece</b>	
<i>Cecilia Bonet</i>	
<b>Capítulo 5.</b>	118
<b>La escritura del continuo fragmento</b>	
<i>María Victoria Rittiner Basaez</i>	
<b>Capítulo 6.</b>	152
<b>Roland Barthes profesor de literatura o la fundación de una semiología pasional</b>	
<i>Eric Hernán Hirschfeld</i>	
<b>Capítulo 7.</b>	174
<b>El deseo en la lectura. Cruce teórico entre semiótica y psicoanálisis</b>	
<i>Emanuel Merlo</i>	
<b>Sobre las y los autores</b>	195



Roland Barthes

# Introducción.

## Roland Barthes: hist(o/e)rización de una escritura...

*Daniel Gastaldello*

*no se puede hablar «del» texto, sólo se puede hablar «en» él, a su manera, entrar en un plagio desenfrenado, afirmar históricamente el vacío del goce (y no repetir obsesivamente la letra del placer).*

Roland Barthes. El placer del texto, 1974

En 2015 Beatriz Sarlo concluía una conferencia diciendo: «Este es el viaje que Barthes no esperó, y que quizás nunca supo que hizo. Y que sin embargo fue el viaje que moduló nuestras vidas».<sup>1</sup> Se refería a los traductores de sus textos en Argentina, a sus lectores, a los efectos que sus palabras tuvieron en las vidas de quienes se dejaron llevar por su escritura. Porque hasta nosotros llega esa desbocada red de sentidos nuevos que Barthes hizo estallar, no solo en la escena intelectual de su época sino también en la experiencia cotidiana de quienes lo leemos actualmente. Sin saberlo, Barthes continuó escribiendo en nuestras vidas de manera extraña: irrumpiendo, instalando algo inesperado, desplazándose siempre a otro lugar, en otro sentido. Emprendimos la escritura de este texto para inscribirnos a nosotros mismos en esa lectura, para tener un primer mapa posible, una fotografía de nuestro propio desplazamiento, un lugar desde donde empezar a re-leerlo.

---

<sup>1</sup> El martes 17 de junio de 2015, Beatriz Sarlo brindó la conferencia inaugural «Barthes viajero» en el marco del *X Argentino de Literatura*. La misma se desarrolló en la ciudad de Santa Fe, en el Paraninfo de la Universidad Nacional del Litoral.

Este libro es el resultado de un arduo trabajo de lecturas, de investigación, de aprendizajes y de imaginación. Es también el producto de una sostenida labor donde se tramaron las pérdidas, los desánimos y algunos olvidos. Lo que en principio se planteó como una aventura intelectual, en la cual iríamos al encuentro de un autor que nos extasiaba, por momentos se transformó en una odisea en la que el mismo objeto de deseo se nos presentó como un problema. Como sucede casi siempre con las atracciones irrefrenables, aquello que nos cautiva lo hace más por negación que por entrega. Y en ese sentido, el fascinante universo de palabras que Barthes desplegó frente nosotros, fue tomando cuerpo, revelando distancias, anticipando laberintos, redefiniendo tiempos y complicando el acceso a ciertas lecturas. Para todos, fue una experiencia semejante a dejar de contemplar el cielo nocturno para internarse en él. Las palabras de Barthes se fueron retirando y dejando ante nosotros un abismo impasible y al mismo tiempo fascinante. Al final del viaje (final que decidimos nosotros) advertimos que esto no debería habernos sorprendido. Tal como afirmó Alan Pauls:

*Durante cuarenta años Barthes no hizo más que sustraerse de todo: marxismo, semiología, estructuralismo, lacanismo, telquelismo... (...) Barthes siempre estaba yéndose de todas partes. Le gustaba fecundar (una disciplina, un saber, un campo) y huir. (...) juntas, las clásicas actitudes barthesianas podrían componer un verdadero manual de donjuanismo teórico. El spleen de Barthes, como el de Don Juan, está hecho de promesas incumplidas, de traiciones, de insatisfacción; empieza en el hechizo, termina en el hastío y sólo reconoce una fuerza motriz: el miedo. (2005:1)*

Se vuelve dificultoso, entonces, introducirnos en un texto que habla de un sistema que no existe como tal. Sí se puede adelantar que Barthes dejó su teoría no escrita sino *inscripta* en la práctica misma de la escritura. Si hay algo que observar en los

textos de Barthes no es qué dijo, sino cómo lo dijo. En sus promesas incumplidas, en sus traiciones, en su insatisfacción... podríamos decir que los textos de Barthes se describen siguiendo la estructura de la histeria.

En esta estructura, el histérico quiere, al mismo tiempo, seducir y estar solo. Esto comporta una aparente contradicción que, si examinamos en detalle, no es tal. «Seducir» (verb; *seductio*) evoca las ideas de conducir, apartar, guiar en otra dirección. Pero esto no necesariamente implica dirigir la mirada hacia donde se encuentra quien despliega el acto de seducción. No siempre es el seductor quien se beneficia por arrastrar tras de sí al seducido, sino que puede ser quien plantea la emergencia de un nuevo destino, en una dirección inexplorada, hacia un horizonte invisible. Barthes llama a la contemplación de eventos conocidos pero desde una perspectiva incierta. No pide que lo sigamos en un gesto mesiánico, sino que nos apartemos de todo, que dudemos, incluso de él mismo. Él está solo en su incerteza, comparte sus preguntas, nos vuelve la mirada hacia otro lado y nos tienta a seguir tras un objeto inexplicable. En eso consiste su paso por nuestra lectura, en cambiar la mirada de lugar. En ese gesto, el escenario de la certeza desaparece, se expone su propia artificialidad, y nos detenemos a observar un espacio desconocido que él nos señala y que nos advierte que no nos ayudará a transitar:

*el objeto más pródigo en señales y jugos es aquel que está más a la vista, el que consume mucha gente, el que nos acompaña relajadamente, sin misterios; es en el sentido común en donde se agazapa y se enmascara la ideología (...). «¿El lugar más erótico de un cuerpo no está acaso allí donde la vestimenta se abre?», pregunta Barthes. Claro que sí. En lo entreabierto, en lo que no se dice. (Russo, 2005:1)*



En este gesto histérico, Barthes desmantela las grandes verdades con las pequeñas herramientas de las preguntas que él mismo no puede responder, y que delicadamente va tramando en su escritura ahuecada. Y así este histérico, que nos seduce y nos deja solos, va humanizando los textos de la cultura. Porque la Verdad (así con mayúsculas) es siempre inhumana.

El histérico también miente. Y frente a esto debemos retomar la noción de la verdad antes planteada. Barthes miente en el sentido de atacar a una verdad institucionalizada, convencional, inobservable, sin fallas ni damnificados. Él miente no necesariamente en beneficio propio, sino por el simple gesto de preguntarse si eso que entendemos por la Verdad es realmente así, si no podría ser de otra manera. Barthes nos seduce con mentiras, aquellas que discuten las verdades que hemos aprendido a no cuestionar.

Y todo histérico necesita de un obsesivo. Barthes demanda de nosotros ese gesto final de la repetición, a veces hasta involuntaria, de la mirada iterativa sobre los objetos cotidianos. Nos pide que miremos reiteradamente el significante del que está hecho, que veamos nuestra propia subjetividad forjada significante tras significante, palabra sobre palabra, de un sinsentido a otro... Que nos angustiemos frente a la arbitrariedad de la lengua sobre la que construimos todas nuestras certezas culturales, grupales, afectivas e íntimas.

Nos atrae, nos deja solos frente a las viejas verdades que se nos revelan ahora como signos arbitrarios, unos tras otros, y que no podemos dejar de contemplar. Es esperable que lo amemos y lo odiamos un poco.

Esa histeria es lo que atrae y molesta al lector, que desea seguir leyendo pero a la vez necesita certezas para prosperar en su vínculo lógico y afectivo con el conocimiento. Y es precisamente la presencia de esa histeria en lo que creemos que hay que focalizar: toda escritura científica es inscripción de una certeza, y esa certeza

siempre es falsa, porque el conocimiento depende del deseo, de la historia y del otro. El conocimiento de lo social se mueve, es incierto, toma muchas formas dependiendo de muchos factores. Lo que hizo Barthes fue subirse a ese movimiento arbitrario y hablarnos desde ahí. Igualmente algunas certezas se dignó a mostrarnos, y decidimos organizar algunas de ellas para proponer un primer recorrido a los nuevos lectores. Compartir esas ideas es también una de nuestras aspiraciones.

A lo largo de este libro el lector encontrará varias maneras de ingresar a la obra de Barthes. Desde su mirada extrañada de objetos naturalizados de la cultura (un ensayo sobre una primera mirada sistemática y científica), hasta la historización de la categoría de *mito* (uno de sus instrumentos más prolíficos para deconstruir el habla no-lingüística). Desde sus aseveraciones científicas sobre la fotografía (que encubren una reflexión profunda sobre el duelo y la muerte), hasta su innovación en la noción de *texto* (con los distanciamientos que ello trajo a las corrientes de la época). Desde la mirada a su propio recorrido (teórico, científico... del marxismo al psicoanálisis, de la lingüística a la antropología...) hasta sus filiaciones pasionales con y desde la noción de escritura (con sus lecturas y su profesión, sus visiones y sus deseos...). Los capítulos que siguen son relatos también de recorridos posibles, que abordan temas inesperados con métodos no convencionales. Componen un texto esforzado, detallista, pero también abandonado al deslumbramiento por la palabra. Los recorridos que lo construyen no quieren limitarse a explicar los aportes de este autor, sino dejar abierto el inicio de nuevos trayectos, para que el lector se interne en ellos desde donde sepa, pueda o desee.

Escribir sobre Barthes es un trabajo doblemente complejo: hay que ordenarlo y en ese orden se lo vuelve extraño, hay que explicar el criterio de organización, y en esa explicación se suspende el juego con el significante, como así también en el orden aparece la lengua y uno mismo desaparece. Escribir sobre él es deambular por un

campo minado porque, creemos, su mensaje fue hacer desaparecer el significado y hacer hablar al otro. Un otro que, en este caso, tal vez no sea *Roland Barthes*. Puede que Barthes no deba enseñarse en la Universidad. Que no deba incluso enseñarse en ninguna parte, porque no puede ser enseñado, sino leído, recorrido solo por placer.

Hizo su intento por comprender fenómenos no lingüísticos (como la fotografía, los monumentos, los objetos de consumo masivo...) desde el andamiaje teórico de la lingüística de Ferdinand de Saussure. Amparado en el estructuralismo francés, que tuvo a Claude Lévy-Strauss como uno de sus mayores exponentes, resignificó esas categorías y las proyectó sobre esos objetos nuevos y produjo modelos para comprender, desde nuevas perspectivas, lo que hasta entonces estaba cristalizado, naturalizado y normalizado. Así sentó las bases de una semiología crítica. Cuando descubrió a Jacques Lacan comenzó a reflexionar sobre sus propias palabras, y esos antiguos objetos de su reflexión dejaron de ser el centro de sus preocupaciones. La escritura propia y ajena, lingüística y no lingüística, abrió un espectro de nuevas ideas sin ninguna verdad más que un sinsentido constitutivo. Es en ese punto donde se inflexiona con Barthes. Algunos se quedan mirando su devenir por el significante, disfrutando de sus palabras sobre las palabras. Otros se arrojan tras él y lo siguen en su aventura metonímica sin metáfora final.

Lo que nos queda, finalmente, es que Barthes plasma la incertidumbre sobre la ciencia y el discurso, sobre el discurso de la ciencia. Y en ese trabajo construye un discurso crítico del discurso que se vuelve sobre sí mismo: funda una disciplina contra-disciplinar. Nos preguntamos entonces ¿qué funda? ¿Una ciencia o el método que la desarticula? ¿O hace ambas cosas a la vez? Hace un artefacto con palabras para destruir palabras, un artefacto que se devora a sí mismo. ¿Qué objeto, qué proceso estudiamos entonces? Lo que nos queda en limpio es que, a lo largo de nuestras lecturas, no podemos dar nada por sabido, por resuelto, por sobreentendido, porque

es ahí donde Barthes fija la mirada. Nos hace dudar de eso, nos atrae hacia otra dirección, nos pide que releamos. Y en esa tarea, nos desnaturaliza, nos mueve, nos confronta con el otro y nos obliga a rearmar eso que creíamos y llamábamos «realidad». Esperamos que una vez iniciado este recorrido, la realidad se convierta en un paisaje que pueda mirarse con miedo, curiosidad y fascinación, como si se estuviera frente a ella por primera vez. Y que cada uno inicie un viaje nuevo, que nunca esperó, que no supo que haría, que transforme en algo el propio plan y el de los otros.

## Referencias bibliográficas

**Gigena, Daniel** (2015, 12 de noviembre). Por qué Barthes es irremplazable. *La Nación*. Suplemento Literatura. <https://www.lanacion.com.ar/opinion/porque-barthes-es-irreemplazable-nid1844772>

**Pauls, Alan** (2005, 26 de marzo). La utopía secreta. *Página /12*. Dossier: «A 25 años de la muerte de Roland Barthes». <https://www.pagina12.com.ar/diario/cultura/subnotas/48955-16594-2005-03-26.html>

**Russo, Sandra** (2005, 26 de marzo). Vestirse y ser desvestido. *Página /12*. Dossier: «A 25 años de la muerte de Roland Barthes». <https://www.pagina12.com.ar/diario/cultura/subnotas/48955-16595-2005-03-26.html>

**Sarlo, Beatriz** (2015). Barthes viajero presentado en *X Argentino de Literatura*. Organizado por Universidad Nacional del Litoral, Santa Fe. <https://www.youtube.com/watch?v=0927xCqGaEU>

# Capítulo 1.

## El libro de aprendizaje

*Sofía Dolzani*

*Es pues una fatalidad de la escritura misma que no se puede decir de un texto que es amoroso, sino solamente, como máximo, que ha sido escrito «amorosamente», como un pastel o una pantufla bordada.*

Roland Barthes. Fragmentos de un discurso amoroso, 1977

Antes de comenzar a explicar lo que en este capítulo será desarrollado, quisiéramos aclarar algunas decisiones que consideramos necesarias respecto de la manera en que fue pensado el siguiente texto.

En principio, decir que esta escritura resulta posible gracias a las decisiones éticas y políticas de aquellos docentes que trabajan en la cátedra de Semiótica General de la Universidad Nacional del Litoral, cuya postura frente a la producción de conocimiento se asienta en una relación dialógica para con el estudiantado. Este diálogo es el que habilita un espacio para que la voz del estudiante y lo que este tenga para decir se oiga y pueda devenir, como en nuestro caso, en escritura. Sin una posición tal, la producción de nuestro texto no hubiera sido posible. Es por eso que deseamos advertir, por un lado, que este escrito posee como autora a una estudiante y, por otro, que se dirige, de manera prioritaria, a estudiantes que se encuentran acercándose a una disciplina como lo es la semiótica. Por tal razón, los criterios que rigen nuestra escritura se hallan condicionados por la propia experiencia, por las dudas, las problemáticas y las necesidades que pueden surgir durante el cursado de la cátedra de Semiótica en el segundo año de las carreras de Letras en la universidad mencionada.

En segundo lugar, cabe precisar que lo que aquí acercamos no es una síntesis de *El sistema de la Moda*, ni mucho menos puede sustituir la lectura del libro que Roland Barthes escribió en 1967. Antes que eso nos hemos propuesto señalar una posible hipótesis de lectura que permite un determinado ingreso al texto, desde el cual se reconstruye la figura de un Barthes investigador tomando decisiones metodológicas frente a un objeto de estudio. Un Barthes que se enfrenta a un proyecto de investigación, que debe recortar un objeto, construir un corpus de análisis, optar por una metodología desde la cual abordar ese constructo. Un Barthes, en suma, que se encuentra con los alcances y los límites que todo trabajo investigativo supone. Tal ha sido nuestro principal objetivo. Un objetivo atravesado por el supuesto de que un estudiante aprende a investigar viendo y leyendo cómo otros investigan. Esto es, entonces, lo que amorosamente (como dice Barthes) hemos tratado de escribir.

## **El aprendizaje metodológico**

*la abstracción formal en la que Barthes pareció encerrarse no implicó de ninguna manera una ruptura o una desolidarización con la vida. Podría decirse incluso que era lo contrario, y que Barthes experimentó una verdadera pasión intelectual por la estructura, la lingüística y el signo, la pasión de un encierro en el lenguaje que, durante algunos años, lo hizo pasar por un jansenista en el momento mismo en que para él se trataba, en forma más jesuítica, de jugar: pues la estructura, como se sabe, es el espacio ideal del juego.*

Éric Marty; Roland Barthes, *el oficio de escribir*, 2006

La obra completa de Roland Barthes, publicada por Edition du Seuil en 2002, puede leerse desde los diferentes momentos de escritura de este autor. Momentos que, siguiendo a Éric Marty en *Roland Barthes, el oficio de escribir*, se definen a partir de un criterio de selección que reúne determinados textos en un tomo, según un género e intertexto con el cual dialogan. Así, el tomo II, que agrupa los textos publicados por Barthes entre 1962 y 1967, «tiene por intertexto a Sausurre, y por género a la “semiológia”» (Marty, 2006:95). Es en este período en el cual se inscribe el texto que aquí trabajaremos: *Système de la mode*.

Cabe, sin embargo, comenzar este capítulo sobre *El sistema de la moda* (1967) teniendo en cuenta una advertencia que Barthes realizó en la introducción del mismo libro, donde señaló algunas pistas de lectura a las que hemos decidido prestar atención. Luego de definirlo como un libro de método (11), Barthes hace saber a sus lectores que espera que «en él se lean, no las certidumbres de una doctrina, ni tan sólo las conclusiones invariables de una investigación, sino las creencias, los intentos, los ensayos de un aprendizaje: este es su sentido y, quizás, su utilidad» (11–12).

Ateniéndonos a este sentido, partimos de la hipótesis de lectura que nos permite acercarnos a este libro entendiéndolo como un momento de aprendizaje, un aprendizaje metodológico, donde se ensaya una manera de abordar un determinado sistema de signos: la Moda escrita. Fue este sistema el que interpeló a Barthes, conduciéndolo a las siguientes reflexiones:

*el vestido para significar ¿puede prescindir de una palabra que lo describa, lo comente, le otorgue significados lo suficientemente abundantes como para construir un verdadero sistema de sentidos? El hombre está condenado al lenguaje articulado y ninguna empresa semiológica puede ignorarlo. (1967:13)*



Con esta pregunta como antesala a su investigación es que Barthes encontró un objeto de estudio que restringió a un corpus de enunciados de moda de las revistas *Elle* y *Jardín de Modas*, publicadas en un período anual que va de 1958 a 1959. Es en estas revistas donde analizó cómo dichos enunciados configuran determinadas estructuras que posibilitan la construcción de un *simulacro* del vestido real, puesto que «la sustancia es esencialmente *inteligible*: no es el objeto, es el nombre el que provoca el deseo, no es el sueño, es el sentido lo que hace vender» (1967:13).

El recorte del objeto y la construcción de este simulacro será desarrollado en el segundo apartado de este escrito.

Ahora bien, dijimos anteriormente que hemos decidido atenernos a algunas pistas de lectura que son señaladas en el prefacio a este libro, y esta es otra: el estudio semiológico que Barthes llevó a cabo en este caso no deja de ser anacrónico (1967:11). Es que, de acuerdo con Marty,

*si El sistema de la moda no logra fundar nada, es sin duda porque llega demasiado tarde y ya está obsoleto, y también porque la sociedad está fisurándose por todos lados y se precipita a la abolición de las estructuras, pero acaso también porque la moda es entonces un mal objeto. No un mal objeto estructural (...) sino quizás un mal objeto moderno. (2006:118)*

Por eso mismo es posible leer *El sistema de la moda* como el ensayo de un aprendizaje metodológico, porque muestra un modo de abordar un objeto y los límites de esa misma metodología para explicar la producción del sentido:

*A partir de El sistema de la moda (1967) queda claro que [el signo] es, además, ingobernable. Contra la ilusión (moderna) de que lo imaginario puede ser «controlado»*

*(por vía de la ciencia o de la historia), se sospecha sobre la posibilidad de tal control.  
(Link, 2015:211)*

Y es allí, en esa sospecha respecto de la metodología utilizada donde, como afirmó Juan Magariños de Morentin, la semiótica (o la semiología, en términos de Barthes), encuentra su límite y su lugar productivo dado que «los semiólogos, si cumplimos adecuadamente nuestra tarea, seremos quienes acabaremos con la semiótica: aplicándola, usándola, mostrando su eficacia, ya que todo ello conducirá a tomar consciencia de sus límites (...). Y de ello surgirá un nuevo conocimiento» (1996:4).

Es eso, en suma, lo que hizo Barthes con este libro, ensayar un método con el cual aprender a investigar un objeto de interés desde una perspectiva formal que le permitiera reconstruir una semántica del *vestido escrito*. Es decir, cómo en este operan determinadas estrategias que posibilitan la inscripción de determinados sentidos. Pero es en este mismo ensayo metodológico donde Barthes encontró su propio límite:

*partícipe de un mundo en el que la reflexión sobre el sentido está en pleno desarrollo, profundizando y dividiéndose rápidamente en varias direcciones a la vez, proficiente de todo aquello que ocurre a su alrededor, el autor se modificó a sí mismo.  
(1967:11)*

Hemos optado por explicitar esto porque tal hipótesis de lectura nos permite, no solo leer *El sistema de la Moda* desde un determinado lugar sino también, inscribirlo dentro del sistema de textos que conforman la obra barthesiana, comprendiendo que los diferentes cambios estilísticos y teóricos desde los cuales este autor escribió tienen que ver con eso: un aprendizaje.

En lo que resta de este capítulo nos centraremos en algunas zonas de interés de *El sistema de la Moda*. A lo largo de dicho libro se explican los diferentes sistemas que componen el enunciado del vestido escrito. De estos sistemas, nos detendremos particularmente en el *sistema retórico*, desarrollado en el tercer apartado de este texto, cuyo significado inscribe una representación del mundo (la *ideología de Moda*) por medio del significante que se materializa en la fraseología de la revista (la *escritura de Moda*). Es este sistema el que, según Barthes, «abre el mensaje [de la Moda] al mundo social, afectivo, ideológico» (1967:41) a partir de la construcción de un *significado latente*: «una significación que es *recibida*, pero no *leída*» (201).

### **El recorte del objeto de estudio: el vestido escrito**

*quiero, deseo, muy simplemente, una estructura.*

Roland Barthes. Fragmentos de un discurso amoroso, 1977

Para poder estudiar el sistema de la Moda, Barthes dio cuenta de los primeros pasos de toda investigación: el recorte del objeto y su argumentación. Por ello es que su libro comienza presentando los tres tipos de vestidos que se inscriben dentro de este sistema: (i) el vestido escrito, (ii) el vestido imagen y (iii) el vestido real. Así es que se nos muestra un paso esencial al momento de investigar: muchas veces cuando optamos por un objeto de interés es necesario rever si ese mismo objeto no es en realidad múltiple. Podríamos, por ejemplo, decir que dentro del sistema de la moda nos interesa estudiar cómo el vestido significa, o por qué significa tal y cual cosa, pero estas preguntas son demasiado amplias y requieren precisiones. En tal caso se vuelve necesario definir, en un primer momento, qué se entiende por vestido en tanto objeto

de investigación. Por eso, Barthes inició su libro con una escena donde el yo investigador se figura estableciendo una serie de distinciones:

*Abro una revista de Moda: veo que se trata de dos vestidos distintos. El primero es el que me presentan fotografiado o dibujado, es un vestido–imagen. El segundo es el mismo vestido, pero descrito, transformado en lenguaje; ese vestido fotografiado a la derecha pasa a ser a la izquierda: cinturón de piel por encima del talle, con una prendida sobre un vestido suave de shetland. Ese es el vestido escrito. (1967:17)*

Como se observa, la clasificación del objeto se realiza desde un nivel estructural, en tanto que el vestido imagen y el vestido escrito se diferencian por su estructura: la estructura del vestido imagen es plástica, mientras que la del vestido escrito es verbal. En este sentido, la estructura de los vestidos se define por su relación con la materia que los constituye, las cuales difieren en ambos casos. Asimismo, estos dos vestidos se distinguen del tercero que hemos mencionado, el vestido real, puesto que la estructura de este último se remonta al momento de fabricación, es decir, posee una estructura tecnológica (Barthes, 1967:18).

Una vez establecidos los diferentes objetos de estudio que en un primer momento parecían ser un único vestido, Barthes optó por estudiar uno de ellos. Es que las decisiones metodológicas en las precisiones del objeto son necesarias para el investigador puesto que, al diferir estructuralmente los objetos, también sus unidades de análisis serán diferentes. Así, si el investigador opta por (i) el vestido imagen, que remite al objeto representado en la revista situado en el nivel de las formas, las unidades que deberá analizar serán los colores, las texturas, el modelo. Si opta, en cambio, por (ii) el vestido escrito, que se sitúa en el nivel del enunciado verbal, en la descripción lingüística del vestido imagen que aparece en la revista, las unidades de análisis serán las

palabras que constituyan dicho enunciado. Pero la diferencia estructural no es más que el primer criterio de diferenciación. Como sostuvo Barthes:

*hay que estudiar o actos, o imágenes, o palabras, pero no todas estas substancias a la vez, aunque las estructuras que forman, sirvan, mezclándose para componer un objeto genérico, llamado por comodidad vestido de Moda. Cada una de esas estructuras obliga a un análisis y hay que elegir. (1967:20)*

Y en esa elección, que constituye un momento esencial del proyecto investigativo, porque permite la construcción de un *corpus*, también deben operar una serie de criterios. ¿Sobre qué criterios se basó Barthes para escoger? En este caso, el investigador eligió limitar su estudio al vestido escrito no solo porque este le permitió atenerse al tiempo sincrónico de la Moda (un año durante el cual la Moda es estable), sino también porque es a través de este tipo de signo que la Moda *parece decirse* (Barthes, 1967:26). Dicho de otra manera: el primer criterio de recorte es del orden temporal, y garantiza la estabilidad del objeto de análisis obligando a Barthes a descartar el vestido real: «(1) si escogemos el vestido de la revista, es posible trabajar sobre un estado de Moda sin tener que recortarlo artificialmente» (1967:20).

El segundo criterio establece un recorte más profundo, y focaliza en la funcionalidad semántica del objeto: «(2) únicamente el vestido escrito no tiene ninguna función práctica ni estética: todo en él está constituido en vistas a una significación» (Barthes, 1967:20).

Esta significación no es más que *la Moda*. Por eso mismo, cuando decimos que uno de los criterios que permite a Barthes limitarse al estudio del vestido escrito es el hecho de que este *dice* la Moda, nos referimos a que en el enunciado de moda se constituye un discurso autoreflexivo. Es decir que en el mismo acto de describir el vestido imagen (lo que *está* de moda), el vestido escrito dice *la Moda* en su carácter ontológico, dado

que la Moda no es más que un discurso que legitima un determinado atuendo (y es en este discurso legitimador que se construye un simulacro, retomando una de las afirmaciones que enunciarnos al comienzo de este capítulo). En este sentido, la Moda y el vestido escrito comparten su materialidad: la lengua. Y es por eso que el «vestido descrito no puede ser otra cosa que la propia Moda» (Barthes, 1967:26).

Esta hipótesis de trabajo en la cual se afirma que el vestido escrito no es otra cosa que la Moda, posee su antecedente en el libro *Semiologías* que Barthes escribió en 1964. De allí proviene la clasificación de los tres vestidos según las substancias que los constituyen y la afirmación de que el vestido escrito es *pura lengua*. Es decir, la lengua como institución social, diferenciada del habla como acto individual (1964:18). Sobre la base de esta distinción es que Barthes sostuvo que en el vestido escrito no hay habla porque este «no corresponde nunca a una ejecución individual de las reglas de la moda. Es un conjunto sistemático de signos y de reglas en estado puro» (1964:25).

Así, lo que se trata de explicar es que los enunciados de moda responden a un estado puro de la lengua de la moda por surgir, no de una masa de hablantes, sino de un grupo particular que decide sobre este código. En ese sentido, el vestido escrito es pura institución.

Ahora bien, una vez escogido un corpus de análisis (los enunciados de moda de las revistas *Elle* y *Jardín de Modas* de 1958–1959, como ya hemos dicho), Barthes clasificó los enunciados de moda en dos conjuntos de significantes del vestido escrito: (A) aquellos que relacionan vestido–mundo, y (B) aquellos que relacionan vestido–[Moda]. En el conjunto A nos encontramos con enunciados en los que se establece una relación de equivalencia entre el vestido y el mundo, donde X vestido se asocia con X significado mundano. Por ejemplo: «esos zapatos están hechos para andar. (...) Ese sombrero rejuvenece porque despeja la frente» (1967:33). En el conjunto B, en cambio, no se afirma una relación con el mundo pero sí, de manera implícita, con la institucio-

nalidad de la Moda en tanto que esta otorga un valor al objeto (valor de Moda). Es decir, al conjunto B pertenecen aquellos enunciados donde la revista adjudica implícitamente un valor al objeto, legitimándolo como lo que está de moda: «almilla abotonada por detrás, con el cuello anudado con un pañuelo» (1967:34). Sintetizando: el vestido escrito, en tanto significante (materializado en los enunciados), establece una relación con dos tipos de significados: un significado mundano (conjunto A) o un significado de Moda implícito (conjunto B). Así, el vestido escrito se constituye como signo «a través de un discurso que lo transforma en función (mundo) o en aserción de valor ([moda])» (1967:34). A modo de visualizar cómo se conforma el *signo de moda* del vestido escrito, proponemos el siguiente esquema para cada conjunto:

**Esquema 1.** Significante y significados (mundo/moda)

Conjunto A		Conjunto B	
Significante	Significado	Significante	Significado
Enunciados de moda	Mundo	Enunciados de moda	[Moda]

Esta taxonomización le permitió a Barthes avanzar en el estudio de las diferentes estructuras que componen el enunciado del vestido escrito y que es definido en términos de sistemas. Así el signo de moda se configura en función de la articulación entre una serie de sistemas que lo conforman. Pero esta articulación difiere de acuerdo al conjunto A y B. En el conjunto A las relaciones se establecen entre cuatro sistemas al interior del signo: (i) el código real, (ii) el sistema terminológico, (iii) la connotación

de Moda y (iv) el sistema retórico. Mientras que en el conjunto B la relación tiene lugar entre tres sistemas: (i) el código de vestimenta real, (ii) el sistema terminológico y (iii) el sistema retórico. La diferencia se encuentra en que el valor de Moda es connotado en los enunciados que explicitan la relación vestido–mundo (A), mientras que en aquellos que dan cuenta de la relación vestido–moda dicho valor se halla implícito (B).

Para que el lector pueda visualizar la conformación del signo y la articulación entre los sistemas, presentamos el cuadro de los esquemas 2 y 3. Aquí, sin embargo, no nos detendremos en cada sistema, sino únicamente (y de manera acotada) en uno de ellos: el sistema retórico.

**Esquema 2.** Signo de la moda y articulación entre sistemas (i)

<b>Conjunto A</b>				
Vestido (significante) / Mundo (significado)				
<i>Sistema Retórico</i>	<i>Significado</i> Representación del mundo	<i>Significante</i> Fraseología de la revista (enunciado de moda)		
<i>Connotación de Moda</i>		<i>Significante</i> Notado		<i>Significado</i> Moda
<i>Sistema Terminológico</i>		<i>Significante</i> Frase	<i>Significado</i> Proposición	
<i>Código de vestimenta real</i>		Significante Vestido	Significado Mundo	



### Esquema 3. Signo de la moda y articulación entre sistemas (ii)

<b>Conjunto B</b>			
Vestido (significante) / [Moda] (significado)			
<i>Sistema Retórico</i>	<i>Significado</i> Representación del mundo	<i>Significante</i> Fraseología de la revista (enunciado de moda)	
<i>Sistema Terminológico</i>		<i>Significante</i> Frase	<i>Significado</i> Proposición
<i>Código de vestimenta real</i>		<i>Significante</i> Vestido	<i>Significado</i> Mundo

#### El sistema retórico

Como vemos en los esquemas 2 y 3, el sistema retórico es aquel que se ubica en el nivel superficial de las diferentes estructuras que componen el vestido escrito. Abarca, así, los demás sistemas posibilitando que, a partir de su integración, el vestido escrito construya un significado que remita a una determinada representación del mundo. Es por eso que Barthes sostuvo que este sistema pertenece al plano de la connotación (1967:197). Sin embargo, estas afirmaciones resultan problemáticas para el análisis formal que el mismo autor se propuso hacer en este libro, dado que al tratar de estudiar la representación del mundo inscrita en el significado retórico «el analista toca el final de su tarea; pero ese final es el momento mismo en el que alcanza el mundo histórico, y, dentro de ese mundo, el lugar objetivo que él mismo ocupa» (1967:203).

Es que el análisis del significado que se construye en el sistema retórico acarrea una serie de complejidades que veremos a continuación. En principio, analizar la representación del mundo que se inscribe a partir del significado del enunciado de moda conduce al investigador a mirar el plano superficial del contenido del signo, un contenido que no deja de ser ideológico, y que se debe tratar de explicar en términos formales. Pero este problema no es el único que se le presenta al investigador en términos metodológicos, porque el enunciado de moda conlleva una paradoja: construye un fuerte sistema connotativo (es decir, una amplia variedad de representaciones respecto del vestido escrito) a partir de un lenguaje en mayor medida denotativo. Dicho en términos de Barthes, la retórica del sistema de la Moda constituye una *poética escasa* porque en el nivel del significante se prioriza, o bien un enunciado descriptivo, o bien uno que se construye a partir de los sentidos fijados y cristalizados en la cultura, es decir, recuperando los estereotipos. En este sentido es que «la Moda no acata el proyecto poético que su objeto le permite» (1967:206), porque, de acuerdo con Barthes,

*las metáforas y giros que constituyen el significante retórico del vestido (...) están determinados no por una referencia a las cualidades radiantes de la materia, sino por estereotipos sacados de una tradición literaria vulgarizada (...); se trata en suma de una retórica banal, es decir de una información débil. (1967:206)*

Sin embargo, a pesar de que Barthes cualifica de banal a la retórica que opera en la construcción de los significados en torno al objeto del enunciado, no duda de que esto responde a uno de los objetivos propios del proyecto del sistema de la moda: el de «inducir a llevar ese vestido» (1967:206). La priorización de un lenguaje denotativo habilita la variación del significado del enunciado en función de la variación del público lector. Así, la poética escasa del vestido escrito posibilita la reposición de dife-

rentes sentidos que responden a modelos arquetípicos de la cultura de masas, pero que conducen el análisis del significado al terreno de la ideología, puesto que nos encontramos con que, en el enunciado de moda, no se produce una correspondencia directa entre significante y significado, entre la *escritura de Moda* y la *ideología de Moda*. Recuperando las palabras de Barthes, en el vestido escrito «no se da un ajuste exacto entre un significante del que ya vimos su naturaleza extensa, supra-segmental, y un significado global, difuso, penetrado por un saber desigual (según el grado de cultura de los consumidores)» (1967:201).

La no correspondencia unívoca entre el significado y el significante, entre ideología y escritura, llevó a Barthes a pensar el significado retórico desde un lugar complejo. Por un lado, al describir la escritura de Moda, es decir, la materialidad significante, Barthes estableció una distinción entre *escritura* y *estilo*. La escritura de Moda se corresponde con un *ethos* con el que trabaja una revista de moda particular, que se materializa en su fraseología y responde a una palabra colectiva. Por eso mismo, el significante del sistema retórico se encuentra sujeto a determinadas convenciones y regulaciones asumidas por la institución, configurando, así, un tipo de escritura que borra las posibles marcas subjetivas de un autor. Por otro lado, el significado, al depender ya no completamente del significante sino más bien de las variantes ideológicas desde las cuales se lee ese significante, presenta al investigador la imposibilidad de una definición en términos positivos. Tal razón condujo a Barthes a que, al referirse a la ideología de Moda, cualifique el significado retórico con un rasgo particular: el ser *latente*. Más precisamente, en la escritura, el significado que posibilita la construcción de la ideología de Moda no está nunca ni explícito, ni implícito; se encuentra más bien *escondido*, y por eso mismo es que, en el sistema retórico, la significación del enunciado borra su carácter de construcción haciendo aparecer el significado como algo dado naturalmente. Siguiendo a Barthes

*el significado latente (...) posee caracteres originales que provienen de su lugar en el conjunto del sistema: situado al final del proceso de connotación, participa de su duplicidad constitutiva; la connotación en general consiste en esconder la significación bajo una apariencia «natural», nunca se da como un sistema franco de significación; de modo que no reclama, fenomenológicamente, una operación de lectura: consumir un sistema connotado (el sistema retórico de la Moda) no es consumir signos, sino tan sólo razones, fines, imágenes; de ello se deduce que el significado de connotación está literalmente escondido (y ya no implícito): para descubrirlo —es decir, en definitiva, para volver a construirlo— ya no es posible apoyarse en una evidencia inmediata compartida por la masas de usuarios del sistema. (1967:201)*

¿Cómo hacer, entonces, para saldar esa brecha ideológica que aún determinados sentidos mundanos a un determinado significante? ¿Cómo analizar la construcción del significado retórico sin abandonar la perspectiva formal desde la cual se intentó explicar este sistema de signos? Es que, justamente, si recuperamos los conjuntos A y B mencionados anteriormente, vemos que la paradoja del significado de moda radica en su imposibilidad de definirse desde un «ser». Antes que eso, los enunciados de moda, o bien devienen función (en los casos del conjunto A), o bien devienen norma (en los casos del conjunto B). Por recuperar un ejemplo, el significado de un enunciado de moda como las faldas plisadas en tonos cálidos puede connotar, por un lado, una razón que transforma su ser en hacer (las faldas plisadas en tonos cálidos son ideales para participar de una fiesta primaveral al aire libre); o por otro, puede connotar el significado implícito normativo de que las faldas plisadas en tonos cálidos son lo que está de moda. Pero esta operación de abstracción no alcanza a explicar cómo se establece la relación entre X ideología de Moda y X escritura, y por eso es que afirmamos que allí radica una complejidad metodológica frente a la cual Barthes debió posicionarse:

*Comprendemos entonces que accediendo al nivel retórico, el análisis (...) se vea obligado a abandonar sus premisas formales y, haciéndose a sí mismo ideológico, reconozca los límites que le imponen el mundo histórico dentro del que se enuncia a la vez que la existencia del que lo enuncia: en este punto, el analista, por un doble movimiento contrario, debe desprenderse de los usuarios del sistema para objetivar su actitud, y sin embargo ha de considerar esa distancia como necesaria, no como la expresión de una verdad positiva, sino como una situación histórica particular y relativa: deberá ser al mismo tiempo objetivo y comprometido. (1967:202, el destacado es nuestro)*

Este doble movimiento que Barthes advirtió que el analista debería hacer es algo que él solo se limita a enunciar en su libro, ya que es aquí donde el autor encontró un límite metodológico para su proyecto. Un límite metodológico para explicar la Moda, pero desde el cual surge el aprendizaje, por recuperar nuestra hipótesis inicial de lectura. Como explica en una entrevista publicada en *Les lettres Françaises*, en marzo de 1967:

*En el límite, podría sostener que, en su complejidad, que es lo único que nos interesa, la moda sólo existe a través del discurso que se pronuncia sobre la moda, sin lo cual se la puede reducir a una sintaxis muy rudimentaria que no tiene más riqueza que la del código vial: minifaldas se veían muy pocas; en el plano de la realidad no era más que un entusiasmo particular, casi excéntrico; pero ese rasgo se ha convertido rápido en objeto de un discurso general, público, y sólo entonces adquirió verdadera consistencia social y semiológica: lo que se dice se revierte en cierta manera instantánea (...) sobre lo que se lleva y lo que se ve. (1981:43)*

De este modo vemos cómo en *El sistema de la moda* se decide sobre el alcance investigativo que puede tener el proyecto que el libro presenta. Barthes no arribó a resultados cerrados ni concluyó las posibilidades de seguir analizando, sino que señaló un tope que sus mismas decisiones metodológicas condicionaron. Si se hubiera deseado explicar cómo un significado particular responde a una ideología determinada, el análisis debería haber recortado aún más su objeto, pero ese no fue el objetivo principal de este libro, como bien se ocupó de aclarar en una entrevista publicada en *France-Forum*, en 1967

*No he descrito una moda particular; justamente, he tenido el cuidado de hacer un inventario formal que ignora, por ese hecho, el contenido de la moda. La moda es una combinatoria que tiene una reserva infinita de elementos y de reglas de transformación. El conjunto de rasgos de moda es extraído, cada año, de un conjunto de rasgos que tienen sus obligaciones y sus reglas como la gramática. Y si la moda se nos aparece como imprevisible es porque nos colocamos en el nivel de la memoria humana. Pero si usted desplaza la escala de observación, si en lugar de colocarse en la escala de algunos años, se coloca en la escala de cuarenta o cincuenta años, observará fenómenos de una gran regularidad. Un etnólogo norteamericano, A.L. Kroeber, lo probó de una manera absolutamente irrefutable: el ritmo de cambio de la moda es no solamente regular (la amplitud es de un medio siglo, la oscilación completa de un siglo), sino que tiende a hacer alternar las formas según un orden racional; por ejemplo, la amplitud de la falda y la del talle están siempre en una relación inversa; cuando una es estrecha el otro es ancho. En suma, en una escala de duración un poco larga, la moda es un fenómeno ordenado. (1981:57)*

## La investigación como aprendizaje. Algunas palabras de cierre

*Porque, simplemente, la escritura es el arte de plantear las preguntas y no de responder a ellas o resolverlas.*

Roland Barthes. El grano de la voz, 1981

Hemos comenzado nuestro texto proponiendo que lo que queríamos que aquí se leyera fuera la figura de un Barthes investigando, poniendo en escena la figuración de un sujeto que se encuentra tomando decisiones metodológicas respecto de un objeto de estudio. Avanzando en un proceso de análisis, pero también, encontrando sus limitaciones. Es por eso que no nos hemos detenido de manera prioritaria en los desarrollos estructurales que *El sistema de la Moda* contiene, sino que, por el contrario, lo que hicimos fue tratar de visualizar uno de los límites investigativos de ese proyecto. Mostrar cómo Barthes condiciona metodológicamente su análisis y plantea preguntas a las que él mismo no pudo responder, dejándolas como interrogantes que siguen resonando más allá del análisis. Este fue el objetivo que nos condujo a centrarnos en el problema del significado en el sistema retórico, en ese significado latente que *El sistema de la Moda* no logra explicar sin recurrir a una metáfora: el significado «escondido».

Pero además, hemos propuesto una manera particular de leer estos límites: como un aprendizaje. Plantear una propuesta de lectura que conciba a *El sistema de la Moda* como un libro de aprendizaje nos permite inscribirlo dentro de un sistema de textos que Barthes escribió, ya no para pensar su obra a partir de períodos o etapas que difieren unas de otras, sino en términos de continuidad. Continuidad que se establece a partir de esos interrogantes que no se cierran, de esos límites metodológicos, de esos intentos por esbozar respuestas que, sin embargo, no clausuran la duda: la duda

no ya por los objetos, sino por la significación. La duda por la significación, por cómo se construyen los sentidos que otorgan determinados significados a los objetos, es en síntesis, la pregunta que nos permite hilar la obra de Barthes bajo la hipótesis del aprendizaje, a la que *El sistema de la Moda* ofrece un objeto a partir del cual ensayar un método de análisis con el que intentar satisfacerla. Un método que vislumbre cómo los sentidos que los sujetos atribuyen a los elementos que hacen a su vida cotidiana no son más que construcciones. Esto fue lo que quisimos mostrar a lo largo de nuestro escrito, porque como sostuvo Barthes:

*Si creemos que hay una pasión histórica de la significación, si hay verdaderamente una importancia antropológica del sentido (...) y bien esta pasión del sentido se inscribe ejemplarmente a partir de objetos muy próximos de la nada. Esto debería formar parte de un gran movimiento crítico; por una parte desinflar los objetos aparentemente importantes, y por otra, mostrar cómo los hombres construyen sentido con nada. Es un poco en esta perspectiva que he colocado mis trabajos, ya que no mis resultados... (1981:62)*



## Referencias bibliográficas

- Barthes, Roland** (1964). Presentación, Elementos de semiología. En *La Semiología* (trad. Silvia Delpy, 1974). Tiempo Contemporáneo.
- Barthes Roland** (1967). *El sistema de la Moda* (trad. Joan Viñoly I Sastre, con colaboración de Michèle Pendaux, 1978). Gustavo Gili.
- Barthes, Roland** (1981). *El grano de la voz. Entrevistas 1962–1980* (trad. Nora Pasternac, 2005). Siglo Veintiuno editores.
- Link, Daniel** (2015). Snob. En *Suturas. Escrituras, imágenes, vida*. Eterna Cadencia.
- Magariños de Morentín, Juan** (1996). Concepto de semiótica en *Manual de Metodología semiótica*. Facultad de Periodismo y Comunicación Social. Universidad Nacional de La Plata, 2000.
- Marty, Eric** (2006). Capítulo 2. En *Roland Barthes, el oficio de escribir*. Manantial.

## Capítulo 2. Inicio de una deriva: mito y semiología

Agustina Gretter

### Introducción

En el presente capítulo nos proponemos historizar la categoría de *mito* desarrollada por Roland Barthes, observando y analizando las sucesivas actualizaciones que la categoría sufrió en textos posteriores a *Mitologías* (1957), texto en el cual la presentó formalmente por primera vez.

Nos interesa observar los cambios que introdujo el mismo Barthes en la noción de mito desde la reimpresión de *Mitologías* (1970), más específicamente en el prefacio que hizo para dicha edición. En este prefacio encontramos indicios de un proceso de actualización de la categoría de mito, que finalmente se consolidó en el texto *La mitología hoy* (1971), filiándola con la noción de *semiología* que el autor comenzó a cuestionar en escritos anteriores. Uno de los textos en donde Barthes revisó la noción de semiología fue la «Presentación» de *Investigaciones semiológicas* (1964) el cual podemos encontrar hoy en la recopilación *Variaciones sobre la escritura* (2013). Allí repensó la propuesta saussureana y dejó asentada la posibilidad de que la lingüística no sea una parte de la semiología, sino a la inversa, la semiología como una parte de la lingüística. A su vez, en ese mismo texto, esbozó que la semiología podía fundirse con una *trans-lingüística*. Posteriormente, en *Lección inaugural* (1978) volvió a repensar la noción de semiología, como una disciplina que retornaría al *texto*, aspecto que se abordará en detalle en el capítulo 4 del presente libro. Esta revisión de la noción de

semiología y comienzo de actualización de la categoría de mito, funcionaron como una transición en el desarrollo teórico de dichas propuestas, sobre todo de la categoría de mito ligada a una noción de semiología pensada por él.

En este capítulo estudiaremos esa transición, deteniéndonos en los cambios que Barthes introdujo en los textos mencionados, cambios que son actualizaciones de aquel primer intento de «definir de manera metódica el mito contemporáneo» (1957:14) que fue «El mito hoy», tal como dejó expresado en el prefacio a la primera edición de *Mitologías*. Al estudiar esta transición, esperamos contribuir en el proceso de aquellos que, en la actualidad, se remitan a la noción de mito para el planteo de investigaciones desde una perspectiva semiótica. Creemos que cumplido este objetivo, podrán redimensionar la trascendencia que las sucesivas actualizaciones significaron para la producción de conocimiento. Plantear este recorrido implica entonces posibilitar la emergencia de una herramienta de estudio más compleja, en tanto que el desarrollo alrededor de la categoría de mito no quedó en lo que podemos leer en *Mitologías*, sino que Barthes mismo comenzó a deconstruirla en textos posteriores, como si se tratara de un mito más.

En primera instancia haremos un breve repaso en torno a la categoría de mito tal como fue presentada en *Mitologías*: sus vínculos con la díada saussureana significante/significado, las distintas operaciones que se desprenden de ella, sus funciones y su carácter de sistema semiológico. En un segundo momento nos internaremos de lleno en la tarea de observar cuáles fueron las actualizaciones que Barthes planteó desde la segunda reimpresión de *Mitologías* (1970), hasta *La mitología hoy* (1971) y su vinculación con la noción de semiología presente en *Lección inaugural* (1977) y que, como dijimos anteriormente, ya había comenzado a repensar en textos anteriores. Nos interesa observar el pasaje de una redefinición a otra y tratar de entender qué lugar

ocupa la categoría de mito en la obra de Barthes, más precisamente, en su noción de semiología y viceversa.

### **La categoría de *mito*: primeros indicios y definiciones**

Antes de comenzar esta historización, quisiéramos retomar un fragmento de *Mitologías* en donde queda abierta la posibilidad de un estudio diacrónico de los mitos. Sostenemos que luego de observar este proceso de transición y actualización de la categoría, es posible no solo pensar, sino también llevar a cabo un estudio de este tipo, ya que como mencionamos anteriormente, al historizar se abre la posibilidad de disponer de una herramienta de estudio más compleja:

*Se puede, en consecuencia, imaginar un estudio diacrónico de los mitos, ya sea que se les someta a una retrospección (y fundar entonces una mitología histórica), ya sea que se siga ciertos mitos de ayer hasta su forma de hoy (y hacer entonces historia retrospectiva). (Barthes, 1957:232)*

### **Primeras preocupaciones teóricas en torno a una teoría del mito**

La noción de mito presente en *Mitologías*, es el primer planteo concreto que hizo Barthes de una teoría crítica que se centró en esta categoría. Es el intento directo de sistematizar las observaciones que presentó en la primera parte del libro, en donde definió y analizó distintos casos de mitos de la vida cotidiana francesa. Pero a su vez, es una manera de retomar inquietudes que ya se vislumbraban por ejemplo en *El grado cero de la escritura* (1953). Es en *Mitologías* donde Barthes expresó:

*Abordé este problema en El grado cero de la escritura que, en rigor, sólo era una mitología del lenguaje literario. Allí, yo definía la escritura como significante del mito literario, es decir como una forma ya plena de sentido y que recibe del concepto de literatura una significación nueva. (Barthes, 1957:228)*

Barthes retomó ese texto al referirse al lenguaje poético como uno de los lenguajes que se resisten al mito. Según el autor, la fuerza con la que el lenguaje poético se resiste al mito, es proporcional a la fuerza con la que se termina entregando a él:

*Las cosas ocurren de suerte que cuanto más el lenguaje resiste al principio, mayor es su prostitución final; quien resiste totalmente, cede totalmente. (...) Pero, una vez más, como en el lenguaje matemático, la resistencia misma de la poesía hace de ella una presa ideal para el mito: el desorden aparente de los signos, rostro poético de un orden esencial, es capturado por el mito, transformado en significante vacío que servirá para significar la poesía. Esto explica el carácter improbable de la poesía moderna: al rechazar ferozmente el mito, la poesía se entrega a él atada de pies y manos. A la inversa, la regla de la poesía clásica constituía un mito consentido... (Barthes, 1957:226–228)*

En *El grado cero de la escritura*, presentó la noción de *estilo*, categoría que retomó en una nota al pie de página en *Mitologías*, para hacer notar que es justamente a esa «lengua que el escritor se habla» a la que se le debe hacer una crítica profunda, pues es en el estilo en donde el lenguaje poético puede transformarse en escritura, es decir, en el significante del mito (Barthes, 1957:229). Este tratamiento de las categorías de escritura, estilo y mito en *El grado cero de la escritura* anuncian, cuatro años antes de

la publicación de *Mitologías* y un año antes de que el autor se dedicara a reflexionar sobre los mitos en sí, por donde irían sus preocupaciones teóricas y metodológicas.<sup>1</sup>

Pero lo que nos interesa en este momento, es observar la inquietud a partir de la cual Barthes decidió definir el mito, inquietud que explicitó en el prefacio a la primera edición de *Mitologías*. Allí explicó que con frecuencia reflexionaba sobre la manera en que distintos soportes presentaban como naturales realidades que son, en verdad, históricas. Y es esa reflexión sobre la manera de encubrir de la prensa, del arte, de la imagen en distintos medios gráficos, lo que sistematizó y presentó en el «El mito, hoy», la ordenadora segunda parte de *Mitologías*.

**«No estoy donde usted cree que estoy, estoy donde usted cree que no estoy»: primeras definiciones**

*sufría al ver confundidas constantemente naturaleza e historia en el relato de nuestra actualidad y quería poner de manifiesto el abuso ideológico que, en mi sentir, se encuentra oculto en la exposición decorativa de lo evidente por-sí-mismo.*

Roland Barthes. *Mitologías*, 1957

El mito para Barthes es un habla. Los mitos no son objetos, sino modos de significación a través de los cuales, cualquier objeto o texto puede adquirir una significación determinada. Decimos que adquiere una significación determinada dado que la

---

<sup>1</sup> En el capítulo 4 del presente libro se desarrollan con mayor profundidad las nociones de *escritura* y *estilo*.

construcción del mito está llena de intencionalidad, se trata, como el mismo Barthes lo explicó «de esta imagen, ofrecida para esta significación» (1957:201). ¿Por qué está «ofrecida» para esa significación y no para otra? Porque el mito se construye para que quien lo reciba, no lo cuestione, para que quien «lo viva», adopte un determinado consumo. Es decir, a través del mecanismo de significación que es el mito, se agrega a la materia un uso social, marcado por límites históricos y condiciones de empleo. Sus soportes pueden ser diversos, como la escritura, la imagen, el arte, la publicidad, la fotografía, el deporte, la moda, etcétera.

El mito es un sistema semiológico amplificado, ya que toma elementos de un *lenguaje objeto* —por ejemplo de la lengua— para construir su propio sistema. Es un sistema semiológico en tanto postula una significación y en tanto se exploran las equivalencias construidas entre los tres términos de la trilogía *significante*, *significado* y *signo*. Estos términos —según Ferdinand de Saussure, sobre cuya teoría Barthes sentó las bases de la categoría de mito— se vinculan entre sí y es justamente la relación entre los tres lo que finalmente leemos.

Una de las diferencias entre un sistema semiológico como la lengua y un sistema semiológico como el mito, es que en la lengua el signo es arbitrario, es decir, nada obliga o motiva a que una imagen acústica determinada (significante), se vincule a un concepto determinado (significado). En cambio en el mito, la significación nunca es totalmente arbitraria, sino que siempre hay una motivación o intención que contribuye a construirla. Otra diferencia notable entre lengua y mito, es que este último es un sistema que se construye a partir de «una cadena semiológica que existe previamente: es un sistema semiológico segundo. Lo que constituye el signo (es decir el total asociativo de un concepto y de una imagen) en el primer sistema, se vuelve simple significante en el segundo» (Barthes, 1957:205).

Es por esto que el autor planteó que el mito es un sistema semiológico amplificado. Todo lo que es signo en el lenguaje objeto, es vaciado, empobrecido, para luego ser utilizado como forma, como significante de un segundo sistema semiológico: el mito. Explicó Barthes en *Mitologías*: «Al devenir forma, el sentido aleja su contingencia, se vacía, se empobrece, la historia se evapora, no queda más que letra» (1957:209).

El mito opera un pasaje «del signo lingüístico al significante mítico» (Barthes, 1957:209) y es la historia la que realiza el pasaje de lo real al estado de habla que adquieren los objetos a través del mito. El sentido final de un signo lingüístico en un primer sistema semiológico, contiene una historia, un sistema de valores que se asocia a él. Pero al ser tomado como forma por el sistema mítico y por lo tanto al ser empobrecido, se hace necesario construir una significación que tome su lugar. Es a través del nuevo concepto, del nuevo significado que el mito construye, que «se implanta en el mito una historia nueva» (1957:210). De esta manera se encubren las motivaciones verdaderas del mito en cuestión, las intenciones a partir de las cuales el objeto es usado socialmente para un consumo o para que se haga de él una lectura particular, ya que es este juego entre sentido y forma de un sistema semiológico a otro, el que instala a quien consume el mito, en una determinada época. Barthes explicó esto con la metáfora de la *coartada*:

*hago notar que la ubicuidad del significante en el mito reproduce muy exactamente la física de la coartada (se sabe que esta palabra es un término espacial): en la coartada hay también un sitio lleno y un sitio vacío, ligados por una relación de identidad negativa («no estoy donde usted cree que estoy, estoy donde usted cree que no estoy»). (1957:215)*



El significante del mito es justamente este sitio lleno y a la vez vacío, puesto que está lleno de sentido como signo en el sistema semiológico primero, pero se vacía para ser usado como forma en el sistema semiológico segundo, es decir, en el sistema mítico. Como signo del lenguaje objeto está lleno de historia, mientras que como significante en el mito, su historia se convierte aparentemente en gesto. Pero es en ese gesto donde se esconde la función de interpelación del mito, puesto que ese significante que aparentemente fue vaciado, sigue conteniendo de manera deformada, la historia que le es funcional a la asociación final que se hace en la *significación* del mito.

Barthes logró sistematizar en un esquema estos dos sistemas semiológicos para graficar de forma metafórica, como él mismo lo aclaró, el sistema semiológico de segundo grado que constituye el mito. En este esquema se visualiza la trilogía saussureana sobre la cual el autor comenzó a definir esta teoría. A continuación lo reproducimos en el esquema 1. Por otro lado, en el esquema 2, podemos visualizar un cuadro más complejo diseñado por nosotros, realizado sobre la base de la explicación que hizo Barthes del primer esquema.

### Esquema 1. El mito en categorías de Saussure

<i>Lengua</i>	1. Significante	2. Significado
<i>Mito</i>	3. Signo I. SIGNIFICANTE	II. SIGNIFICADO
	III. SIGNO	

**Esquema 2.** *El mito en categorías de Barthes*

Lengua	1. Significante (psíquico)	2. Significado	
Mito	3. Signo (sentido)  I. SIGNIFICANTE		II. SIGNIFICADO (concepto)
	III. SIGNO (significación)		

Como podemos notar, en esta primera etapa del desarrollo de la teoría mítica, la influencia de la trilogía saussureana se hace evidente. Ahora bien, nos interesa destacar que en *Mitologías* el autor planteó que la mitología es parte de la semiología y que esta a su vez, incluye a la lingüística, tal como Saussure había postulado. Detengámonos en algunos apartados en los cuales explicitó estas ideas: «Esto ocurre con la mitología: forma parte de la semiología como ciencia formal y de la ideología como ciencia histórica; estudia las ideas como forma» (Barthes, 1957:203).

Hacemos hincapié en esto, puesto que más adelante, al estudiar las actualizaciones que Barthes hizo sobre la categoría de mito y su funcionamiento, notaremos que la vinculación de la misma con la noción de semiología y a su vez, la noción de semiología propiamente dicha, también fueron repensadas por el autor. Con lo cual es importante reparar en la forma en que pensaba ambas cuestiones en la primera etapa de su desarrollo teórico, para así poder observar las transformaciones posteriores.

### **Actualizaciones de la categoría de mito**

Luego de esta definición, podemos identificar una etapa de transición de la noción de mito. Decimos que es una etapa de transición puesto que notamos modificaciones que se evidencian en el prefacio a la segunda edición de *Mitologías* que se realizó en 1970, sin que el autor hiciera modificaciones concretas dentro del texto en sí. Posteriormente concretó el desarrollo de estas transformaciones en el texto *La mitología hoy* de 1971.

### **Proceso de transición: prefacio a la segunda edición de *Mitologías***

En el prefacio a la segunda edición de *Mitologías* (1970), Barthes volvió a mencionar las dos operaciones o lo que él llamó «gestos», a través de los cuales construyó el texto en un primer momento. Esos dos gestos son: «una crítica ideológica dirigida al lenguaje de la llamada cultura de masas» (1970:5), refiriéndose al ejercicio que realizó en la primera parte del libro, analizando mitos de la vida francesa y «un primer desmontaje semiológico de ese lenguaje» (1970:129) es decir, el desarrollo de una definición metódica de la categoría de mito. Según él, la categoría de mito era la que mejor daba cuenta de que, lo que es visto como *natural*, en realidad no lo es. El autor retomó estos dos gestos, para hacer notar que habían quedado desactualizados para esa segunda edición de 1970. Barthes no podía reescribir el análisis de los mitos de la primera parte y advirtió que tampoco podía volver a reescribir la definición de la categoría. Pero aclaró que no podía hacerlo puesto que, si bien la crítica ideológica se había utilizado para ese entonces —teniendo en cuenta por ejemplo el mayo francés— la materia a partir de la cual podía seguir utilizándose la categoría de mito para realizar análisis, seguía existiendo. De la misma manera continuaba vigente la «norma burguesa» que utilizaba el mecanismo del mito para naturalizar significados (norma que aún hoy podemos observar). En el mencionado prefacio Barthes explicó:

*Acababa de leer a Saussure y, a partir de él, tuve la convicción de que si se consideraban las «representaciones colectivas» como sistemas de signos, podríamos alentar la esperanza de salir de la denuncia piadosa y dar cuenta en detalle de la mitificación que transforma la cultura pequeñoburguesa en naturaleza universal. (1970:11)*

Es allí, donde notamos que lo que lo impulsó en un primer momento a escribir *Mitologías*, seguía vigente, pero que a su vez, como más adelante lo explicitó al referirse a la *semioclastia*, sus inquietudes para 1970 eran las de hacer de ese desmontaje semiológico del lenguaje mítico, un estudio de los mecanismos de dominación con los que se estructura la sociedad de consumo: «Sin embargo, lo que permanece, además del enemigo capital (la Norma burguesa), es la necesaria conjunción de estos dos gestos: ni denuncia sin su instrumento fino de análisis, ni semiología que no se asuma, finalmente, como una *semioclastia*». (Barthes, 1970:12)

### **Engendrar a un nuevo objeto: actualización en *La mitología hoy***

Barthes planteó la necesidad de engendrar un nuevo objeto de estudio en el texto *La mitología hoy* (1971), persiguiendo el objetivo de aproximarse a «la palabra social», el mismo fin que lo llevó a escribir *Mitologías*. Al mismo tiempo presentó las bases de un programa teórico en torno a dicho objeto, programa que se serviría de conceptos operativos apropiados para abordarlo. En síntesis, en *La mitología hoy*, catorce años después de *Mitologías*, nos encontramos con los orígenes de un desarrollo teórico nuevo en torno a un nuevo objeto de estudio, pero que no deja de ser una actualización de lo que en un primer momento se presentó como mito. Podríamos decir que en *La mitología hoy* Barthes reescribió lo que en el prefacio a la reimpresión de *Mitologías* (1970) había dicho que no podía reescribir. Y que se trata de una actualización,

porque toma la categoría de mito y la deconstruye como si fuera un mito más, luego de observar que ese era el camino que estaba tomando su propuesta.

Fueron varias las razones que motivaron esta actualización. Según Barthes, si bien para 1971 seguían existiendo los mitos y los mismos podían seguir ofreciéndose, tanto a una crítica ideológica, como a una descomposición semiológica —que son las dos operaciones que hizo en *Mitologías*— esa misma denuncia o desmitificación se había convertido en mítica. A la mitología, escribió, le había sucedido lo que al psicoanálisis: «ha comenzado, necesariamente, por establecer listas de símbolos» (Barthes, 1971:85). La mitología había empezado a generar un léxico mitológico. En el momento en que esta se transformó en discurso, la denuncia se volvió mítica. Según esta relectura del autor, era como entrar en un círculo vicioso y alejarse así de la palabra social. La operación de desmontaje de la palabra mítica, que se hacía sobre la distinción de significante/significado para así desnaturalizar el mito, se había convertido en escritura generalizada, ya que, como el mismo autor lo explicó, los significados se convierten constantemente en significantes, citándose hasta el infinito (1971:85). Frente a esto, propone entonces ampliar el objeto. No detenerse en la distinción de significante/significado, sino llegar a la observación de la *frase*.

*El mito debe insertarse en una teoría general del lenguaje, de la escritura, del significante (...) debe ampliar su objeto hasta la frase, o mejor dicho, hasta las frases (la pluralidad de la frase); con ello entiendo que lo mítico está presente en todas partes en que se hacen frases, en que se cuentan historias... (Barthes, 1971:86, el destacado pertenece al original)*

La frase es entonces el nuevo objeto de estudio para desmontar el mito, y se la puede encontrar según el autor, al identificar *idiolectos*, es decir, lenguajes espesos,

homogéneos, repletos de repeticiones, estereotipos y costumbres. El mito mismo es un lenguaje espeso. Y según este desarrollo teórico, que para Barthes era en ese entonces apenas un deseo, a la mitología debe sucederle una *ideolectología*, una identificación de idiolectos dentro de los cuales observar frases, e identificar grados de identidad fraseológica.

En *S/Z* (1970), podemos observar un antecedente de su trabajo alrededor del concepto de frase. En este texto postula, haciendo un análisis de *Sarrasine* de Balzac, que la frase es el lugar en donde el lenguaje naturaliza el sentido. Esta naturalización del sentido se esconde en la regularidad de la frase: «Paradójicamente, el lenguaje, sistema íntegro del sentido, tiene por función resistemizar los sentidos secundarios, naturalizar su producción y autenticar la ficción: la connotación se esconde bajo el ruido regular de las “frases”» (31).

Barthes explicó que, en un texto los semas «flotan», se citan subrepticamente. Cuanto más subrepticidad y distanciadamente se citen esos semas, más hábil es esa maniobra de ocultamiento a través de la cual se naturaliza el sentido: «es necesario que el rasgo pese ligeramente, como si su olvido fuera indiferente, pero que, surgiendo más adelante bajo otra forma, constituya ya un recuerdo» (1970:31). Es la sintaxis aparentemente «natural» de la frase (su aspecto regular) la que logra esconder lo que se pretende naturalizar, dispersando esos semas, haciéndolos «flotar» hábilmente a lo largo de todo el texto.

Y así como en *S/Z* encontramos antecedentes de su labor sobre la categoría de frase, también observamos que Barthes continuó trabajando sobre las categorías de frase y fraseología en *El placer del texto* (1978). En dicha producción, presentó a la fraseología como aquel lenguaje que es tratado como algo *decorativo*: «La clase burguesa no posee ningún gusto por el lenguaje que a sus ojos no es siquiera lujo ni

elemento de un arte de vivir (muerte de la “gran” literatura) sino solamente instrumento o decoración (fraseología)» (Barthes, 1978:54).

La frase como algo decorativo es algo que no se analiza, no se deconstruye, se da por sentado. Además, en el mismo texto, planteó que la frase es aquello a lo que estamos *entregados*:

*En este momento, virtualmente, se desploma toda esa lingüística que sólo cree en la frase y que siempre ha atribuido una exorbitante dignidad a la sintaxis predicativa (como forma de una lógica, de una racionalidad); recordé este escándalo científico: no existe ninguna gramática locutiva (gramática de lo que se habla y no de lo que se escribe, y para comenzar: gramática del francés hablado). Estamos entregados a la frase (y de allí a la fraseología). (Barthes, 1978:66)*

Ahora bien, si para el desarrollo teórico que expuso en *Mitologías*, los conceptos operativos para desmontar el mito eran los de *significante*, *significado* y *signo*, para este nuevo planteo, las categorías operativas a observar en la frase fueron la *cita*, la *referencia* y el *estereotipo* (Barthes, 1994:86). A su vez, en este nuevo planteo o actualización teórica, Barthes hizo hincapié en que la frase está presente en actos de habla, que pueden bien ser cubiertos por lo que Lacan llamó *imaginario*.<sup>2</sup> Esto está en consonancia

---

2 La siguiente cita es un aporte que traemos desde el capítulo 4 del presente libro. Allí la autora retoma la ilustrativa idea de Pablo Cazau, en su texto *Lo real, lo imaginario, lo simbólico* (1996), para explicar el concepto de *imaginario* estableciendo las vinculaciones que el mismo tiene con los conceptos de *real* y de *simbólico*. Se trata de una tríada en la que cada elemento se entiende si se comprende al anterior: «Imaginémonos en la playa jugando con la arena húmeda. De repente, a partir de esa materia prima que es la arena se nos ocurre modelar un muñeco. Los muñecos que harán mis amigos serán distintos al mío y distintos entre sí, porque cada uno lo ha imaginado de manera diferente. De repente aparece

con otra formulación que hizo: la de pasar de una mitología a una *semioclastia*, lo cual implica que el estudio del mito, según esta actualización, es el estudio que se propone poner sobre la superficie los intereses de clases escondidos y naturalizados en él. En el capítulo 7 del presente libro se analizarán con mayor detalle los vínculos que se fueron estableciendo entre el sistema conceptual de Barthes y las ideas de Lacan.

En el esquema 3 que proponemos a continuación, tratamos de sintetizar y comparar aquel primer momento de desarrollo teórico en torno al objeto de estudio del mito, frente a la actualización que se dio en *La mitología hoy*, con el planteo de la frase como un nuevo objeto de estudio. En el esquema podemos ver cómo, en la medida en que Barthes realizó un cambio en el objeto de estudio, planteó conceptos operativos distintos a aquellos con los que había abordado el objeto mito en un primer momento.

---

otro niño con un molde de plástico, e inicia un juego nuevo: con su molde va a dejar una impronta en cada uno de los muñecos construidos imaginariamente, con lo cual la arena mojada original quedará totalmente moldeada y remodelada, no obstante lo cual en el producto final sigue estando el moldeado plástico, el moldeado imaginario y la arena» (1996:4). Estas ideas serán luego desplegadas y examinadas en el capítulo 7 de nuestra publicación.



### Esquema 3. Actualizaciones teóricas: del mito a la frase (síntesis propia)

	Programa teórico de <i>Mitologías</i> (1957)	Programa teórico de <i>La mitología hoy</i> (1971)
Objeto	Habla mítica Mito	Idiolecto Frase (contenida en todo <i>idiolecto</i> )
Conceptos operativos	Significante – Significado Signo – Sentido	Cita – Referencia – Estereotipo <sup>3</sup>

Para terminar de entender esta actualización, es necesario detenernos en los vínculos que Barthes estableció entre las nociones de mito, frase y semiología. Esta última, como ya lo adelantamos en la introducción del presente capítulo, fue repensada por el autor en distintos textos. En el apartado siguiente nos dedicaremos a historizar sus inquietudes alrededor de la noción de semiología, para finalmente tratar de entender de manera más acabada la actualización que hizo en *La mitología hoy* (1971).

---

<sup>3</sup> En el presente capítulo no nos ocuparemos de desarrollar estos tres conceptos operativos con los cuales Barthes propuso abordar el estudio de la frase (cita, referencia y estereotipo), puesto que aquí estamos dando cuenta de la historización de su desarrollo teórico. Nos interesa mostrar justamente, el inicio de una deriva que surgió sobre la base de la categoría de mito: la frase. De todas maneras, podemos decir que uno de los antecedentes, por ejemplo de la *cita* como un concepto operativo, lo podemos encontrar en su texto *S/Z* (1970).

### **Una noción de semiología: vínculos entre la noción de mito, semiología y lingüística**

Una noción esencial para historizar la categoría de mito dentro de la teoría de Barthes es la de *semiología*. En este apartado observaremos de qué manera pensó el autor esta noción en un primer momento de la etapa de desarrollo de la categoría de mito, es decir, en la etapa de *Mitologías* (1957), para luego analizar si hubo cambios en las actualizaciones posteriores hechas a partir del prefacio a la segunda edición de *Mitologías* (1970) y en *La mitología hoy* (1971).

Si leemos *Mitologías* (1957), notaremos que en este texto inaugural para la categoría de mito, el autor planteó una definición y un programa teórico para desmontar este habla, sobre la base de un postulado saussureano. Dicho postulado indica que la lingüística se inscribe en la semiología: «Esto no significa que debemos tratar el habla mítica como si fuera la lengua: en realidad el mito pertenece a una ciencia general que incluye a la lingüística: *la semiología*» (201).

En este pasaje, el autor sostuvo que, al igual que la lingüística, el estudio del mito también es parte de la llamada ciencia general de los signos (semiología). Ahora bien, en los textos posteriores esta propuesta fue repensada por Barthes. En la «Presentación» de *Investigaciones semiológicas* (1964), el autor advirtió la posibilidad de hacer un giro radical:

*En resumen, hay que admitir en adelante la posibilidad de invertir algún día la proposición de Saussure: la lingüística no es una parte, ni siquiera privilegiada, de la ciencia general de los signos; es la semiología la que es una parte de la lingüística: muy precisamente, esa parte que se haría cargo de las grandes unidades significantes del discurso... (1964:21)*

En dicho texto, que fue escrito a modo de presentación de un número especial de la revista *Communications*, Barthes argumentó que, si bien los objetos o los comportamientos pueden significar, no lo hacen de manera autónoma sino articulándose con el lenguaje, ya sea como modelo, como componente o como relevo del significado que quieren transmitir. Este lenguaje, al que llama incluso en algún momento del texto «lenguaje verdadero», no es según el autor, el mismo lenguaje a partir del cual trabajan los lingüistas, sino que es un lenguaje secundario. Sus unidades no son el monema o fonema, sino fragmentos del discurso que «remiten a objetos, o episodios que significan *debajo* del lenguaje, pero nunca sin él» (1964:21). Es a partir de este argumento que Barthes advierte que la propuesta de Saussure debe invertirse. Frente a este sistema significante, al estar fatalmente traspasado por el lenguaje, debe ser estudiado por una disciplina específica, por lo que la semiología debe ser considerada como una especialidad de la lingüística: «percibir lo que significa una sustancia implica recurrir fatalmente al recorte de la lengua: solamente hay sentido nombrado, y el mundo del significado no es otro que el del lenguaje» (1964:20).

Por otro lado, en *La mitología hoy* (1971), Barthes hizo referencia en primera instancia al rol que le otorgó a la semiología en *Mitologías* (1957). Es la semiología la que opera la inversión mítica desmontando el mensaje del mito en dos sistemas semánticos: el connotado (a través del cual el mito esconde un significado ideológico) y el denotado (que naturaliza lo que en realidad es producto de la división de clase). En la actualización que planteó en *La mitología hoy*, el autor puso en el mismo nivel a la mitología y a la noción de semiología, dado que ninguna de las dos, según él, podrá ya disociar al significante del significado con la misma facilidad, mientras la denuncia misma del mito se haya vuelto mítica (1971:84).

Con el pasaje del mito a la frase, cambio de objeto que propuso en este texto, Barthes sugirió que el mito debería encuadrarse dentro de una «teoría general del

lenguaje», que no es ni más ni menos que lo que en la «Presentación» de *Investigaciones semiológicas* (1964) denominó como *lingüística*. De esta manera, tanto la mitología como la semiología se inscribirían en el área de incumbencia de la lingüística.

Pero esta noción de lingüística como la ciencia que enmarcaría a la semiología y a la ideolectología (antes mitología) no es una noción que Barthes haya propuesto solo sobre la base de los argumentos anteriormente mencionados. El concepto de lingüística según Barthes, viene de la mano de las nociones de *palabra social*, *imaginario* y *representación colectiva*, que son las categorías que lo llevaron a orientar sus estudios hacia una semioclastia (y como combate del mito, a una translingüística). Dijo en *La mitología hoy*: «El mito, próximo a lo que la sociología de Durkheim llama “una representación colectiva” (...) es una determinación social, un “reflejo”» (1971:83). Y lo que la ideolectología, con la ayuda de la semiología, y ambas como parte de la lingüística se proponen, es hacer tambalear al signo, ponerse en los límites de la frase para combatir los mecanismos de dominación subyacentes.

Esto fue así para Barthes hasta «Lección inaugural» (1978). Allí, si bien veremos que continuó planteando una noción de semiología ligada al signo como algo que no puede dejar de ser histórico, reformuló las actualizaciones de *La mitología hoy* (1971) y de «Presentación» de *Investigaciones semiológicas* (1964), para decir que la semiología tampoco es una semioclastia o semioclasia: «tampoco es una *semioclasia*, una destrucción del signo. Sería más bien (...) una *semiotropia*: vuelta hacia el signo, es cautivada por él y lo recibe, lo trata y si es necesario lo imita, como un espectáculo imaginario» (1978:112).

En «Lección inaugural» (1978), Barthes realizó una suerte de historización de la noción de semiología. Allí explicó que por sus conceptos operativos, la semiología surgió de la lingüística, pero al estar la lingüística en todos lados, como la economía (la comparación es altamente significativa) la misma estaría a punto de estallar. A partir de

allí, planteó que la semiología es la deconstrucción de la lingüística: «A esta deconstrucción de la lingüística es a lo que yo denomino semiología» (1978:106). Su noción de semiología en este texto posterior a *La mitología hoy* (1971), es la de una semiología que retornó al *texto* como el lugar del *desponer*, como el lugar a través del cual se puede huir de la repetición, del estereotipo. Planteó entonces una *semiología negativa, apofática* (es decir una semiología que niega): «no porque niegue al signo sino porque niega que sea posible atribuirle caracteres positivos, fijos, ahistóricos» (1978:110). Barthes observó, que al reflexionar sobre el signo, las relaciones de exterioridad del lenguaje y el pasaje de un lenguaje a otro, no se pueden sostener. Notó lo mismo que en *La mitología hoy* (1971) cuando se refirió a que la denuncia misma del mito se había vuelto mítica:

*Precisamente al reflexionar sobre el signo descubre que toda relación de exterioridad de un lenguaje a otro es, a la larga, insostenible: el tiempo desgasta mi poder de distancia, lo mortifica, convierte a esta distancia en una esclerosis; no puedo estar al mismo tiempo fuera del lenguaje, tratándolo como un blanco, y dentro del lenguaje, tratándolo como un arma. (1978:110, los destacados pertenecen al original)*

De la misma manera explicó que la semiología no es un *casillero*. A través de la semiología se busca agitar lo real. En el caso de que la semiología se vuelva casillero, deja de agitar, lo mismo que sucedió con la mitología cuando comenzó a generar un léxico mitológico: el léxico mitológico es comparable a lo que Barthes llamó «casillero» en «Lección inaugural» (1978).

Como podemos notar, la noción de semiología fue actualizada por Barthes en varias oportunidades, cambios marcados en cada uno de los textos que analizamos, pasando desde el planteo saussureano de una semiología que contenía a la lingüis-

tica, a la inversión de ese planteo. Inversión a partir de la cual el autor argumentó que la semiología y la ideolectología, noción que propuso en *La mitología hoy* en lugar de lo que antes había propuesto como mitología, pertenecen en realidad a la lingüística como ciencia general del lenguaje.

Nos parece oportuno, ya en el final de este recorrido, brindarles un esquema que dé cuenta de la historización que hemos hecho a lo largo del capítulo. Como se puede ver en el esquema 4, construimos una línea histórica con el propósito de que funcione, no solo como instrumento que muestre coordenadas temporales (años de publicación de los distintos textos de Barthes que fuimos analizando) sino como una síntesis de la historización de la categoría de mito, que hemos hecho. En ella, procuramos delinear los distintos cambios que sufrió la categoría de mito: desde los primeros antecedentes en *El grado cero de la escritura*, pasando por su presentación formal en *Mitologías*, hasta su actualización en *La mitología hoy* (cuando se dio el cambio de objeto). Además de visibilizar los antecedentes, la presentación y las modificaciones que Barthes hizo en torno a la noción de mito, incluimos también los cambios en relación con la categoría de semiología: cómo pensaba la noción de semiología en *Mitologías* y el cambio radical que ofreció posteriormente. Esperamos que esta línea histórica funcione como una guía para recorrer el trabajo de análisis que intentamos hacer a lo largo del presente capítulo.

#### Esquema 4. Historización de la noción de mito

- Antecedentes de la noción de «mito».	→	1953	←	El grado cero de la escritura
- Formalización de la noción de «mito». - Mitología y lingüística como parte de la Semiología (sobre la base del planteo saussureano).	→	1957	←	Mitologías
- Inversión del planteo saussureano. Semiología como parte de la lingüística.	→	1964	←	«Presentación» de Investigaciones semiológicas
- Antecedentes del trabajo en torno a la noción de «frase».	→	1970	←	S/Z
		•	←	«Prefacio» en la reimpresión de Mitologías
- Primeras actualizaciones en torno a la noción de «mito» ligadas a la semiología como una semioclastia.	→	•		
		1971	←	«La mitología hoy» en El susurro del lenguaje
- Cambio de objeto de estudio: del «mito» a la «frase», de la semiología a la ideolectología.	→	•		
- Posibilidad de reestructuración disciplinar: semiología e ideolectología como subáreas de conocimiento de la lingüística.	→	•		
		1978	←	El placer del texto + Lección inaugural
- Continuación del trabajo en torno a la noción de «frase» y fraseología.	→	•		
- Semiología e ideolectología situadas al mismo nivel y ambas como parte de la lingüística.	→	•		

## Conclusiones

Cuando nos propusimos hacer una historización del desarrollo teórico de la categoría de mito, notamos que no podíamos dejar de observar y explicar de qué manera Barthes pensó la noción de semiología. El modo en que Barthes pensó a la semiología en el momento de presentar formalmente la noción de mito, no fue el mismo que adoptó posteriormente para reformular esta noción, al momento de cambiar de objeto de estudio. De hecho el autor planteó un giro en tanto que, en un primer momento, construyó la categoría de mito en torno a una noción saussureana de semiología (contenida por la lingüística). Mientras que a la hora de hacer un cambio de objeto de estudio (categoría de frase en lugar de la noción de mito), lo hizo en el marco de un replanteo de la noción de semiología. En este replanteo de Barthes, la semiología sería una parte de la lingüística (inversión de la propuesta saussureana).

No es casual que, a la par de un cambio de objeto de estudio, Barthes haya propuesto una inversión en la noción de semiología. Según el recorrido que hemos hecho, analizando los distintos textos en donde se observan antecedentes y trabajos en torno a estas nociones, sostenemos que es justamente esta definición de semiología replanteada por Barthes, la que está estrechamente vinculada al cambio de objeto de estudio que realiza en *La mitología hoy* (1971). Según Barthes, es el lenguaje el que traspasa todo sistema signifiante, y en tanto sólo hay sentido nombrado, es la semiología la que es parte de la lingüística. Y es sobre la base de esta inversión fundamental que, tras notar que al mito le había sucedido lo mismo que a la psicología, Barthes propuso un cambio de objeto de estudio. Este nuevo objeto de estudio es la frase, categoría que está aparentemente más vinculada al campo de la lingüística, pero que en este caso resulta operativa para estudiar cómo se naturalizan sentidos en textos de distintas materialidades. Decimos textos de distintas materialidades,



puesto que podemos tomar como texto a una escultura, a un film cinematográfico, a una pintura, una performance teatral... y cualquiera de ellos debe ser nombrado, ser explicado, puesto que todos están fatalmente traspasados por el lenguaje. De ahí que Barthes propuso un objeto de estudio que se pueda abordar con conceptos operativos distintos pero más adecuados: la cita, la referencia y el estereotipo.

Lejos estamos en este capítulo, de querer decir que la categoría de mito ya no resulta operativa. Lo que intentamos en cambio, es dar cuenta de que, en el intento de estudiar cómo se naturalizan sentidos, Barthes hizo actualizaciones en torno a la misma, en textos posteriores a *Mitologías* (1957). Aún hoy la categoría de mito es una noción operativa para realizar análisis desde una perspectiva semiótica. Lo que nos interesa aquí es hacer notar que los desarrollos posteriores de Barthes propiciaron el inicio de una deriva (el trabajo alrededor de un nuevo objeto de estudio) que es importante conocer para así poder construir herramientas de estudio y de investigación más complejas.

## Referencias bibliográficas

**Barthes, Roland** (1957). *Mitologías* (trad. Héctor Schmucler, 2010). Siglo Veintiuno editores.

**Barthes, Roland** (1964). Presentación de *Investigaciones semiológica*. En *Variaciones sobre la escritura* (trad. Enrique Folch González, 2013). Paidós.

**Barthes, Roland** (1970). *S/Z* (trad. Nicolás Rosa, 2013, 2da. ed., 1ra. reimp.). Siglo Veintiuno editores.

**Barthes, Roland** (1971). La mitología hoy. En *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura* (trad. C. Fernández Medrano, 1994). Paidós.

**Barthes, Roland** (1978). Lección inaugural. En *El placer del Texto y Lección Inaugural* (trad. Nicolás Rosa y Oscar Terán, 2015). Siglo Veintiuno editores.

**Cazau, Pablo** (1996). *Lo real, lo imaginario, lo simbólico y lo temporal* (2da. ed.). Biblioteca Red-psicología. <https://artenocampo.files.wordpress.com/2013/10/lo-real-lo-imaginario-lo-simbolico-pablo-cazau-2.doc>

## Capítulo 3.

# La contemplación y la herida

*Gaspar Bertoni*

*El mundo era tan reciente, que muchas cosas carecían de nombre, y para mencionarlas había que señalarlas con el dedo.*

Gabriel García Márquez. Cien años de soledad, 1967

### Introducción

En *La imagen* (1990) Jacques Aumont sostuvo que toda imagen es un soporte de sentido, y tal sentido debe completarse en la lectura de su destinatario. Las imágenes, por lo tanto, en relación con su espectador, devienen una movilización de códigos universales y/o naturales modificados y formalizados socialmente. El dominio de estos códigos es desigual según los sujetos, supeditados estos por su situación histórica y cultural.

Toda representación icónica referida a enunciados ideológicos y culturales es recibida por un espectador que es sujeto de una historia y una cultura, sin las cuales no habría un sentido.

El problema del sentido de las imágenes, explicó Aumont, es el que supone la relación entre la imagen y el lenguaje, «base de todo fenómeno de comunicación y significación» (1990:263). Esta noción nos permite conformar un criterio que reúna algunas ideas de Roland Barthes sobre la *Fotografía* y sus aportes al campo de la semiótica visual, cuyo abordaje consideramos importante de tratar ya que tales aportes permiten

repensar la noción de mito, entendida como formas de la cultura y, sobre esta base, la constitución de un «mito en imágenes». Los organizamos en dos momentos, según opciones de configuración de sentido en torno a este objeto en particular.

El primer momento resulta de la lectura de *La cámara lúcida* (1980). Esta obra no solo es primordial a la hora de estudiar a la Fotografía desde una perspectiva semiótica, sino que también presenta una nueva iniciativa epistemológica en la que a partir del encuentro de un sujeto con una imagen, nace la propuesta de tomar a la subjetividad como principio para iniciar una actividad de conocimiento. Por eso, en este apartado presentaremos la concepción de la Fotografía como fenómeno (que escribiremos con inicial mayúscula para diferenciarla de la fotografía como objeto material) y el problema de su clasificación. Luego nos adentraremos en el trayecto de una *aventura* fotográfica, en la que se determinan los roles esenciales de la experiencia fotográfica: *Operator*, *Spectator* y *Spectrum*, y de los dos posibles recorridos que surgen del «leer» una imagen: *Punctum* y *Studium*. Sobre estas dos últimas categorías profundizaremos el análisis del primer apartado por las razones que expondremos oportunamente.

En el segundo momento se hará hincapié en *Lo obvio y lo obtuso* (1982) y *La Semiología* (1974) para ahondar en los tres niveles propuestos como productores de sentido. A partir de ese recorrido abordaremos los fenómenos de *denotación* y *connotación*, y los procedimientos por los que esta última se infiere.

### **La Fotografía como fenómeno inclasificable**

En el prólogo a la edición castellana de *La cámara lúcida*, Joaquín Sala-Sanahuja retomó la advertencia que el mismo Barthes hizo anteriormente a su publicación: «este libro defraudará a los fotógrafos». De este modo anticipaba que no se trataría de un

manual que tenga que ver con perfeccionamientos técnicos ni de un tratado que sienta las bases para el análisis de estilos. Fue un libro que se alejó de una de las nociones que el estructuralismo buscaba como finalidad última o método de análisis: la clasificación.

Barthes planteó la necesidad de construir un corpus de investigación mediante procedimientos de clasificación y contraste y, a partir de esto, se encontró con que la *Fotografía* es inclasificable. Según el autor la Fotografía está relacionada con determinadas distribuciones propuestas como *empíricas*, *retóricas* y *estéticas*. Lo empírico se refiere al grado de experiencia conceptual adquirida por el fotógrafo (aficionado/profesional); lo retórico se asocia a determinados procedimientos presentes en el orden de la composición de la imagen, de aquí, los géneros (paisaje/bodegón/desnudo...) y lo estético se vincula por semejanza a determinadas etapas del arte vanguardista (pictorialismo/realismo). Por lo tanto, considerar a la Fotografía como un fenómeno inclasificable parte de establecer que una imagen fotográfica está necesariamente subordinada a la existencia de algo o alguien, cuya esencia consecuentemente se pierde. Este algo o alguien que se representa se denomina *referente* y está ineludiblemente unido a la fotografía que lo soporta, jamás se distinguen ni se separan uno de la otra. Por eso es que Barthes afirmó que no es a la Fotografía como fenómeno a la que se ve, sino a su referente irreductible. En sus palabras:

*en la fotografía una pipa es siempre una pipa, irreductiblemente. Diríase que la Fotografía lleva siempre a su referente consigo. (...) La Fotografía es inclasificable por el hecho de que no hay razón para marcar una de sus circunstancias en concreto (...) lo que ella ofrezca a la vista y sea cual fuera la manera empleada, una foto es siempre invisible: no es a ella a quien vemos. (1980:30–32)*

Ese es, en efecto, el rasgo primordial que hace a un lado a la fotografía de cualquier otro tipo de imágenes estáticas: lleva siempre al referente consigo. Así se nos presenta la prueba concreta de que ese algo ha existido, ha sido.

### **El comienzo de la aventura**

Barthes percibió a la Fotografía como una *aventura* en la que la subjetividad cobra un rol importante. Desde la subjetividad experimentó la incomodidad que lo llevó a considerar una posible disciplina científica en la cual la Fotografía pueda ser vista como objeto. Esta incomodidad reside primariamente entre dos lenguajes, uno expresivo y otro crítico. Dentro del lenguaje crítico, Barthes encontró otros textos sobre la Fotografía provenientes de campos científicos como la sociología, la historia o el psicoanálisis. Estas perspectivas le resultaron poco consistentes debido a que reducían a la Fotografía a sus marcos disciplinares.

Al no encontrar una posible solución a su inquietud investigativa, propuso poner en diálogo a la subjetividad y a la ciencia, focalizándose así en un conjunto delimitado de fotografías que para él tenían un valor cercano e íntimo. De este modo, tomó un punto de partida en la investigación desde la realidad que le era propia:

*Valía más, de una vez por todas, convertir en razón mi protesta de singularidad, e intentar hacer de la «antigua soberanía del yo» (Nietzsche) un principio heurístico (...). En este debate, convencional en suma, entre la subjetividad y la ciencia, yo llegaba a esta curiosa idea: ¿por qué no tendríamos, de algún modo, una nueva ciencia por objeto? (...) Acepté, por lo tanto, erigirme en mediador de toda la Fotografía: intentaría formular, a partir de algunos movimientos personales, el rasgo fundamental, el universo sin el cual no habría Fotografía. (Barthes, 1980:34–35)*

## **Operator, Spectator y Spectrum**

Al erigirse como mediador de toda fotografía, Barthes planteó a su cuerpo como medida del «saber» fotográfico y, a partir de esto, calificó a la Fotografía como un objeto anexo a tres acciones: hacer, experimentar y mirar, y a cada acción le corresponde un cuerpo: el del *Operator*, *Spectator* y *Spectrum* respectivamente.

Con la categoría de Operator designó al fotógrafo, esto es, quien toma la fotografía y decide el encuadre, los límites y las perspectivas. El Spectator es la categoría con la que señaló a quien se topa con la materialidad y la observa. Por último, la categoría de Spectrum es la que refiere al blanco del Operator, el referente, aquel que consciente o inconscientemente es fotografiado. Desde este punto podemos notar una relación entre Operator y Spectrum, primero, y entre Spectrum y Spectator, luego.

Al mirar por el visor de la cámara, el Operator va a capturar la imagen de un sujeto que puede o no saber que está siendo fotografiado. Para hablar de esta relación, Barthes eligió a la conciencia como concepto guía. Tal conciencia es la que determinará la *pose*:

*Entonces, cuando me siento observado por el objetivo, todo cambia: me constituyo en el acto de «posar», me fabrico instantáneamente otro cuerpo, me transformo por adelantado en imagen. Dicha transformación es activa: siento que la Fotografía crea mi cuerpo o lo mortifica, según su capricho... (1980:37)*

Para completar este razonamiento, proponemos ver a la pose como una actividad teatral. Un actor es siempre consciente de lo que realiza en tanto que actor. En una fotografía consciente, alguien estuvo y se detuvo frente a alguien que lo miró para que luego otro lo mire. Es así que el acto de la pose tiene un matiz teatral y, necesariamente, un destino de mirada doble. La pose es un artificio, un procedimiento que

pretende encubrir la naturalidad para simular otra cosa. Quien posa se constituye en el acto de posar, en una detención que implica una teatralidad estática para un público determinado.

En ese acto de posar–fotografiar, Barthes presenció el devenir objeto de un sujeto, la insurgencia de un referente, a lo que decidió denominar «una microexperiencia de la muerte» (Barthes, 1980:42) en la que el que es fotografiado se convierte en un espectro atado al uso, a las ideas y a la cosificación.

### **Studium y Punctum**

Anteriormente mencionamos dos relaciones posibles: la primera se da entre Operator y Spectator. La segunda relación es entre Spectator y Spectrum, entre el que mira y lo que es mirado.

Desde su lugar de Spectator, Barthes constató dos conjuntos de imágenes: en uno abarcó a las imágenes que producían al espectador cierto júbilo o misterio, o bien, algún punto desgarrador. Por el contrario, en el otro conjunto, agrupó a las imágenes que resultaban indiferentes y presentaban un recorrido, tal como él lo describió, «de subjetividad fácil», expresado solamente en la decisión «me gusta / no me gusta». Estas dos caracterizaciones pensadas para los conjuntos de imágenes constituyeron su foco de interés.

Al determinar el eje de su trabajo mediante ellas, formuló dos conceptos claves que hilaron su tejido textual: *Studium* y *Punctum*.

El *Studium* es el primer concepto que abordaremos. Fue descrito como una extensión del campo familiarmente perceptible según el saber y la cultura del Spectator. Las fotos investidas de *Studium* son las que producen un interés general, a veces emotivo, pero impulsado siempre a razón de los factores culturales, políticos y morales. Posee



Studium toda fotografía que moviliza deseos indiferentes. Parafraseando a Barthes, se trata de deseos que se tienen por personas, espectáculos, vestidos o libros que nos parecen buenos, que encontramos aceptables.<sup>1</sup> Como ya mencionamos, el Studium depende de una cultura en la que se establecen contratos entre productores y consumidores, y permite al Spectator contactarse con el Operator y dar con sus intenciones, aprobarlas, reprobarlas, entrar en armonía, concordar, discordar. El Studium dota a la fotografía de cinco funciones: *informar, representar, sorprender, hacer significar y dar ganas*.

### **Informar**

Por ser la representación perfecta de la realidad, determinadas marcas de una fotografía pueden proporcionar información que aumente el saber despertado por la curiosidad del Spectator. Una fotografía de Ian Berry tomada en 1995 muestra a dos niños en una escuela de Johannesburgo. Los niños son de diferentes etnias (esto lo informa el color de la piel que los distingue), están sentados en un mismo escritorio y visten el mismo uniforme. Estas marcas otorgan, entonces, saberes etnográficos y sociopolíticos, y en este caso particular, sobre políticas educativas de inclusión en Sudáfrica luego del Apartheid.

### **Pintar**

En este caso, Barthes planteó una relación de semejanza entre la fotografía y la pintura en cuanto a su referenciación absoluta de la realidad, y también con el teatro

---

<sup>1</sup> En el capítulo 8 del presente libro se desarrolla el concepto de legibilidad (presente en S/Z (1970) el cual constituye un modo de leer lo socialmente aceptado.

en cuanto a la recreación de la muerte. Las fotografías en las que el Studium embiste esta función conforman, en términos de Barthes, un «cuadro viviente», en el que se percibe «el aspecto inmóvil y pintarrajeado mediante el cual vemos a los muertos». Así como los actores que representaban a los muertos le daban en la actuación un cuerpo a la muerte, las fotografías poseen la función de *pintar* la percepción viva de un cuerpo en un evento; percepción viva solamente en la imagen que resistió a los efectos del paso del tiempo.

### **Sorprender**

Al tomar una fotografía se hacen perceptibles unidades mínimas de tiempo que a simple vista no se pueden notar. Además, no nos resulta viable estar atentos a todas las formas posibles de lo que vemos. La sorpresividad de una fotografía se da, en términos de Barthes, por un «choque fotográfico» que revelará aquello de lo que en realidad no se puede ser consciente. De este choque surgirá una serie de «sorpresas» como lo son la *rareza* del referente o el *gesto núnmen*: resulta oportuno ejemplificar estas nociones mencionando una fotografía que Richard Avedon tomó de la modelo Veruschka von Lehndorff para la campaña del diseñador Bill Blass en 1967. Desde estas nociones que proponen un recorrido de lectura de la realidad físicamente imperceptible, en la imagen podemos apreciar la constitución de un cuerpo extraño en la medida en que el fotógrafo logra, desde un encuadre específico y en un momento exacto, que las piernas de la modelo se vuelvan «raras» por mostrarse inverosíblemente largas en el instante en que brinca, recreando también una forma circular en el movimiento de su vestido. Las restantes sorpresas son las *contorsiones de la técnica*, esto es, la medida en que se consiguen plasmar determinados efectos anamórficos mediante técnicas como el desenfoque, la mezcla de perspectivas, etc.; la *proeza*,

que surge de plasmar sucesos fenomenológicos como la caída de una gota de agua haciendo visible una unidad de tiempo y forma difícilmente perceptibles; y el *hallazgo* que comprende la suerte del fotógrafo al poder retratar sucesos poco comunes como si fueran meramente naturales.

### **Significar**

Barthes expuso que se genera un sentido crítico en una fotografía a partir de la metáfora de la *máscara*, esto es, cuando una fotografía se transforma en el rostro de un problema y oculta tras de sí al producto de una sociedad, de su cultura y de su historia. A estas fotografías–máscaras no se las somete a un juicio estético, sino político y moral: se convierten en fotografías críticas, oportunas para recrear una crítica social. La fotografía que «significa» se vuelve muchas veces subversiva por su carácter cuestionador. Un ejemplo esclarecedor puede hallarse en *La cámara lúcida* donde Barthes expuso una fotografía de August Sander (1980:72), quien fue censurado en la Alemania nazi por las políticas emergentes que alegaban que los rostros que retrataba «no responden a la estética de la raza nazi».

### **Dar ganas**

Esta función se halla en fotos en las que se genera un deseo de «habitabilidad» en el espectador, determinado por variables personales e inducido por medios formales visibles. Es el caso de las fotografías de viajes o paisajes, cuando estas se vuelven «habitables» y no meramente visitables.

El segundo concepto es el Punctum, que viene a romper con el Studium. Sobre este, Barthes explicó:

*Esta vez no soy yo quien va a buscarlo (...), es él quien sale de la escena como una flecha y viene a punzarme. En latín existe una palabra para designar esta herida, este pinchazo, esta marca hecha por un instrumento puntiagudo (...). El punctum de una foto es ese azar que en ella me despunta (pero también me lastima, me pinza). (1980:58–59)*

El Studium depende de cierta moral histórica o cultural y de un gusto personal por lo que se observa. Por el contrario, el Punctum puede ser, según Barthes, maleducado: no acepta moral o buen gusto alguno. De carácter subjetivo, el Punctum es un detalle que moviliza al Spectator en ciertos aspectos (por ejemplo nostalgia o empatía) y nunca se presenta codificado en la imagen. Asimismo, el pinchazo en que este aspecto deviene es, en cierto modo, innombrable y difícil de construir. Barthes expuso sobre esto: «Lo que puedo nombrar, no puede realmente punzarme. La incapacidad de nombrar es un buen síntoma de trastorno» (1980:90).

Como el Studium, el Punctum posee dos aspectos que serán también expuestos posteriormente: la *expansión* y la existencia en *campo ciego*. Del modo en que presentamos las características del Studium, daremos cuenta de estas dos características particulares del Punctum.

La expansión, puede ser a veces una metonimia u, otras veces, una paradoja. Una metonimia es, cómo se desarrollará en el capítulo 7, un procedimiento retórico que consiste en la sustitución de términos que comparten algún rasgo semántico en común o son semánticamente cercanos. Son ejemplo de metonimia las expresiones en las que se nombra al continente por el contenido, al instrumento por su función, etc. Por una parte, la expansión metonímica es aquella en la cual un detalle logra que la fotografía se sobrepase a sí misma: la foto deja de ser un signo y pasa a ser un referente, permitiendo al Spectator reconocer corporalmente, a partir de recuerdos, eso

que está viendo. Barthes ejemplificó esta expansión con el caso de una fotografía de Kertész tomada en 1921, exponiendo que desde su mirada pensativa logró añadir algo a la imagen: percibe el referente y reconoce esas calles por el recuerdo de antiguos viajes que realizó. Por otra parte, la paradoja es un procedimiento retórico que consta de la asociación de dos ideas supuestamente inasociables. La expansión es paradójica, entonces, cuando un pequeño detalle logra llenar toda la fotografía y arrastra la lectura insistente y repetitiva de la misma, una y otra vez se vuelve a mirar.

La segunda característica es la posibilidad de un campo ciego. Barthes introdujo este concepto centrándose en el cine, alegando que en el discurso cinematográfico, el sujeto que sale de la pantalla sigue teniendo una función en el relato. En las fotografías llenas de puro Studium, lo que ocurre en el interior del marco se plasma y muere ahí, no hay posibilidad de campo ciego alguna. Por el contrario, cuando surge un Punctum se crea, a partir de ese detalle, un campo ciego: el «pinchazo» hace que el sujeto cree una salida de ese marco y el Spectator le creará una acción, quizás una vida exterior al soporte en el que está plasmado. Podríamos comprender entonces al campo ciego como una posibilidad de vida de un sujeto fuera del campo en que está fotografiado.

### **Copresencia y No-copresencia de Punctum y Studium**

Con lo tratado hasta aquí, podríamos asociar al Studium con la contemplación y al Punctum con la experimentación. A modo de resumen, la fotografía dotada de Studium pertenece a la dimensión deíctica del gusto y el trasfondo cultural, y el Punctum va más allá de la fotografía y se asienta en la intimidad y la conmoción del Spectator.

Ahora bien, siendo Punctum y Studium dos conceptos tan ajenos entre sí, ¿es posible establecer una regla general de unión entre ellos? Desde Barthes podemos

decir que no. En todo caso, planteó una copresencia y una no-copresencia de Punctum y Studium.

Para establecer la no-copresencia el autor introdujo la noción de *fotografía unaria*. Este tipo de fotografía no recrea desviaciones de sentido como sí lo hace el Punctum. De este modo, habrá fotografía unaria siempre que el Studium no sea atravesado por un detalle-Punctum que desvíe o punce al Spectator. Ejemplos de fotografía unaria podría ser aquellas fotografías de prensa que generen determinado impacto a partir, por ejemplo, del material lingüístico, pero nunca un Punctum. Son todas las fotografías que van a llamar la atención pero no van a «punzar» y caerán fácilmente en el olvido.

A veces, aunque raramente, en el espacio unario de la imagen pueden advertirse detalles fortuitos que alteren el recorrido de la lectura misma, produciendo una nueva mirada u otra apreciación. Ahí hay un indicio de Punctum, nada más para establecer una copresencia.

### **El mensaje fotográfico**

En este apartado nos centraremos en el enfoque que aportó Barthes en su ensayo *Lo obvio y lo obtuso* (1982), principalmente en el capítulo «La imagen», donde cobra importancia la relación entre la fotografía y el mensaje lingüístico. Pretendemos recuperar los diferentes niveles de producción de sentido a nivel social que propone el autor para llegar a relacionarlos con las imágenes fotográficas de diferentes áreas como la publicidad, el humor o el cine, donde fotografía y lenguaje adquieren un rol cooperativo y complementario.

## La paradoja fotográfica

En *Lo obvio y lo obtuso* Barthes enunció tres niveles de producción de sentido:

- El primer nivel es el de la *Comunicación*, que es meramente informativo y se centra en el mensaje mismo, acopiando todos los conocimientos que se activan al reconocer los diferentes componentes de tal mensaje.

- El segundo nivel es el de la *Significación*, entendido como el *sentido obvio*, que se centrará en los simbolismos, considerados como todo lo que se presenta en un pantallazo y no requiere aclaración alguna. Está en estado puro y presenta posibilidades de ser descriptible.

- El tercer nivel es el de la *Significancia*, entendido como el *sentido obtuso*. Es un significante sin significado que, a diferencia del sentido obvio, no da lugar a la crítica ni permite una descripción, ya que no es compatible con la lengua ni con el habla, sin las cuales la comunicación y la significación persisten: no se altera el sentido general de un signo, sino que se permite una traducción ajena a él mediante el lenguaje verbal. La imposibilidad de la descripción del sentido obtuso fue expuesta por Barthes de la siguiente manera:

*mi lectura queda sorprendida entre la imagen y su descripción, entre la definición y la aproximación. El sentido obtuso no puede describirse porque, frente al sentido obvio, no está copiando nada: ¿cómo describir lo que no representa nada? En este caso es imposible una expresión pictórica en palabras. (1982:61)*

Al relacionar lo expuesto con la Fotografía, vemos que esta conforma un mensaje sin código, es mera analogía. A partir de lo mencionado y teniendo en cuenta la dimensión representativa de la Fotografía, nos centraremos ahora en la correlación que Barthes estableció entre Fotografía y realidad.

De la realidad a la imagen fotográfica se va a dar una reducción física en cuanto a proporción, perspectiva, color. Aquí yace la paradoja: la imagen fotográfica no es la realidad, sino su analogía perfecta. Lo paradójico recae, entonces, en la propiedad de la Fotografía de definirse por ser exactamente igual a la realidad que no es.

Como las artes representativas de lo real, la Fotografía desarrolla un mensaje primario, se trata del contenido analógico en sí. Atado a este, propone inmediatamente un mensaje suplementario que, según el autor, porta un significado que remite estética o ideológicamente a la cultura de una sociedad que capta ese mensaje.

### **Denotación y connotación**

Si retornamos a lo que Barthes planteó, podemos decir que la Fotografía emite dos mensajes concatenados: uno denotado (como ya mencionamos, lo análogo) y uno connotado, o sentido secundario, que es el que da a leer un Spectator o una sociedad según lo que esta piensa. Sobre la denotación y la connotación Barthes postuló:

*El primer sistema constituye entonces el plano de denotación y el segundo sistema (extensivo al primero) el plano de la connotación. Se dirá pues que un sistema connotado es un sistema cuyo plano de expresión está constituido por un sistema de significación. (...) el primer sistema (...) se convierte no en el plano de la expresión, como en la connotación, sino en el plano del contenido o significado del segundo sistema. (1985:76)*

Entonces, la connotación recubre al mensaje denotado por estar constituida desde un principio por este. Es un sistema que comprende significados y significantes y la



manera en que estos se unen para llegar a una significación. Este sistema se compone de signos denotadores que se unifican en un sistema connotador, el cual supone un carácter o bien global o bien ideológico.

En el mensaje fotográfico, la connotación no se va a captar de inmediato partiendo de lo denotado, sino que será inducida a partir de determinados procedimientos que tienen lugar en el nivel de la producción y recepción del mensaje mismo. Estos procedimientos generarán variaciones de información (dadas por elementos significativos de la imagen) que desembocarán en variaciones de sentido. A continuación, presentaremos brevemente cada uno de los procedimientos de connotación.

### **Trucaje**

Aprovechando la credibilidad del soporte fotográfico, se da una intervención en el plano denotativo: dos elementos disociados se ponen en relación mediante procesos artificiales. De este modo se da a conocer como mensaje denotado a un mensaje que está, en verdad, connotado. Podrían pensarse en este caso las intervenciones digitales que dan a entender determinados aspectos como naturales, cuando en realidad son deformados a partir de montajes o efectos especiales.

### **Pose**

Se inducirá una lectura de los significados connotativos a partir de la percepción de determinadas actitudes estereotipadas en la pose de los sujetos fotografiados, que proponen significados ya establecidos históricamente en una situación cultural dada.

## **Objetos**

Los objetos fotografiados son propuestos por Barthes como «inductores habituales de asociaciones de ideas» y también como auténticos símbolos. Si bien son objetos de significado completo en sí mismos (en cuanto a la cualidad física percibida) remiten a significados conocidos y establecidos históricamente y culturalmente.

## **Fotogenia**

El mensaje connotado se encuentra en la fotografía al estar esta manipulada por procesos técnicos (por ejemplo, estrategias de iluminación, encuadre o revelado) que producen y actualizan la idea (que circula en un ámbito social y cultural específico) de «lo bello».

## **Esteticismo**

Barthes explicó que se puede hablar de esteticismo cuando la fotografía «se convierte en pintura», es decir, cuando se incorporan marcas formales (composición, objetos, paletas de colores) de textos artísticos dados a otros textos para imponer un significado de mayor complejidad.

## **Sintaxis**

En casos en los que se construye una secuencia de varias fotos, podemos hablar de una serie. De este modo, podemos decir que el texto no significará solamente en sí mismo, es decir, en el nivel individual de cada componente de la secuencia, sino en la articulación total de estos.

## El texto y la imagen

A los ya mencionados procedimientos de connotación podemos agregar uno más: el texto lingüístico que acompaña a la imagen. Este tiene un importante rol en la producción de sentido, dado que puede tanto ampliar el campo de connotación como frenarlo o vaciarlo.

Barthes tomó a la Fotografía periodística para ejemplificar este aspecto. Por una parte, el texto en la imagen se impone como un «parásito» connotador, es decir, va a aportar a la fotografía uno o varios significados secundarios. La palabra exalta o racionaliza la imagen, ampliando las fronteras de significación. Por otra parte, la disposición y la presentación de la palabra en el espacio pueden hacer variar la connotación a medida que aumenta o disminuye su tamaño, o si la palabra se encuentra más cerca o más lejos de la imagen.

El texto amplifica las connotaciones que se incluyen en la imagen y, otras veces, producen significados completamente nuevos. En el capítulo «Retórica de la imagen» de *Lo obvio y lo obtuso*, Barthes advirtió dos funciones pertinentes al texto: *anclaje* y *relevo*. En cuanto al anclaje sostuvo que toda imagen es polisémica ya que tiene atada a su significante una cadena flotante de significados, esto es, una amplitud de significados posibles susceptible de expandirse. De estos, algunos significados pueden tomarse en cuenta mientras que otros pueden ignorarse. La polisemia no siempre es ventajosa sino que implica motivos de incertidumbre o confusión. Para poner freno a esta infinita producción de significados, el texto es una estrategia favorable ya que, actuando como una nomenclatura, cumple la función de anclaje, logrando así que el mensaje lingüístico guíe a la interpretación. El anclaje funciona, según Barthes, como una tenaza que sostiene la capacidad proyectiva de la fotografía e impide por esto que los sentidos connotados se expandan hacia regiones «demasiado individuales (o sea, limitando la capacidad proyectiva de la imagen)» (1982:36).

La función de relevo es menos frecuente en la imagen fija. La palabra y la imagen se encuentran en una relación complementaria y de interdependencia. El relevo es, entonces, la función del texto lingüístico que va a complementar a la imagen, aportándole el sentido que no posee por sí misma. La palabra y la imagen están atadas a un sintagma más general, conformando un discurso que, gracias al relevo se proyecta de forma efectiva. Para ejemplificar, una propuesta recurrente son los dibujos humorísticos o las historietas, en donde el texto en forma de diálogo complementa a la imagen.

Por lo tanto, anclaje y relevo pueden coexistir en una misma imagen, pero tienen sus actividades bien definidas: cuando es relevo, la información es más costosa ya que requiere un aprendizaje y un manejo específico de la lengua; cuando es anclaje, la información recaerá en la imagen y encaminará la interpretación de lector que será, por esto, menos forzada.

## **Conclusiones**

Con *La cámara lúcida*, Barthes introdujo al campo de la semiología visual emergente un instrumento orientador hacia la problematización de la Fotografía como fenómeno global en sí mismo, ya que ninguna de las ramas del saber hasta entonces preponderantes logró evadir una reducción conceptual y limitada de la misma a la hora de abordarla epistemológicamente. Si se ahonda en profundidad en toda la propuesta del libro, se puede encontrar también un modo de tratar la *memoria*, por notar en determinadas fotografías elementos formales asociados a una cualidad proyectiva en la expectación. Si bien este aspecto no fue tenido en cuenta a lo largo de este capítulo, dadas las condiciones de lectura que para él se piensan, consideramos pertinente y favorable dejar este aspecto planteado para futuras investigaciones.

En la segunda parte de *La cámara lúcida*, Barthes explicó que la fotografía es un soporte de la mezcla de la realidad y del pasado, este pasado que se torna el noema irreductible de la Fotografía: aquello que ha sido, «esto ha sido» (1980:121). Si consideramos a las fotografías desde su carácter de representación que, a diferencia de las otras artes representativas y visuales, es fiel a la realidad, entendemos por lo tanto que son objetos que contienen información sobre nuestro mundo visual cognoscible.

Aquello que «ha sido» resistió desde el momento en que fue fotografiado hasta nuestros días, y es recuperado en el presente dada una actividad de semejanza. Esta semejanza está comprendida en el acto físico de asimilar rasgos de dos objetos diferentes comprendiendo la similitud en la forma (esto nos remite, desde otro modelo teórico, a la dimensión icónica planteada por Peirce). Pero para relacionar la Fotografía con el acto de la memoria sería más propicio pensar, para cuestionar luego, la propuesta de Philippe Dubois en *El acto fotográfico* (1986) de concebir a las fotografías como índice (index). De acuerdo con la lógica peirceana, la fotografía mantiene una conexión real y contigua con su referente, «siempre regida por el principio central de una conexión física» (Dubois, 1986:57), como lo es el humo del fuego o el sonido de un instrumento musical mientras es ejecutado.

El problema del carácter indicial es que, al comprender una conexión física y contigua con el referente requiere necesariamente ser pensada en el momento presente justo en el que fue tomada. El acto de resistencia ante el paso del tiempo que contienen estas imágenes, hace que las mismas se configuren como *huellas* (cfr. Verón, 1987) de una realidad visual que ya no sucede. Desde aquí podemos comenzar a pensar una manera de actuar/significar de la fotografía como mecanismo de la memoria, siendo aquella muestra de un evento pasado que se mantiene en la forma.

Además, propuesta la categoría de Punctum como un segmento intrínseco de la imagen de efecto proyectivo y no como una acción efectuada por el Spectator, quizás la memoria histórica personal parta desde aquí. El Punctum también sería, entonces, la generación de una presencia ausente, una testificación del paso del tiempo activada en el álbum mental por la forma visual. El Punctum se abre como una herida en el Spectator, y en esa abertura posiblemente ingrese lo cognoscible de una historia y del tiempo. La propuesta sería, por tanto, indagar en la construcción del recuerdo como efecto de la contemplación y del duelo, en la construcción de un hecho pasado que se realiza en el presente como conjuntos de posibilidades visuales. Queda planteada esta inquietud sobre la compleja relación entre el objeto fotografiado y su imagen, sobre la ontología de sus materialidades, y la función deíctica a la que apela la memoria, entendiendo a la imagen no como (y necesariamente) un documento del «haber estado ahí» sino como la posibilidad de construcción de una versión del tiempo a partir de las huellas que deja la imagen en la memoria colectiva o, mejor dicho, en un itinerario posible de la intrincada trama de una semiosis social.

Desde aquí y en adelante los aportes de Barthes al campo no solo fueron pioneros sino también abundantes y de una complejidad minuciosa. A partir de estos la Fotografía comenzó a entenderse en virtud de su amplitud y de su inserción en el espacio cultural y desde su cualidad mítica.

Es así que propusimos como idea central del capítulo recorrer tales conceptos e indagar en su complejidad conceptual para llegar a determinar y disponer sus rasgos más importantes. De esta manera dejamos planteado un itinerario de lectura instrumental con miras a que funcione como soporte teórico frente a la problematización de un determinado corpus y como un instrumento de apoyo ante el abordaje de teorías pertinentes para el campo.

## Referencias bibliográficas

**Aumont, Jacques** (1990). *La imagen* (trad. Antonio López Ruiz, 1992). Paidós.

**Barthes, Roland** (1980). *La cámara lúcida – Nota sobre la fotografía* (trad. Joaquim Sala–Sanahuja, 2005). Paidós.

**Barthes, Roland** (1982). La Imagen, El mensaje fotográfico, Retórica de la Imagen y El tercer sentido. En *Lo Obvio y lo Obtuso* (trad. C. Fernández Medrano, 1986). Paidós.

**Barthes, Roland** (1985). Elementos de Semiología. En *La aventura semiológica* (trad. Ramón Alcalde, 1993). Paidós.

**Dubois, Philippe** (1986). El acto fotográfico. Pragmática del index y efectos de ausencia. En *El acto fotográfico. De la representación a la recepción* (trad. Graziella Baravalle). Paidós.

## Capítulo 4. Se desprende, flota, desaparece

*Cecilia Bonet*

### La moral del fragmento

*Esta lengua pura que ya no designa nada ni expresa nada, sino que es, como palabra inexpressiva y creadora, lo designado en todas las lenguas, toda información, todo sentido y toda intención se reúnen finalmente en una esfera en la cual están destinados a extinguirse.*

Walter Benjamin. La tarea del traductor, 1921

Cuando comenzamos a escribir, e incluso antes siquiera de empezar, inevitablemente nos encontramos atravesados por lecturas anteriores, por otras escrituras propias y ajenas que parecen dictarnos qué hacer y qué no hacer. Estas prescripciones implícitas a las que nos enfrentamos frente al papel en blanco están construidas por dos pilares: nuestra lengua, primero, y nuestro estilo, después. Ambos son, al mismo tiempo, el lugar de la posibilidad y el lugar del imposible: a la vez que nos habilitan a escribir, nos marcan los límites y las viabilidades de expansión de la escritura.



## La lengua y el estilo

La lengua es, en primer lugar, «un corpus de prescripciones y hábitos común a todos» (Barthes, 1953:17) acatado por los hablantes, anterior a la escritura e inevitable para ella: no hay escritura fuera de una lengua, es ella «el área de una acción, la definición y la espera de un posible» (1953:17). Una acción porque, al anteceder la escritura, permite su existencia pero solo cuando se escribe —cuando se comienza la acción— la lengua existe. Una definición porque solo podemos decir lo que decimos *en* la lengua, no podemos escaparnos de ella para decir porque no podemos escaparnos de ella ni siquiera para pensar: pensamos por y en la lengua, y es ella la que le da forma a (la que define) lo que pensamos, —es por ello que cuando algo en nuestra vida irrumpe, cuando lo real<sup>1</sup> nos corrompe, cuando acontece lo que no pensamos y no podemos pensar, *nos quedamos sin palabras*. La lengua existe antes que nosotros como sistema y al nacer, nos introducimos en ella, en su estructura, y con sus palabras decimos lo que queremos decir en el marco de sus posibilidades, pues una lengua «se define menos por lo que permite decir que por lo que obliga a decir» (1977:95). Y por último, la espera de un posible, pues *con* la lengua, *en* su linealidad, se puede construir otra cosa, que no es la lengua pero que está en ella, que no se escapa de su sistema pero que quiere hacerlo y de alguna manera lo logra, haciéndole «trampas a la lengua» (1977:97), como única posibilidad de estar dentro y fuera de ella. «El lenguaje humano no tiene exterior» (1977:96), no hay nada que podamos decir por fuera del mismo, solo podemos escribir en él y, en todo caso, jugarle alguna trampa, darle vuelta quizá su propia forma pero siempre dentro de él, siempre buscando lo que queremos

---

1 En el capítulo 7 de este libro se profundizan los registros de lo Real, lo Imaginario y lo Simbólico propuestos por Jacques Lacan.

decir bajo aquello que nos permite decir (y en donde se estructura lo que queremos decir), pero con el precio a pagar obligatoriamente de lo que nos obliga a decir.

Por otro lado, tenemos el estilo, que «nace del cuerpo y del pasado del escritor» atravesando la lengua. El estilo es, justamente, por fuera de toda elección, lo que irrumpe, «se hunde en el recuerdo cerrado de la persona, compone su opacidad a partir de cierta experiencia de la materia» (Barthes; 1953:18). En el estilo está, sin saberlo, el cuerpo del escritor que atraviesa la lengua: el momento de la ruptura inconsciente a la lengua que hace el propio escritor por su necesidad de escribirse en la lengua pero también —sin poderlo nunca— fuera de ella (porque, como hemos dicho, el sujeto no es nunca solo lenguaje sino también aquello que le acontece y que, de manera fraccionada e incompleta, intenta recuperar mediante la lengua). Ese momento en el que *nos quedamos sin palabras*, es el momento del Estilo, donde la lengua hizo cortocircuito en su posibilidad de explicarnos todo y desde donde seguimos intentando, alejándonos del límite y acercándonos a la posibilidad. Escribimos algo de nosotros mismos, moviéndonos en la frontera del poder coercitivo de la lengua, casi por fuera de él pero nunca totalmente. Algo que tiene una parte de nosotros, de nuestro pasado y de nuestro cuerpo: asomamos un mínimo de lo Real en la lengua, reconstruimos en ella una parte de lo que inevitablemente pasa por fuera de la lengua.

### **La conciencia de la imposibilidad**

Si no logramos ver la cualidad de irrupción del Estilo, su efecto atormentador, instantáneo, nunca dado por una elección consciente y nunca producto de nuestra voluntad, nos consagramos a él y perdemos la conciencia de la coercitividad de la lengua. Ella entonces se abre y da lugar en nuestras palabras a aquello que dice por sí misma y que

no podemos manejar, aunque sí, en cierto punto, hacer consciente. La lengua siempre está ahí para hacer con nuestras palabras lo que ella quiera y si, como escritores, no nos abrimos a la posibilidad de su coerción como potencial, el estilo se hunde en el voluntarismo. Nos olvidamos que la lengua está trabajando y creemos manejarla con nuestro estilo, y la lengua habla entonces por sí sola. Perdemos así el reinado de la escritura, donde nuestra única forma de gobernar es en la conciencia de la imposibilidad.

En esta conciencia de la imposibilidad es donde, quizá de manera arriesgada, ubicaremos a Roland Barthes. De una manera que se intentará explicar, es esta conciencia de la imposibilidad (imposibilidad de estar por afuera de la coerción de la lengua) el punto central de una moral del lenguaje que se postulará propia de Barthes: la moral del fragmento, lugar desde donde Barthes se para frente a la escritura y, luego, frente al Texto.

Pero, ¿qué es una moral del lenguaje? ¿Qué significa que Barthes se pare frente a la escritura desde un lugar determinado? ¿Qué significa pararse frente a la escritura desde una moral del fragmento?

Una moral del lenguaje es, en toda escritura, el lugar desde el que se lee el lenguaje, la postura con la que uno se ubica frente a él y el lugar que le da en los acontecimientos, es «un más allá del lenguaje que es, a la vez, la historia y la posición que se toma frente a ella» (Barthes, 1953:11). Toda escritura tiene implícita una moral del lenguaje: siempre que se escribe se tiene, sin saberlo, una postura frente al lenguaje, una manera de ubicarse en él y hacia él que está determinada por el momento histórico en el que uno se inscribe como escritor. La moral del lenguaje, como toda moral, está dada desde la Historia hacia la escritura. Escribimos, y para ello tenemos el lenguaje, pero este no es siempre el mismo: su lugar en la escritura que, en la posibilidad de acción, va cambiando con la Historia. Lenguaje y escritura se relacionan de diferentes maneras en los diferentes momentos históricos debido a las diferentes concepciones

del mundo en el que esta relación se encierra, y la naturaleza cambiante de esta relación conforma una moral del lenguaje de cada época y, dentro de ella, de cada autor.

En la introducción a *El grado cero de la escritura* (1953) Barthes realiza un rastreo de las diferentes morales del lenguaje desde el clasicismo hasta llegar a las posvanguardias, momento histórico en el que él se situaba al momento de escribir el texto. Haremos a continuación un breve repaso de las diferentes morales del lenguaje que retoma el autor, arribando finalmente a la moral del fragmento propia del mismo.

En primer lugar debemos hablar de una *moral de la imitación*. En el clasicismo, época que podríamos ubicar hacia finales del siglo XVII y durante el siglo XVIII, la ideología burguesa cobra fuerza en Europa y se convierte en el punto de convergencia de los movimientos intelectuales, artísticos y estéticos. La burguesía, escondida tras el rostro de la liberación del pueblo del poder monárquico, construye su nuevo lugar de poder en la constitución de un pensamiento unánime que consiste en encontrar razones universales, atemporales y naturales frente a los acontecimientos, dados siempre de manera contingente, histórica y social. La novedad de la burguesía es justamente el mostrarse como eterna, como orden natural y universal de los acontecimientos: siempre y en todos lados el mundo debe organizarse de esta manera, no por una razón externa (un dios, por ejemplo) sino porque el desarrollo mismo de los acontecimientos sucede así, de forma natural.

Esta ideología atraviesa todas las concepciones: en la ciencia, en el arte, en la política. Se entiende al mundo funcionando de esta manera e intenta explicárselo externamente: se busca entender no ya las causas —debido a que todo se da «naturalmente»— sino las leyes de ese funcionamiento. La unidad ideológica de la burguesía tenía entonces a su servicio a la escritura, que como elemento superficial solo decoraba un fondo temático unánime con calidad de natural y universal, elemento caracterizado por su cualidad instrumental: no performaba —no daba forma— sino que comunicaba, no construía

sino que copiaba, describía lo que debía describir. Es decir, había un mundo dado que funcionaba de determinada manera, y la lengua podía describirlo de manera más o menos bella. Podría decirse que había una inconciencia total de la acción coercitiva del lenguaje: esta actuaba libremente en las escrituras que no se negaban a ella por desconocerla. La escritura no era más que la superficie en donde la fuerza restrictiva de la lengua —en donde funcionaba la ideología— actuaba libremente para ser comunicada.

Esto dio pie al surgimiento de una *moral del artesanado*. Cerca de 1850 esta unidad ideológica se vio atacada por circunstancias que colocarán a la burguesía en un nuevo lugar.<sup>2</sup> La ruptura de una ideología que se mostraba como eterna e inmutable llevó consigo la ruptura interior de la lengua que la sostenía: el lenguaje se resquebraja y en ese quiebre se constituyó así una nueva forma. Gracias a ese quiebre, el escritor se volvió consciente por primera vez de la fuerza que ejercía la lengua sobre su escritura, e intentó dominar este impulso. En su escritura el escritor «asume o rechaza su condición burguesa» (Barthes, 1953:48), pero en todo caso, la conoce. Así, el escritor, se quiere convertir en dueño de su propia escritura, y manejar la lengua con la que trabaja: «desbasta, pule, talla y engarza su forma» (1953:49).

---

2 En aquellos años, comenzaba a cobrar fuerza la industria metalúrgica que se convertiría en esa época en la base del capitalismo moderno. Además, se desarrollaban por toda Europa (Francia, España, Italia, Alemania...) revoluciones independentistas que buscaban eliminar completamente los poderes aristocráticos para constituir repúblicas democráticas con el modelo de la primera república francesa de 1789: en 1920, con centro en España, y en 1930 y 1948 con centro en Francia. En este último país, particularmente, estas revoluciones llevaron a dividir a la sociedad en tres clases: quienes querían una monarquía parlamentaria como forma de gobierno (sobre todo la alta burguesía), quienes querían un estado democrático con sufragio universal (la mediana y baja burguesía), y quienes querían un estado socialista con abolición de la propiedad privada (la clase obrera). Una división tan profunda entre los deseos de un mismo pueblo mostró abiertamente el fracaso de las ilusiones del liberalismo.

Finalmente, surge una *moral de la destrucción*, y la búsqueda del *grado cero de la escritura*. En «la escritura artesanal, situada en el interior del patrimonio burgués, no [se] perturba ningún orden» (Barthes, 1953:56), y es por ello que los escritores vanguardistas de comienzos del siglo XX «hicieron estallar a cada instante el renaciente envoltorio de los clisés, de los hábitos» (56) buscando a través de esta dislocación la exorcización de la escritura. Si la lengua nos obliga a decir lo que no queremos decir, quebrems la lengua, rompámosla y digamos lo que queremos, lleguemos al «caos de las formas, [al] desierto de las palabras» (56). Pero ¿cómo, sin lengua? Ya hemos dicho que no se puede decir algo por fuera de la lengua. Querer destruir la lengua es para el escritor mismo un suicidio.-

Barthes dijo entonces que es necesario «crear una escritura blanca, libre de toda sujeción con respecto al orden ya marcado del lenguaje» (56). Es una lengua básica «alejada de las lenguas vivas como del lenguaje literario» (58), la lengua antes de su contacto con el medio que la vuelve coercitiva al aliarla a un sistema ideológico. Si no se puede salir de la lengua, lleguemos a su centro, a su grado cero donde ningún factor externo aún ha influido. Esta búsqueda alejaría al escritor, entonces de la coacción de la lengua, y lo acercaría al grado natural de ella, a su estructura sinónima a la de un álgebra donde la lengua perdería todo el espesor, todos sus niveles de significación para resolverse en una ecuación de variables indiferentes. Esto es en sí mismo *una imposibilidad*. La lengua es esa imposibilidad: no puede hallarse su grado cero, no existe como neutra. La escritura blanca es tan utópica como la misma destrucción de la lengua: si una nos deja mudos, la otra nos vuelve ciegos. Mientras que la destrucción de la lengua implicaba la ruptura del sistema, el arribo a la escritura blanca sería como encontrar el sistema en sí mismo dado por la relación pura, sin términos de relación: la sintaxis de la lengua sin lenguaje. Pero descubrir, alcanzar la lengua antes de la lengua, volvernos al lenguaje como una estructura vacía de coerción, es

volvemos asimismo a un lenguaje vacío de posibilidad. La posibilidad de la lengua es en cuanto a su cualidad coercitiva: el sistema que restringe es asimismo el que permite dar forma; en los límites de la lengua se abre la posibilidad de la escritura, la posibilidad de la irrupción de lo que anteriormente señalamos como el *estilo*. Buscar el grado cero hace al escritor volver la cara hacia la estructura, alinearse en ella para escapar «a la elegancia o a la ornamentación» (58). Y donde antes ubicábamos a la coercitividad de la lengua encontramos ahora una nueva coerción, dada en el nuevo hábito de escapar al sistema. Se conforma entonces un nuevo mito formal: el que, en el intento de superar la coerción de la lengua escapando de la lengua, la confirma como tal y le devuelve todo su poder.

Esta imposibilidad crea entonces un autor escindido: «Frente a la página en blanco, en el momento de elegir las palabras que deben señalar francamente su lugar en la Historia y testimoniar que asume sus implicaciones, observa una trágica disparidad entre lo que hace y lo que ve» (Barthes, 1953:63). Por un lado está «la amplia frescura del mundo presente» (63) en el que el escritor vive, donde habita lo real, donde se habilitan las irrupciones. Por otro lado está el lenguaje en el que se implica todo el peso de una historia anterior, ajena al escritor y que conforma el sistema lingüístico que lo atraviesa. En esta contradicción está la acción trágica en que todo escritor se ve inmerso: debe escribir (no describir) esa irrupción de lo Real (que se da en el puro presente, por fuera del tiempo) con la lengua que lo coacciona ubicándolo en un sistema históricamente determinado.

Y en esta tragicidad se mueve la literatura actual, con el grado cero siempre como punto de llegada imposible de ser alcanzado pero que, por el carácter mismo de la escritura como búsqueda, mantiene despierta la conciencia de la coerción así como de la destrucción: la escritura es el linde entre dos posibilidades, la de su propia destrucción y la de la sumisión total al sistema que restringe.

Dentro de esta moral del lenguaje contemporánea, se encuentra el Barthes escritor. Un escritor que, como todo escritor, tiene una posición frente al lenguaje en la que circunscribe su accionar. Este accionar está marcado por un procedimiento y un principio constructivo particular, «el fragmento y la estructura rapsódica», dado que «más vale correr los riesgos de la incoherencia que reducir a sistema un proceso abierto a contradicciones» (Giordano, 2012:95). Este «ejercicio de lo discontinuo» marca la moral desde la que Barthes trabajó su escritura: una moral del fragmento, en la que sustenta su postura teórica y sus ejercicios de escritura. Es por ello que el ensayo es el género que más frecuentó durante su obra, sumado a este la escritura rapsódica de la notación.

En el ejercicio de la notación se ubica un aspecto fundamental de la moral del fragmento, y es la cualidad de irrupción propia del fragmento de escritura instantánea, que «registra contingencias e individualiza matices», capta el instante «tal cual nos punza sutilmente, encegueciendo la comprensión» (Giordano, 2012:98). Podemos ver en el fragmento la cualidad que le hemos dado al estilo anteriormente: la cualidad de la irrupción, de lo real que acontece trágicamente acometiendo la escritura. Podríamos decir que Barthes, en sus fragmentos, escribió solo su estilo: utilizó ese fragmento de lengua que ha rasguñado cuando en un instante percibió algo que no pudo nombrar, para decir aquello que ha podido advertir de lo real, aquella parte ínfima marcada por un encuentro instantáneo, por «rastros evanescentes de algunos encuentros fortuitos con gestos e imágenes impregnados de sensación de vida y certeza de realidad» (99).



## El momento del texto

*Pensé que Argos y yo participábamos de universos distintos; pensé que nuestras percepciones eran iguales, pero que Argos las combinaba de otra manera y construía con ellas otros objetos; pensé que acaso no había objetos para él, sino un vertiginoso y continuo juego de impresiones brevísimas.*

Jorge Luis Borges. El Aleph, 1949

No podemos, cuando nos referimos a Barthes, hablar de la escritura sin hablar de la lectura: es en la intersección de ambos verbos donde se sitúa el Texto. Empezaremos, entonces, por las dos acciones que nos permitirán arribar, finalmente, a esta noción última.

## La lectura

La lectura se ubica entre cuatro coordenadas: la impertinencia, el Deseo, el rechazo y el sujeto (Barthes, 1984).

Es *impertinente* porque no posee ninguna pertinencia de objeto (todo es factible de ser leído) ni pertinencia de niveles, dado que no leemos solamente el texto escrito con sus significados denotados: junto a ellos están los connotados, y, sobre todo, los no escritos.

Se asocia asimismo con el *Deseo* en cuanto acción erótica: el deseo está en el objeto de lectura, y mediante el acto de leer, arriba al sujeto en un instante trágico que se identifica por la cualidad de no poder ser nombrado. El deseo tiene la cualidad de una acción enmarcada por una relación: es lo que une, en el momento en que se lee, al lector con el Texto, en un momento de placer (aspecto que abordaremos más adelante). Barthes

definió tres tipos de placer en la lectura: el placer fetichista (donde lo que atrae es la forma del texto, su cuerpo como un desnudo erótico), el placer del suspenso (donde actúa una fuerza que lleva al lector hacia adelante en la lectura, impidiéndole abandonarla, en una espera que busca ansiosamente la sorpresa como elemento culmen), y por último, el placer de la Escritura, al que arribaremos, donde se chocan los verbos y nace el Texto. La lectura es aquí un trabajo en el que se produce constantemente, donde «cada lectura vale por la escritura que engendra» (Barthes, 1984:44).

En paralelo con el Deseo, y de cierta manera en guerra con él, la lectura es también *rechazo*: rechazo a la lectura como deber (leer es también la libertad de poder elegir no leer, donde se habilita el nacimiento del Deseo) y rechazo a la Biblioteca (primero, como el lugar del límite, donde el deseo de leer se choca con el margen de lo que se nos ofrece para leer, y segundo, como lugar en el que se está pero no se vive, donde la lectura es una acción regida por un espacio y un horario, imposibilitando así la irrupción impredecible del Deseo).

Por último, la lectura implica al *sujeto*: como todo verbo, leer implica sus propios argumentos, un agente y un paciente, donde ubicaremos al lector y al libro. El lector es un sujeto gramatical, un agente, que ocupa un papel completamente activo. Es quien realiza la acción, de manera consciente y voluntaria, de leer. Esta acción es a su vez determinada por dos rasgos fundamentales: el desencadenamiento y la habilitación. Habilidad porque activa en el sujeto todo lo que este lleva consigo, habilita la puesta en acción de todos los sentidos anteriores inherentes al sujeto que permanecían relegados en rincones del inconsciente. Desencadenamiento porque, al agenciar (al darle el lugar de agente) al sujeto, le da su cualidad de activo y la facultad de *producir*, de escribir. El libro (como complemento gramatical y a su vez, en cuanto paciente) sufre la acción verbal, que recae sobre él y lo modifica. Recién luego de la lectura se habilita la existencia del libro en cuanto Texto. El Texto surge recién con la lectura, no con la

existencia física del libro. El Texto se desprende del libro como una fina capa de polvo que baila en el aire cuando sacudimos un objeto, para permanecer un rato flotando y desaparecer.

### **La escritura**

Es en el rasgo desencadenador de la lectura donde entra en juego la escritura como acción productiva: escribir es producir un Texto, hacerlo posible. Es la tercera posición del placer (recordemos que el placer implicaba tres formas: la fetichista, la del suspenso y la de la escritura), donde «lo que deseamos es tan solo el deseo de escribir que el escritor ha tenido» (Barthes, 1984:44). Deseo que se lleva a cabo con un compromiso tomado entre la lengua y el estilo: en ese vaivén dado por el lugar del imaginario (la lengua) y el lugar de lo Real (el estilo), que es «la relación entre la creación y la sociedad» (1953:20) se decide Escribir. Así, este segundo verbo, que es el parto del Texto habilitado por el acto sexual de la lectura, es una función entre dos términos (la coerción y la posibilidad) cuya acción tiene por resultado un Texto. Este compromiso que adquirimos al Escribir conlleva la moral del lenguaje en la que se verá sumergido el texto.

El verbo escribir, además, tiene también su propia estructura argumental: hay *alguien* (sujeto gramatical, agente, nuevamente, como en la lectura) que escribe, quizá, *algo* (complemento gramatical). Pero otro aspecto de este verbo interesa particularmente: la *diátesis*, o «voz». Barthes concibe a la Escritura como aquella voz en la que *el sujeto es a la vez agente y paciente*: «escribir, hoy en día, es constituirse en el centro del proceso de la palabra, es efectuar la escritura afectándose a sí mismo, es hacer coincidir acción y afección» (Barthes, 1984:27). Hay un verbo que exige la presencia (en

este caso) de un agente, y un agente que le permite existir al verbo. Este agente, a su vez, al actuar, se modifica a sí mismo, *se escribe* a sí mismo. Como un vidrio se rompe, como un hueso se quiebra, como una madera se parte, un escritor se escribe, «se constituye como inmediatamente contemporáneo de la escritura, efectuándose y afectándose por medio de ella» (Barthes, 1984:28). El escritor, tiene algo de agente, pues realiza activamente la acción denotada por el verbo, pero también comparte algo del paciente, sobre el que recae la acción haciéndole sufrir diferentes tipos de cambios.

Asimismo, «la literatura entera está contenida en el acto de escribir» (Barthes, 1984:11). La literatura surge, al accionar, en el momento en que la tangente de la escritura toca el círculo del lenguaje. Esto no quiere decir que podamos escribir sin lenguaje, significa más bien que podemos escribir por fuera del lenguaje. Podemos escribir ciencia,<sup>3</sup> donde simplemente utilizamos el lenguaje, pero desde el momento en que escribir es hacer actuar al lenguaje, entonces, hay literatura.

El texto es, finalmente, «un espacio del lenguaje (...) el paso a través de una infinidad de digresiones posibles» (Barthes, 1984:54). El Texto está indisolublemente ligado a la escritura intransitiva: no es el objeto de la misma sino que es la otra cara del agente-paciente. En el acto de escribir, el agente actúa, y a esa acción la experimenta él mismo, transformándose: *entonces, hay texto*. Escritor y texto surgen a la vez, ambos como agentes-pacientes del verbo escribir. Hay texto porque se escribe, y deja de haberlo cuando la acción de escritura se detiene. El texto es el lenguaje en acción

---

3 Al menos, donde pensamos (y creemos fervientemente) que «utilizamos» el lenguaje, porque, en fin ¿hay discurso que no esté atravesado por la coerción del lenguaje?, es más, ¿hay lengua sin literatura?

*el escritor moderno nace a la vez que su texto; no está provisto en absoluto de un ser que preceda o exceda su escritura, no es en absoluto el sujeto cuyo predicado sería el libro; no existe otro tiempo que el de la enunciación y todo texto está escrito eternamente aquí y ahora. (Barthes, 1984:65; el destacado es nuestro)*

### **El camino del texto**

En este accionar de la escritura y la lectura, el texto deviene el lugar donde se articula todo lo que conlleva el lenguaje: la cultura entera atraviesa al texto, se enreda, se teje en él. Un tejido que podemos siempre desenredar y nunca descifrar. Se puede ingresar a él por un hilo, al que podemos seguir entre el entramado, pero no podemos atravesarlo (más que rompiéndolo, eliminando su cualidad de tejido). En esta urdimbre, a su vez, se modifica la sustancia misma. En su accionar el Texto es performativo: toma el lenguaje, hace con él, pero también lo hace, lo crea y lo modifica constantemente. Como si el hilo del tejido se modificara en la acción de tejer, el lenguaje no queda como tal, anterior al texto, sino que a medida que ingresa al texto sufre cambios irremediables que lo modifican constantemente.

Hay una distinción fundamental que debemos aclarar cuando hablamos de texto en Barthes, y es la diferencia que estableció entre el Texto y la Obra. Esta distinción nos permitirá comprender mejor lo que es el primero, su naturaleza escurridiza que se escapa de las explicaciones categóricas, esa *cualidad fragmentaria* que puede percibirse hasta en su misma definición. Para acercarnos a esta distinción, empezaremos por la relación de filiación que se da en estructuras argumentales diferentes donde Texto y Obra aparecen como argumentos de verbos muy distintos: mientras que el Texto, como hemos dicho, no es nunca un objeto más que durante el desarrollo mismo

de la acción, la obra es un objeto paciente por excelencia. Un autor publicó, y esta acción marcada por el tiempo pretérito, deja al mundo entonces un objeto: la obra.

La obra es el libro, con sus significados encerrados entre dos tapas y una hoja de inicio firmada por el permiso de alguna editorial. El texto no ocupa ningún lugar, no existe una materialidad del texto. Este es «un campo metodológico» (Barthes, 1984:71), el lugar de un accionar, y su relación con el agente de la acción es una relación de co-existencialidad. La acción de escribir resquebraja toda estructura argumental posible, no puede hablarse de alguien que escriba algo, como hemos dicho antes, ya que tanto el alguien como el algo se encuentran dentro del verbo escribir. Cuando la acción se detiene, ninguno de los dos existe. En esta acción, a su vez, otro elemento se vuelve agente, un tercer participante que es la esencia misma del Texto: el lenguaje, que actúa por sí mismo, habilitado por el acto de escribir a convertirse en texto, en tejido.

En el lenguaje tenemos la posibilidad y la restricción: en su estructura se esconde todo lo que se nos es habilitado decir y que no decimos, así como se esconde la imposibilidad de decir otras tantas cosas. Todo este conjunto que es el lenguaje aparece en el momento del Texto, se manifiesta simultáneamente en el tejido. Es por eso que «el texto es plural» (Barthes, 1984:73), porque no podemos nunca interpretarlo, encontrar el sentido que esconde detrás de las palabras. Porque no hay un sentido detrás de las palabras, sino que hay infinitos sentidos *en* las palabras, y solo por ellas. A su vez estos sentidos se encuentran todos juntos en el Texto, y este se vuelve irreductible, todos los signos de la cultura se enredan en él y lo entretejen.

La Obra, en cambio, posee la cualidad inversa: los sentidos han sido elegidos clasificatoriamente, y ya están establecidos. Así, en una relación uno-a-uno entre significado y significante, la obra completa actúa como *un solo signo* en la cultura. Posee un lugar determinado por el nombre de su agente, el Autor, y se relaciona con los otros

signos de la cultura desde una relación de poder. La obra, así, es parte de la *doxa*: la opinión común. Está dentro de ella, se mueve en sus límites. El texto, en cambio, es siempre paradójico (foráneo a la *doxa*), rodea a la opinión pública, se sale del marco de ella, la esquiva. «Así, frente a la obra, el Texto bien podría tomar como divisa la frase del hombre endemoniado (Marcos, 5, 9): “Mi nombre es legión, pues somos muchos”» (Barthes, 1984:74). Mientras que obra hay una, la Obra, siempre igual a sí misma, el Texto nunca puede ser dos veces el mismo.

Dijimos anteriormente que el texto surge recién con la lectura, y también que hay texto porque se escribe, ¿qué nos dice esto que pareciera ser una contradicción? Barthes dijo que *el Texto surge con la escritura de la lectura*. Es ese Texto que escribimos mentalmente cada vez que leemos. Por esto hay texto recién cuando leemos, a la vez que hay texto recién cuando escribimos: lo que hay es el Texto que escribimos cuando leemos. La lectura deja de ser así un acto parásito y secundario de un texto ya escrito anteriormente y terminado, para convertirse en una acción activa que posibilita el escribir. Asimismo la escritura deja entonces de ser ese lugar estanco en donde de una vez y para siempre surgen ideas iluminadas que se plasman en la hoja, para ser la acción constante que acompaña toda lectura. Ambos verbos toman así la cualidad de lo efímero, se dan en un instante conjuntamente, mientras se escribe lo que se lee, para desaparecer al momento cuando ya se lee y se escribe otra cosa.

En el texto, entonces, la acción de leer y escribir no están dissociadas, cada lectura engendra una acción de escritura de un Texto, que no puede ser nunca dos veces igual. En la obra, estas acciones se separan temporalmente, una es anterior y otra posterior: un autor escribe para que luego alguien lea. El Texto, en cambio, es escrito por el mismo agente que lee, en un acto de separación con el Autor: este quedará en la obra, para que el Texto sea completamente del Lector, que lo reescribirá cada vez que comience una nueva Lectura.

Esto no quiere decir, vale aclarar, que solo leamos obras y escribamos textos; un Texto también puede ser leído, justamente ahí se encuentra la no división de ambos verbos. Cuando leemos y esto nos permite escribir el propio Texto, estamos leyendo un Texto, que de alguna manera es el mismo que estamos escribiendo. Solo cuando dejamos de escribir, comenzamos a leer una obra: ya no producimos, no tejemos, sino que buscamos en las palabras de otro lo que quisieron decir, lo que se dijo alguna vez, lo que esconden. Entonces, se anula completamente en placer de la lectura, asociado a la multiplicidad del lenguaje *por tejer*. No existe algo escondido detrás de las palabras, por lo que la única consecuencia posible de esa búsqueda es el fracaso.

Por eso, para desprenderse de esa búsqueda inútil, para entrar al Texto desde la infinitud del lenguaje, no puede postularse uno como crítico, como «analista, confesor, descifrador» (Barthes, 1984:78), sino solo como escritor. La práctica de la escritura es la única forma de arribar a una Teoría del Texto. Y se debe comenzar por donde Barthes comenzó: por escribir la lectura. Cuando Barthes preguntó: «¿No les ha pasado nunca eso de *leer levantando la cabeza?*» (1984:31), encontró en esa acción la escritura de un Texto. El momento en que se levanta la cabeza es el momento de la irrupción del lenguaje, cuando en un instante aparece algo que asocia en nuestro pensamiento varios caminos diversos y se escribe entonces *otra cosa*.

*Levantar la cabeza* durante una lectura marca una irrupción: cortamos el Texto que leemos para escribirlo, para poder *tejer* todo lo que el lenguaje nos depara. Eso mismo que el lenguaje nos ha deparado en un instante, que hemos podido ver fortuitamente mientras leíamos, casi inconscientemente, es lo que escribimos. Aquí se encuentra la razón de la escritura fragmentaria, rapsódica, de Barthes. Escribe lo que descubrió en el lenguaje. Y el fragmento es la única manera que encuentra para poder escribir la pluralidad. En el momento en que se deja el fragmento para poder constituir una



secuencia lógica completa, se deja también la pluralidad: elegimos un significado dentro de los posibles que hemos descubierto, para poder asociarlo a otro que hemos pensado y en la secuencia ya no están todas las significaciones juntas sino solo aquellas por las que nos hemos visto obligados a optar.

El fragmento se convierte así en una lucha contra la coerción del lenguaje. Escribir el fragmento ubica a Barthes justamente en la línea divisoria entre la destrucción del lenguaje y la sumisión al mismo: trabaja con la lengua sin respetar completamente su forma, juega con el lenguaje, le hace trampas (Barthes, 1977:97). Utiliza la coerción misma de la lengua, su lugar de la obligación, como un lugar de posibilidad. Si la lengua nos obliga a decir cosas que no queremos, digámoslas voluntariamente. Y si no encontramos palabras, usemos las de la lengua para decir lo que queremos. Si la lengua tiene una linealidad lógica que encadena ideas, si la única forma de decir algo es siguiendo un sistema gramatical dado, rompamos esa linealidad, escribamos un fragmento sin una lógica completa donde no se llegue a distinguir qué significado hemos optado, donde los significados linealizados se desordenen, se mezclen y se interrumpen. Así, quizá, encontremos en el lenguaje algo de esa irrupción de lo Real que está más allá del lenguaje y más acá de la escritura.

### **El recorrido barthesiano**

En *La aventura semiológica* (1974) Barthes describió retrospectivamente su camino por lo que él denominó «la aventura del significante». Allí nombró tres momentos: el del *Deslumbramiento* —cuando lee por primera vez a Saussure y escribe *Mitologías* (1957)—, el de la *Ciencia* —cuando trabajó con el sistema de la moda y escribió también *Elementos de Semiología* (1964)— y por último, el del *Texto*, que va desde

*Introducción al análisis estructural de los relatos* (1966) hasta *S/Z* (1970). Pero, ¿qué significa que el Texto conforme un «momento» en los trabajos de Roland Barthes? ¿Cómo se desarrolla este momento del Texto? Para referirnos a este recorrido por los diferentes momentos de Barthes es necesario recordar por dónde empezó (y empezamos): la búsqueda imposible del grado cero de la escritura. Esta búsqueda, que permitió a Barthes, luego de un largo camino, arribar al fragmento como moralidad de escritura es ya la razón de ser de su primer texto, que lleva justamente ese nombre, *El grado cero de la escritura* (1953). Todo su recorrido será una toma de conciencia de la imposibilidad (y de la necesidad) de escaparse del lenguaje.

A continuación haremos una breve lectura de cómo este hacer consciente guía todos sus trabajos hasta llegar a manifestarse externamente en el tipo de escritura fragmentaria propia de *S/Z* (1970) y de sus siguientes textos (que serán abordados en el capítulo 5). Describiremos este recorrido a partir de «los momentos» que el mismo Barthes planteó para su escritura (Barthes, 1974).<sup>4</sup>

### **El deslumbramiento**

Este primer momento está marcado por la lectura del *Curso de lingüística general* de Saussure (1921), que le dio a Barthes la base teórica que estaba buscando para «la denuncia de los mitos pequeñoburgueses» (Barthes, 1974:11): mostrar cómo «la burguesía convierte su cultura histórica de clase en cultura universal» (11).<sup>5</sup> No podemos dejar de notar aquí que esta idea ya estaba presente en *El grado cero de*

---

4 Para conocer otras propuestas de lectura sobre los momentos del recorrido barthesiano, ir al capítulo 5.

5 En el capítulo 2 del presente libro se historiza y se aborda en profundidad la categoría de *mito* en la obra de Roland Barthes.

*la escritura*, cuando Barthes describe la unificación de la conciencia burguesa dada por la naturalización de los procesos sociales, con la diferencia de que ahora tiene los instrumentos metodológicos para desentrañar lo oculto de esa ideología.

Y estos instrumentos son proporcionados por el sistema de signos de la lengua propuesto por Saussure. En «El Mito, hoy», último capítulo de *Mitologías* (1957), Barthes explicó que, mientras que la lengua sería un sistema de signos de primer grado (un significante asociado a un significado), la semiología sería un sistema de signos de segundo grado, que tomaría al signo completo de la lengua como significante, habilitando la existencia de *otro* significado asociando a este significante segundo, conformando juntos el signo semiológico (Barthes, 1957).<sup>6</sup> Bajo esta estructura semiológica ubicó Barthes al accionar de la burguesía: el signo «Burguesía» esconde su significado (lo propiamente burgués) asociando el significante «burguesía» a otro significado: el proceso natural de realización de los hechos. Así, toda acción realizada por la clase social burguesa pasa a convertirse en el curso natural de los hechos, acatado por todos los que no puedan descifrar este *mito burgués*.<sup>7</sup>

Esta propuesta semiológica-política ubica a Barthes en la búsqueda por lo que hay más allá de la lengua: si la lengua es un sistema de signos, la significación no termina allí, en los significados conocidos de las palabras, sino que hay otra cosa que se está diciendo. De alguna manera este sistema de «revelación» del mito burgués nos muestra la estructura del accionar coercitivo de todo el sistema de la lengua: la

---

6 La estructuración del signo semiológico (Barthes, 1957) podrá encontrarse ilustrado y explicado en el capítulo 2 del presente libro.

7 Estructuración del «mito burgués» mediante la forma del signo semiológico sigue la misma organización categorial del mito: {[Significado > «*lo propiamente burgués*» - Significante > «*burguesía*»] SIGNO lingüístico → significante > «*burguesía*» - Significado > «*lo natural*»} SIGNO semiológico.

naturalización de los significados puede ser peligrosa si no notamos que hay todo un proceso semiótico desenvolviéndose detrás de nuestras palabras, que no solo cuando decimos «burguesía» estamos diciendo muchas cosas que no sabemos, sino que cada vez que hablamos estos procesos se desenvuelven y es necesario —al menos— intentar desentrañarlos.

### **La científicidad**

Este segundo momento está marcado por la búsqueda incansable de la sistematicidad en la semiología. Es el momento en que intenta describir la gramática de otro sistema de signos que no es la lengua hablada: el sistema de la moda.

Según expresó en *Elementos de semiología* (Barthes, 1964:79), el fin de toda tarea semiológica es «reconstruir el funcionamiento de los sistemas de significación distintos de la lengua», para lo que describió toda una serie de «elementos» básicos, provenientes de la lingüística, que darían la base para poder estudiar los procesos de significación semiológica. Estos elementos (dados en oposiciones: lengua/habla, significado/significante, sintagma/sistema y denotación/connotación), determinarían la forma en que los diferentes sistemas de significación (entre ellos la lengua, pero nunca el único) funcionan, y permitirían reconstruir todo el proceso de producción de sentidos.

La reconstrucción del desarrollo de los sentidos de los diferentes sistemas semiológicos se convirtió para Barthes en un «placer de ejercitar la *sistemática*» (1974:12), que va más allá de la necesidad de generar fundamentos para una base sólida de la disciplina semiótica que por esos años se encontraba en formación. Así, este ejercicio se daba en continuas prácticas de escritura que generaban sistemas, estructuras, juegos dados en el lenguaje, en constante movimiento y nunca definidos completamente.

La lectura de los diferentes sistemas de signos devino en una escritura incesante que engendraba nuevos textos cada vez, de manera que Barthes ingresó así (sin notarlo en el momento de la práctica pero sí luego en su relectura de la misma) al momento del Texto.

### **El texto**

Este último momento surgió, en el camino de Barthes, casi como el resultado necesario de su proceso de escritura. El momento del texto se da en un proceso interno de liberación de la escritura, que va desde *Introducción al análisis estructural del relato* (1966) hasta *S/Z* (1970), travesía que marca el recorrido de *las escrituras de las lecturas* de Barthes: desde el ingreso al sistema hasta la liberación del mismo.

### **Introducción al análisis estructural del relato**

Guiado por una búsqueda inagotable para encontrar en el lenguaje lo que no está en él, Barthes no podía sino arribar a introducirse de lleno en el estudio del mismo, a analizarlo en su composición atómica para encontrar dentro de él su razón de ser, su modo de funcionamiento, el camino de la significación. Así, el «placer de ejercitar la *sistemática*» (1974:12) le dio a Barthes un lugar desde donde ingresar al sistema de funcionamiento del texto. Mediante este ejercicio, y con las categorías que había desarrollado ya en *Elementos de semiología* y que profundizaría con la puesta en acción de sus análisis, a partir de la influencia y el trabajo paralelo de otros autores, Barthes ingresó al juego de encontrar una forma básica y universal que determinara el modo en que todos los relatos produjeran significación. *Introducción al análisis estructural de los relatos* se conformó así como un puente entre el momento de la científicidad y el momento del texto.

Esta búsqueda de la estructura subyacente a todos los relatos no fue un afán pretencioso que haya surgido arbitrariamente de los deseos de Barthes, sino que tenía ya fuertes antecedentes en los trabajos sobre literatura que circulaban en la época.

Hagamos un pequeño panorama histórico: ya mencionamos que Barthes fue influenciado hondamente por la teoría de «la Lengua como sistema» propuesta por Saussure en sus cursos sobre Lingüística dictados en la primera década del siglo XX (y publicados por sus alumnos en 1921, con el nombre de *Curso de lingüística general*). Para ese entonces, en Rusia, surgía un grupo de investigadores nombrados por sus adversarios como los «Formalistas rusos» (nombre con el que serán conocidos en la posteridad), que buscaban encontrar *en* la literatura aquello que fuese propio de la misma y solo de ella: la especificidad de lo literario, a lo que llaman «la *literaridad*» (que sería una cualidad compartida por todos los textos literarios que les permitiría identificarse como tales y distinguirse de los que no lo sean). Esta búsqueda afanosa por encontrar «lo literario» dentro del texto mismo surgía de la necesidad inmanente que tenían los análisis literarios de separar al texto de la vida del autor y de la sociedad, no porque el texto no tuviese relación con su autor o con el mundo circundante, sino porque su razón de ser debía encontrarse en su misma materia y no en lo externo a él; es decir, un texto no era literario por ser escrito por tal persona o por tener tal finalidad, sino que era literario por algo que sucedía en su mismo lenguaje. Los formalistas no duraron mucho tiempo, y su mismo afán por la inmanencia pura del estudio literario (el texto desde el texto y solo en el texto) fue disminuyendo a lo largo de su corta existencia (1914–1930). Sin embargo, sus ideas influyeron fuertemente en el estudio posterior de los textos literarios, y autores como Propp o Jakobson, pertenecientes a esta escuela, se convirtieron en fuertes bases para los estudios estructuralistas de la literatura.

El primero de ellos, Propp, se separó del estudio de la poesía (en el que consistían la mayoría de los trabajos formalistas) y se dedicó al estudio de la narrativa. Así,

en su famoso texto *Morfología del cuento popular ruso* (1928) escribió 31 funciones comunes a todos los cuentos de esta clase, y se convirtió en el primero en proponer una estructura funcional de *un tipo* de cuento: el cuento popular ruso, categoría bajo la cual se podían inscribir numerosos relatos que «acataran» este tipo de funcionamiento. El segundo, Jakobson, se fue de Rusia en 1920 y se dedicó más específicamente al área de la lingüística. Escribió, en 1958, *Ensayo de lingüística general*, en cuyo capítulo «Lingüística y poética» pone en relación ambas áreas de sus estudios, y planteó la más que conocida hipótesis de que «la poética» es una de las funciones del lenguaje donde este se centra en el mensaje mismo (y no en el destinador, destinatario, contexto, código o contacto, como las otras funciones que establece).

Así, bajo estas dos fuertes influencias extranjeras y con el desarrollo de la lingüística estructural proveniente de los escritos de Saussure, en Francia comenzó un trabajo arduo por encontrar la estructura de funcionamiento de los textos. En esta corriente se inscriben los trabajos de Greimas, Bremond, Todorov, además de los de Barthes (Gerbaudo, 2006), todos publicados en la segunda mitad de la década de 1960.

En *Introducción al análisis estructural del relato*, Barthes postuló que, al igual que la lengua tiene su gramática —que abarca hasta el análisis de la oración (sintaxis)—, el discurso (conjunto de oraciones), también estaría organizado, mediante «sus unidades, sus reglas, su “gramática”» (1969:166). Descifrar esta organización permitiría a los analistas eliminar la idea de que «el relato es una cháchara de sucesos, y en tal caso no se puede hablar de él más que remitiéndose al arte, talento o genio del narrador» (164). Es decir, descifrar esta organización permitiría al analista *hablar sobre el relato*.

En este sentido, todo relato poseería una estructura accesible al análisis:

*Frente al infinito de relatos (...), el analista se encuentra casi en la misma situación que Saussure, situado frente a lo heteróclito del lenguaje e intentando abstraer de la anarquía aparente de los mensajes un principio de clasificación y un centro de descripción. (164, el destacado es nuestro)*

Esta clasificación y descripción consistiría en encontrar el «sistema implícito de unidades y de reglas» (Barthes, 1969:164) subyacente a todo relato, por fuera del cual se vuelve imposible la acción de escritura.

Siguiendo este presupuesto, Barthes se sumergió en la ardua tarea de describir el sistema de funcionamiento del relato, guiado por la estructura del sistema de la lengua, postulado por Saussure y continuado por los estructuralistas, y utilizando (al igual que estos) el método deductivo: plantear una hipótesis a verificar luego en los hechos mismos. La razón de la utilización de este método en detrimento del inductivo<sup>8</sup> (método utilizado por Propp en su propuesta de análisis), tiene dos principales razones: la primera, es que sería imposible estudiar todos los relatos de todas las épocas y en todas las lenguas, para poder luego compararlos; la segunda, es el hecho de que el método deductivo permite generar sistemas de análisis que favorecen el ingreso a la unidad que debe ser analizada (en este caso, el relato), a diferencia de la inducción, donde no existe un punto común de ingreso a los objetos, sino solo el anhelo de la posterior comparación con otros objetos de la misma clase.

---

8 En líneas generales, el método inductivo consiste en investigar los hechos observados, compararlos y luego sacar conclusiones generales.



## El modelo de análisis

El análisis formulado por Barthes trata de determinar la organización del «sistema de sentido» del relato. Esta organización —siguiendo a Benveniste (1966)<sup>9</sup>— estaría dada en niveles conformados por unidades, donde «toda unidad que pertenece a cierto nivel no cobra sentido si no puede integrarse a un nivel superior» (1969:169). El método para dicha labor consistió entonces en segmentar el relato hasta encontrar las unidades narrativas mínimas; una vez establecidas las unidades, determinar su modo de combinación para formar unidades más amplias, y luego, una vez determinadas estas unidades, establecer nuevamente su modo de combinación para conformar la «unidad» significativa por excelencia: el relato. Las combinaciones entre unidades se dan de manera distributiva (en relación de paridad con las otras unidades del mismo nivel, donde cada una ocupa su lugar sin sobreponerse al lugar de la otra) y de manera integrativa (donde todas las unidades del mismo nivel se relacionan entre sí integrando una unidad del nivel superior). La distribución marca la *forma* de las unidades, y la integración, les da un *sentido*.

Los niveles del análisis del relato son tres: funciones, acciones y narración.

---

9 Emile Benveniste —lingüista estructural, seguidor de Saussure— en su texto «Niveles del análisis lingüístico» (*Problemas de lingüística general I*, 1966), establece tres niveles de análisis para la lengua. Cada nivel posee sus unidades, que combinadas forman unidades del nivel superior. El criterio de división de las unidades es el hecho de que cada una debe ser un signo (debe estar formada por un significante y un significado). Los niveles son: (1) fonología (cuyas unidades mínimas son los fonemas, que a pesar de no poseer significado —ser solo significante— permiten conformar morfemas), (2) morfología (cuyas unidades mínimas son los morfemas, que permiten formar palabras) y (3) sintaxis (cuya unidad mínima es la palabra, que conforma oraciones).

## Funciones

Cada función constituye una unidad narrativa mínima (es decir, indivisible en unidades menores), establecidas estas a partir de la segmentación del relato en «unidades de sentido» que *cumplen una función* en la historia narrada. Son «una unidad de contenido: lo que constituye en unidad funcional un enunciado es “lo que quiere decir”, no la manera en que se dice» (Barthes, 1969:172). Estas funciones deben combinarse entre sí para conformar «acciones».

Las funciones establecidas son las siguientes:

1. Funciones establecidas por criterio de relación distribucional:

1.1 cardinales: son las bisagras del relato (los núcleos), y establecen los momentos de riesgo del mismo. Pueden ser consecutivas o consecuentes.

1.2 catálisis: llenan el espacio entre las funciones cardinales, y establecen zonas de seguridad del relato. Son solo consecutivas.

2. Funciones establecidas por criterio integrativo (por lo que sus unidades solo pueden estar saturadas al nivel de las acciones):

2.1 indicios: remiten a un carácter, un sentimiento, una atmósfera. Son significados implícitos.

2.2 informaciones: sirven para identificar, para situar en el tiempo y en el espacio. Son datos puros.

Los núcleos (funciones cardinales) «forman conjuntos finitos de términos poco numerosos, están regidos por una lógica» (Barthes, 1969:178), conformando así el esqueleto principal del relato; «dado este armazón, las otras unidades vienen a llenarlo de acuerdo con un modo de proliferación que en principio es infinito» (1969:178).

En este primer nivel, lo que se debe poder realizar es un relevo de la secuencia lógica establecida entre las funciones cardinales (trabajo que realiza Propp al esta-

blecer las 31 funciones básicas del cuento popular ruso) y sus relaciones con el resto de las funciones. Es en esta secuencia lógica (conformada por un número reducido de unidades) donde se desarrolla el tiempo de la narración. A su vez, estas unidades funcionales, al marcar, como hemos dicho, un momento de riesgo en el relato, determinan la posible existencia de otra secuencia narrativa superior o inferior, determinada por lo no nombrado en la secuencia establecida.

### **Acciones**

Este es el nivel en que se determinan los personajes, considerados estos como *agentes* de las acciones del relato (es decir, no como entidad psicológica sino como aquello que habilita la puesta en acción del relato). Estas esferas de acción que enmarcan a los personajes, «son poco numerosas, típicas, clasificables» y determinan «las grandes articulaciones de la praxis» (Barthes, 1969:187).

Las acciones —si seguimos el modelo de análisis que hemos planteado— al conformar un nivel superior que las funciones, deben estar conformadas por un conjunto de estas relacionadas integrativamente. Es decir, un conjunto de funciones establece las acciones a realizar en el relato. Estas acciones, a su vez, determinan la identidad de los personajes, dada en la persona gramatical: instancia personal (yo/ tú) o a–personal (él), singular, dual o plural. Esto nos muestra que la entidad «personaje» no necesariamente es personal–singular («el» personaje principal, «el» personaje secundario), sino que puede estar dada a–personal y pluralmente, dependiendo de la persona gramatical de la acción realizada.

Ahora, como planteó Benveniste (en «De la subjetividad en el lenguaje», en *Problemas de lingüística general I*), las personas gramaticales no son más que instancias del

discurso: “yo” es el que realiza la enunciación, “tu” a quien se dirige la enunciación, y “él”, lo que está por fuera del acto de la enunciación. Estos pronombres personales tienen la cualidad (única en la lengua) de referenciar exclusivamente al discurso, es decir, aquello referido por estos pronombres no está más allá del acto de enunciación; mientras que todo sustantivo «árbol» remite a alguna entidad externa a la enunciación (sea el árbol que sea), el pronombre «yo» no remite a algo que exista por afuera del momento de enunciación, ya que quien emite se está creando a sí mismo como «yo» en el acto de enunciar, y deja de ser el «yo» referido de su discurso cuando finaliza la enunciación: «la persona psicológica (de orden referencial) no tiene ninguna relación con la persona lingüística, que jamás es definida por disposiciones, intenciones o rasgos, sino exclusivamente por su lugar (codificado) en el discurso» (Barthes, 1966:192).

Esto llevó a Barthes a enunciar que, si los personajes son por las acciones que realizan, y estas acciones a su vez están marcadas en las personas gramaticales, y estas personas gramaticales solo se dan en el discurso, necesariamente debemos pasar al tercer nivel (el de la narración, donde se completa en acto de enunciación del relato) para completar los sentidos de las mismas.

## **Narración**

Este último nivel está dado en «*los signos de la narratividad*, el conjunto de los operadores que reintegran funciones y acciones a la comunidad narrativa, articulada sobre su donante y su destinatario» (Barthes, 1966:193). Es decir, en este nivel se integran los dos anteriores, en un discurso marcado por la instancia enunciativa (el donante y el destinatario del relato), mediante signos de la narración que marcan «el código mediante el cual narrador y lector [donante y destinatario] son significados a lo largo

del relato mismo». Estos signos «son inmanentes al relato, y por consiguiente perfectamente accesibles a un análisis semiológico» (190). El nivel narracional incluye el estudio de todos los signos de la narración: las formas de intervención de las personas gramaticales, los puntos de vista, sus grados de conocimiento o desconocimiento, la manera en que comienza y finaliza el relato, etc.; y sobre todo esto (e integrándolo) el estudio de «la escritura en su conjunto, porque su papel no es “transmitir” el relato, sino proclamarlo» (193).

Hasta aquí llegó el análisis del relato, de fundamento puramente inmanentista, pues

*más allá del nivel narracional comienza el mundo, es decir, los otros sistemas (sociales, económicos, ideológicos) (...). Así como la lingüística se detiene en la oración, el análisis del relato se detiene en el discurso: es necesario luego pasar a otra semiótica. (Barthes, 1966:194)*

Sin embargo, esta línea no es tan precisa como parece, ya que el nivel narracional tiene un lugar ambiguo en los sistemas de análisis: mientras que por un lado corona los niveles anteriores, «cierra el relato, lo constituye definitivamente con habla de una lengua que prevé», por otro, «se abre al mundo donde el relato se deshace (se consume)» (Barthes, 1966:195). El análisis permitió describir minuciosamente el sistema del relato, pero nuevamente algo queda por afuera del análisis, algo que no es sistematizable.

### **La insuficiencia del modelo de análisis**

Es en esta apertura donde se encuentra la paradoja de análisis. Mientras que en los niveles inferiores de análisis todo es formalizable, ya que sigue una lógica (la lógica del relato dada en la secuencia de funciones nucleares), en el nivel narrativo esta lógica se

dispersa al infinito: aquí entra en juego no ya la estructura misma de la secuencia del relato sino el lenguaje en acción.

La posibilidad de descubrir esta secuencia lógica es lo que nos determina el hecho de que «el relato se presta al resumen» (Barthes, 1966:198), a la búsqueda del argumento interno inmerso en el lenguaje. Pero hay un nivel que es irreductible, y es el nivel de lo narracional. Por eso, «el relato es *traducible* sin perjuicio fundamental: lo intraducible se determina solamente en un último nivel, narracional» (198). Justamente porque como hemos dicho, es en este nivel donde se establece el acto de la escritura, donde el lenguaje opera; «de ahí la convicción de que es imposible resumir un poema» (198), ya que este es la lengua misma en ejercicio.

Aquí Barthes retomó una división ampliamente conocida: entre el significado y el significante.<sup>10</sup> De alguna manera, lo que uno «detectaría» al determinar las secuencias lógicas del relato, son sus secuencias de significado (no de sentido, y esto es importante), que son lo único resumible y —de cierta manera— traducible. Y lo que entraría en juego en el nivel narracional, es el significante, que es justamente el lugar de juego de la proliferación de sentidos (donde los significantes no se asocian solo al significado denotado sino que se abren a todas las posibilidades nunca abarcables de la significación continua).

En este lugar apareció la pregunta fundamental, que llevará luego a que Barthes escriba *S/Z*, un texto que «negaba, en cierta medida, el primero, mediante el abandono del *modelo* estructural y el recurso a la práctica del texto infinitamente diferente» (1966:12): ¿Hasta qué punto tiene valor, al leer un relato, determinar la estructura lógica del mismo?; este descubrimiento del esqueleto interno del relato, ¿posibilita las lecturas,

---

10 División establecida por Saussure en el «Capítulo 1: naturaleza del signo lingüístico», del *Curso de lingüística general* (1921).

el encuentro con los sentidos dispersos, o nos reduce el acto de la significación —esencial del lenguaje— a un significado único? Es decir, esta lectura, ¿está relacionada con el lector como *agente*, y al libro como *paciente*, donde este se modifica al recibir la acción de verbo y se habilita así a su propia escritura como Texto? ¿O está más bien relacionada con el acto de lectura pasiva, donde el lector lee un libro que en vez de paciente es *experimentante*, ya que la acción del verbo recae sobre él sin modificarlo? Digamos, ¿es una lectura de un Texto (es decir, una lectura–escritura) o es la lectura de una obra?

## S/Z

Preguntas de aquel género llevan necesariamente a reconsiderar el valor mismo de un análisis estructural de un relato a la hora de leer literatura. Aunque hayamos seguido perfectamente el modelo, aunque hayamos completado los tres niveles y *entendamos* en qué consiste la historia, ¿qué hicimos con nuestra lectura? Un análisis como este puede servir para comprender una lectura de suspenso y quizá (pero no seguramente) alguna lectura fetichista que siga la forma por sus niveles y desniveles. Pero no puede jamás abarcar una lectura–escritura: justamente porque mira el texto como un todo acabado a explicar, a entender, donde no hay nada de más que pueda escribirse. Mira el relato como una obra, donde aunque se pueda seguir con suspenso su historia y se pueda disfrutar de sus contornos expresivos, no se puede escribir, no hay irrupción, no hay nada al borde del lenguaje, nada *escribible*; no hay texto.

Ahondar en el sistema del relato fue un paso necesario en el camino del Texto de Barthes para profundizar en la búsqueda de lo que, en el lenguaje, está más allá de él, y el paso siguiente fue el darse cuenta de su insuficiencia, de *la insuficiencia de la sistematicidad*.

Si la sistematicidad no alcanzaba para leer, porque el Texto pasaba por donde el sistema no llegaba —en los bordes mismos de la estructura del relato, en las irrupciones en las que justamente sacábamos los ojos de las palabras para levantar la cabeza y mirar por afuera del texto—, tenía que haber otra forma de leer, otra forma que es la que Barthes implementó en *S/Z*: la lectura fragmentaria. *S/Z* se conformó como ese «texto que escribimos en nuestra cabeza cada vez que la levantamos» (1984:32), la lectura–escritura por excelencia. «Porque lo que está en juego en el trabajo literario (en la literatura como trabajo), es hacer del lector no ya un consumidor, sino un productor del texto» (1970:2).

Mientras que en *Análisis...* Barthes no habla de ningún relato particular, sino de todos los relatos, en *S/Z* hizo exactamente lo contrario: toda la escritura del Texto es «un análisis progresivo aplicado a un texto único» (1970:8), *Sarrasine*, de Balzac. Ya no buscó una estructura general que le permita explicar cómo se conforma el sentido en todos los textos, sino que ahora persiguió en un texto los momentos de irrupción de otros sentidos. Mientras que en *Análisis...* intentó con obstinación describir perfectamente lo simbólico del lenguaje, todo eso que estaba por dentro de la lengua («tarea agotadora (...) y finalmente indeseable, pues en ella el texto pierde su diferencia» (1970:1), en este momento intentó captar lo real, el momento de irrupción del Estilo, donde en el lenguaje se dice otra cosa, donde escribimos nosotros mismos a medida que leemos el texto, ya que «el texto único no es acceso inductivo a un modelo, sino una entrada a una red con mil entradas» (1970:8). Entonces podemos decir que *S/Z* es (intenta ser) una escritura de una lectura



*el texto escribible somos nosotros al momento de escribir, antes de que el juego infinito del mundo (el mundo como juego) sea atravesado, cortado, detenido, plastificado por algún sistema particular (ideología, género, crítica), que ceda en lo referente a la pluralidad de las entradas, la apertura de las redes, el infinito de los lenguajes. (2)*

S/Z se estructuró entonces como una lectura en *cámara lenta*: sigue, paso a paso, la lectura de *Sarrasine*, tomando cada fragmento como un punto de fuga «incesantemente diferido, misteriosamente abierto» (Barthes, 1970:8). Su escritura es una *descomposición* de *Sarrasine*, donde a cada fragmento va sumando un comentario que intenta ser la significación generada en la lectura como escritura, una esparción del texto.

A cada una de estas unidades en las que Barthes dividió el texto que *lee para escribirlo*, las llamó Lexias. Una Lexia es una unidad de lectura de división arbitraria, cuya segmentación no sigue ninguna lógica gramatical (oración, frase, párrafo) o narrativa (funciones, acciones...), ya que «basta que sea el mejor lugar posible donde se puedan observar los sentidos», y «su dimensión, determinada empíricamente a ojo, dependerá de la densidad de las connotaciones» (Barthes, 1970:9). El lector–escritor traza entonces a lo largo del texto *Sarrasine* tajos de diferentes dimensiones, con el fin de observar en estos fragmentos «la migración de los sentidos, el afloramiento de los códigos, el paso de las citas» (10). Estos fragmentos guían la escritura de S/Z, y de cada uno surgen diversas connotaciones<sup>11</sup> a lo largo de la escritura.

Así, mientras *Sarrasine* resulta «continuamente quebrado, interrumpido», S/Z se va construyendo en una secuencia de fragmentos que, en cada connotación, busca escribir algo de lo que irrumpe: un intento de abarcar en el lenguaje algo de lo Real.

---

11 Una connotación es la «huella nombrable, computable, de un cierto plural del texto» (Barthes, 1970:5).

## El Texto después del Texto

*Siendo el pensar un escribir sin accesorios, ni susurro, sino estando aún tácita la inmortal palabra, la diversidad de idiomas en la tierra impide a cualquiera proferir las palabras que, de lo contrario, encontrarían materialmente, de un solo golpe, la verdad misma.*

Stéphane Mallarmé. Prosas, 1987

En *La aventura semiológica* (1974) Barthes incluyó los trabajos que van desde 1966 hasta 1970. ¿Qué sucedió después de ese momento? ¿Cómo podemos nombrar los textos de Barthes escritos luego de 1970? ¿Qué sucedió después de lo que él llamó el *momento del Texto*?

Vimos cómo Barthes arribó a una forma de lectura–escritura que le permitió, dentro de los márgenes del lenguaje, escribir algo de lo que quizá no está en el lenguaje mismo: el fragmento. Pero el fragmento no es una técnica, no es un método de lectura, es una moral del lenguaje, una forma de enfrentarse a la lengua y a su poder, una forma particular de intentar escaparse un poco de ella, y es el fragmento lo que, en *S/Z* (1970) se convirtió en el estilo propio de Barthes.

*El placer del texto* (1977) es el culmen de la escritura fragmentaria y su mayor despliegue: un texto escrito solo de irrupciones. En cada página del texto se encuentra una irrupción, algo que se dice en la lengua intentando escapar de ella, una intrusión de lo real encerrado en la simbología de la lengua pero casi por afuera de ella, en su borde, ese lugar donde el significado intenta escaparse del signo lingüístico sin lograrlo nunca.

Y en esas irrupciones está el Goce del texto. Mientras que el Placer del texto puede relacionarse de alguna manera con la lectura fetichista, el Goce del texto es la lectura–escritura en ese momento de irrupción. Mientras el placer está en el significante, el

Goce es precisamente eso que se escapa del significante, que no nos deja seguir leyendo o nos distrae o nos desarma.

*El Placer del texto* es entonces un texto escrito bajo irrupciones, donde se conforma el Estilo y donde puede exhibirse en la lengua algún atisbo de lo Real.

Pero el Fragmento, al configurarse como moral, guía *todas* las prácticas de Barthes. Él leyó el mundo desde la Moral del Fragmento y lo escribió como un gran Texto. Y es en esta moral donde inscribió su actividad docente, como profesor de Semiología en el Collège de France.

En 1977 Barthes ingresó como docente a la Cátedra de Semiología y en su *Lección Inaugural* describió un recorrido por tres momentos para justificar —en el sentido de dar una razón— tanto su presencia en la cátedra a la que fue invitado como profesor como la existencia de la disciplina misma de la cátedra, la Semiología Literaria. Este recorrido entraña tres momentos: poder–literatura–semiología, dados de la siguiente manera: la lengua como coerción, la literatura como obcecación y la Semiología como «la deconstrucción de la lingüística», es decir, la ciencia que vendría a reconocer en el Texto la artificialidad del lenguaje, la lengua trabajada por el poder. Ese es el trabajo de la Semiología: desarmar el texto para encontrar en él justamente la coerción de la lengua, los lugares del lenguaje en donde actúa el poder, es decir, introducirse de lleno en la conciencia de la coerción de la lengua, de su poder simbólico e imaginario. La Semiótica como práctica se convirtió en una constante escritura–lectura del mundo como Texto, donde se busca en los lenguajes eso otro que siempre se está diciendo.

Bajo esta concepción de la práctica semiológica, el Fragmento se vuelve un método pedagógico para enseñar y aprender, donde es siempre indispensable preguntarse desde qué sitio una cátedra ingresa a su disciplina, qué elecciones realiza, y qué deja afuera, qué fragmento del texto de la disciplina decide trabajar y cómo ingresa al mismo.

El Fragmento se postula entonces como única posibilidad de acercarse a cualquier texto en cualquier lenguaje, con la conciencia de que el grado cero que se busca es una asíntota lingüística del texto a la que este nunca puede llegar. Es una totalidad del lenguaje, una torre de Babel que el día que llegue al cielo, cuando se llegue al grado cero, cuando ya no haya lenguaje porque todo estará dicho, «la Literatura esta[rá] vencida [y] la problemática humana descubierta y entregada sin color» (Barthes, 1953:58).

## Referencias bibliográficas

- Barthes, Roland** (1953). El grado cero de la escritura. En *El grado cero de la escritura y Nuevos ensayos críticos* (trad. Nicolás Rosa y Patricia Wilson, 2015). Siglo Veintiuno editores.
- Barthes, Roland** (1966). Una introducción al análisis estructural de los relatos. En *La aventura semiológica* (1985) (trad. Ramón Alcalde, 1994). Planeta.
- Barthes, Roland** (1970). *S/Z* (trad. Nicolás Rosa, 2009). Siglo Veintiuno editores.
- Barthes, Roland** (1973). El placer del texto. En *El placer del Texto y Lección Inaugural* (trad. Nicolás Rosa y Oscar Terán, 2014). Siglo Veintiuno editores. <http://ceiphistorica.com/wp-content/uploads/2016/01/rbplac.pdf>
- Barthes, Roland** (1974). La aventura semiológica. En *La aventura semiológica* (1985) (trad. Ramón Alcalde, 2014). Planeta.
- Barthes, Roland** (1977). Lección inaugural de la cátedra de Semiología Literaria del Collège de France. En *El placer del Texto y Lección Inaugural* (trad. Nicolás Rosa y Oscar Terán, 2014). Siglo Veintiuno editores.
- Barthes, Roland** (1984). De la ciencia a la literatura y De la obra al texto. En *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura* (trad. de Nicolás Rosa, 2003). Editora Nacional.
- Gerbaudo, Analía** (2006). Traducciones teóricas del estructuralismo y de la estilística desde Argentina: una interpretación. En *Teoría Literaria I*. Ediciones UNL. <https://www.scribd.com/document/356765176/Traducciones-teoricas-Gerbaudo-doc>
- Giordano, Alberto** (2012). Vida y obra. Roland Barthes y la escritura del diario. En *La contraseña de los solitarios*. Beatriz Viterbo Editora.
- Lombardi, Gabriel** (2000). Tres definiciones de lo Real en psicoanálisis. En *Vestigios Clínicos de lo Real en el hombre de los lobos*. JVE PSIQUE, disponible como material de cátedra de Clínica Psicológica de Adultos, de la Facultad de Psicología de la Universidad de Buenos Aires. [http://www.psi.uba.ar/academica/carrerasdegrado/psicologia/sitios\\_catedras/obligatorias/114\\_adultos1/material/archivos/tres\\_definiciones\\_de\\_lo\\_real.pdf](http://www.psi.uba.ar/academica/carrerasdegrado/psicologia/sitios_catedras/obligatorias/114_adultos1/material/archivos/tres_definiciones_de_lo_real.pdf)
- Rabinovich, Diana** (1995). Lo Imaginario, lo simbólico y lo real, clase teórica del 22/6/95, *Ficha de Cátedra*, Centro de Estudiantes, disponible como material de cátedra de Psicoanálisis: escuela francesa, de la Facultad de Psicología de la Universidad de Buenos Aires. [http://23118.psi.uba.ar/academica/carrerasdegrado/psicologia/informacion\\_adicional/electivas/francesa1/material/Lo%20simbolico%20lo%20imaginario%20lo%20real.pdf](http://23118.psi.uba.ar/academica/carrerasdegrado/psicologia/informacion_adicional/electivas/francesa1/material/Lo%20simbolico%20lo%20imaginario%20lo%20real.pdf)

## Capítulo 5.

### La escritura del continuo fragmento

*María Victoria Rittiner Basaez*

#### **Introducción. De los lectores de Barthes**

En el libro *Seis semiólogos en busca del lector*, compilado por Victorino Zecchetto en el año 2005, la obra de Roland Barthes fue considerada como uno de los pilares fundantes de la semiología en tanto ciencia junto con la obra de Ferdinand de Saussure, Charles Sanders Peirce, Algirdas Julien Greimas, Umberto Eco y Eliseo Verón. Esta afirmación, compartida por la cátedra de Semiótica General de la UNL, se sostiene en el supuesto de que los aportes de Barthes fueron fundamentales para la construcción de una ciencia de la semiología derivada de los postulados de Saussure.<sup>1</sup> Pero además, cabe resaltar que el desarrollo de su amplia producción permite poner en diálogo diferentes campos de estudio.

Para hablar de su trabajo, en uno de los capítulos de *Seis semiólogos...*, Mabel Marro (2005) recupera una clasificación que el mismo Barthes refirió respecto de su propia obra en términos de *momentos* diferenciados en la conferencia titulada *La aventura semiológica* (1974): momento del deslumbramiento, de la cientificidad y del texto en los que los cuestionamientos y abordajes del autor se ven atravesados por diferentes presupuestos y supuestos teóricos. No obstante, según esta autora, a

---

<sup>1</sup> En la propuesta cartográfica de la cátedra de Semiótica General, Roland Barthes forma parte de la tradición saussureana, ya que recupera ideas y categorías presentadas en el *Curso de Lingüística General* (1916), entre ellas la de *semiología y signo*.

pesar de las distintas caras de Barthes, la semiología siempre estuvo presente a lo largo de su escritura:

*su camino, su medio y sus instrumentos son semiológicos cuando reflexiona sobre los imaginarios de la sociedad y de la cultura y, aún en el momento final, cuando lo hace sobre la gran diversidad de voces (esos múltiples códigos) que atraviesan los textos. (2005:89)*

Entendemos tal clasificación como una metodología de lectura que más adelante profundizaremos. Dicha clasificación cedió la posibilidad de concebir la producción escrita de Barthes —indisoluble de su biografía— como etapas inconexas e incluso evolutivas<sup>2</sup> que debieran ser estudiadas por separado. Por el contrario, en el presente capítulo nos interesa ahondar en la producción escrita de Barthes pensándola como un todo fragmentado, pero en constante diálogo. A su vez, nos detendremos en diferentes modos de abordar y problematizar esta metodología, como veremos más adelante.

A partir del fallecimiento de Barthes en el año 1980, fueron publicados numerosos artículos en conmemoración de su trabajo y su biografía que reponen dicha metodología de lectura. A continuación haremos un relevamiento de algunos de esos textos que nos permitirán desarrollar algunas ideas para profundizar, posteriormente, en diferentes apartados de este capítulo.

---

2 Resulta necesario resaltar que la propiedad evolutiva de una propuesta teórica evidencia ciertos supuestos en torno a los modos de entender la ciencia y la naturaleza del conocimiento tales como la idea de la dirección unívoca del desarrollo científico. Sin embargo, desde la cátedra de Semiótica General, no sostenemos este tipo de supuestos. Por el contrario, entendemos que el conocimiento no es natural, sino que se construye de manera histórica y, por lo tanto, no es neutral, sino que responde a intereses históricos, sociales, políticos y económicos (Cfr. Verón, 1987).

En primer lugar, en relación con la diversidad de materialidades, objetos de estudio y marcos teóricos que convergen en la obra de Barthes, Susan Sontag etiquetó a este último como un crítico vanguardista de sentido alerta, capaz de generar ideas sobre cualquier cosa (Sontag, 1980). Esto se evidencia en la presente edición de nuestro libro *Estudios semióticos*, cuyos capítulos abarcan distintos modos de teorizar las discursividades presentes en los textos de Barthes. De manera que los objetos de estudio que cada uno de los capítulos recupera están siempre vinculados con la condición discursiva que comparten a pesar de tener como soporte diferentes materialidades. Esta misma condición discursiva es la razón que nos permite entender que construyen textos, al menos de manera potencial, y que podemos leerlos.

En segundo lugar, esta versatilidad fue asociada —tanto por Marro como por otros autores a los que haremos mención en otros apartados de este mismo capítulo— a lo fragmentario de la producción barthesiana. Para pensar esta noción, recuperamos los aportes de Ítalo Calvino en el siguiente pasaje:

*toda su obra, ahora lo veo, consiste en forzar la impersonalidad del mecanismo lingüístico y cognitivo para que refleje la fisicidad del sujeto viviente y mortal. La discusión crítica —ya iniciada— se entablará entre los que sostienen la superioridad de un Barthes o del otro: el que subordinaba todo al rigor y el que consideraba el placer como único criterio seguro (placer de la inteligencia e inteligencia del placer). La verdad es que esos dos Barthes son sólo uno, y en la simultánea presencia constante y diversamente dosificada de los dos aspectos reside el secreto de la fascinación que su mente ejerció sobre muchos de nosotros. (1980:90–91, el destacado es nuestro)*



Entendemos que la hipótesis de lectura de Calvino sobre la producción barthesiana se sostiene a partir del supuesto que postula una confrontación dual de paradigmas de pensamiento. Entonces, nos preguntamos: ¿por qué la obra de Barthes es leída desde una dualidad? Intentaremos dar una respuesta, o al menos un acercamiento, a esta pregunta en uno de los apartados posteriores.

En tercer lugar, creemos pertinente recuperar otro artículo, en este caso de Tzvetan Todorov, quien concibió que la producción barthesiana se mantuvo alejada de las doctrinas. De manera que «producía un efecto de distanciamiento en todos los discursos guiadores que nos rodean» (1987). En este sentido, la producción barthesiana fue entendida en términos de reinención y reformulación de sí misma. Fundamentalmente, Todorov planteó que esta reinención inauguró un estatuto inédito cercano al de la ficción, como el que se da, por ejemplo, en los diferentes diarios publicados.

Con respecto a esto último, Carlos Caudana (2008) afirmó que el diario *Roland Barthes por Roland Barthes* (1975), propuesto como autobiográfico, fue la defensa de un modo específico de hacer crítica. A partir de la *exploración narrativa*<sup>3</sup> la crítica temática de Barthes constituyó un tratamiento no convencional del tema, a diferencia de otro tipo de textos argumentativos o expositivos, para construir un conocimiento que, en palabras de Barthes, burla al signo:<sup>4</sup> fija el sentido en un lugar y, simultánea-

---

3 Para profundizar el abordaje sobre esta categoría, sugerimos la lectura de la revista *De signos y sentidos* (8 y 9), disponibles en <https://bibliotecavirtual.unl.edu.ar/publicaciones/index.php/DeSignos-ySentidos/issue/archive>

4 Recordemos que Barthes tomó la categoría de signo de Saussure para resignificarla sin reformularla internamente. Para esta tradición saussureana, el signo está compuesto por dos partes que son solidarias entre sí y que no pueden disociarse. Esto será problematizado, según veremos luego, por el mismo Barthes en textos como *S/Z* a partir de otros aportes que efectivamente discuten con el funcionamiento interno del signo saussureano.

mente, en otro. Más que una autobiografía, *Roland Barthes por Roland Barthes* puede pensarse como un texto ensayo que «no pretende agotar sustentos ni presupuestos teórico-críticos posibles» (Caudana, 2008:8).

En el presente capítulo proponemos alejarnos de la idea de los *momentos* de Barthes para problematizarla a efectos de exponer una metodología de lectura que entienda su producción escrita como una transición hacia diversos modos de pensar y producir conocimiento. Pretendemos poner énfasis en *S/Z* (1970) como texto que evidencia una reformulación de diferentes formas de leer, en términos metodológicos, a partir de la introducción de las teorías llamadas posestructuralistas. En este recorrido, además, indagaremos sobre el lugar que ocupa *Roland Barthes por Roland Barthes* en la escritura barthesiana con respecto al conjunto de su producción a partir de las perspectivas que nos aportan Caudana y Todorov.

### **Roland Barthes lector de sí mismo. De los *momentos* a las *fases***

La preocupación por fundar una metodología de lectura sobre la propia obra es recurrente en muchos textos de Barthes. En este apartado recuperaremos las menciones que el autor realizó respecto de cómo leer y comprender su producción escrita. Como hemos señalado anteriormente, la proclamación de un determinado modo de ordenar dicha producción posibilitó su adopción de manera casi normativa. Las dos principales alusiones que ordenan su trabajo son las siguientes:

Por un lado, los momentos de su aventura semiológica postulados en una conferencia en Italia en el año 1974, cuya primera publicación fue en *Le Monde* y, posteriormente, fue adosada a *La aventura semiológica* (1985).

Por otro lado, en *Roland Barthes por Roland Barthes* (1975) la producción es nuevamente ordenada, segmentada por *fases*, a partir de un cuadro (figura 1). En este último, Barthes dirimió intertextos y un género por cada una de las fases que agrupan sus textos.

En el primer caso, la propuesta o declaración metodológica metaescritural de Barthes fue introducida a partir de una escena anecdótica del equívoco. La incompreensión epistemológica de lo que hasta el momento se había denominado *semiología*, inaugura una especie de salvedad. Desde esta corrección, Barthes introdujo una normatividad de autor/lector de su propia escritura, dándole, a la semiología una precisión epistemológica: no es una ciencia, una disciplina, tampoco una escuela o un movimiento. La semiología, en términos de Barthes, es una aventura que puede ser emprendida. Tal como mencionamos anteriormente, los momentos que atravesaron la aventura semiológica en la escritura de Barthes fueron tres: del deslumbramiento, de la cientificidad y del texto. En estas tres instancias, el enfoque semiológico fue modificándose desde la «crítica ideológica», pasando por la sistematización de su cientificidad y, por último, el desplazamiento de la búsqueda por la significación hacia el análisis minucioso del significante.

La síntesis de los dos primeros momentos en un tercero fundó un nuevo proyecto escritural. La semiología debía ser repensada desde allí, según Barthes, como una ciencia que cuestione su propio discurso, como una escritura que no mantiene ningún lugar de seguridad, agrietando el sistema de sentido: «La escritura es precisamente ese espacio donde las personas de la gramática y los orígenes del discurso se mezclan, riñen, se pierden hasta lo irrecuperable: la escritura es la verdad, no de la persona (el autor), sino del lenguaje» (1974:14).

Por su parte, en el segundo caso, a diferencia del primero, no hallamos una segmentación de la escritura a partir de la semiología, sino que los textos son taxonomizados

en fases. Tal taxonomía fue presentada como una nueva metodología de lectura de la obra Barthes, entendida como un enunciado inteligible con cierto orden e interpelada por determinadas teorías.

<b>Intertexto</b>	<b>Género</b>	<b>Obras</b>
(Gide)	(las ganas de escribir)	–
Sartre Marx Brecht	mitología social	<i>El grado cero de la escritura</i> <i>Escritos sobre el teatro</i> <i>Mitologías</i>
Saussure	semiología	<i>Elementos de semiología</i> <i>El sistema de la moda</i>
Sollers Julia Kristeva Derrida Lacan	textualidad	<i>S/Z</i> <i>Sade, Fourier, Loyola</i> <i>El imperio de los signos</i>
(Nietzsche)	moralidad	<i>El placer del texto</i> <i>Roland Barthes por Roland Barthes</i>

**Figura 1.** «Fases» en *Roland Barthes por Roland Barthes* (Barthes, 1975:158)

La taxonomía evidencia, entonces, la *intertextualidad* tramada en cada una de las obras a la vez que adjudica una tipología de textos. Sin embargo, el intertexto señalado remite únicamente a *nombres de autor* y no a obras o categorías concretas. La pregunta que nos hacemos es: ¿por qué en la taxonomía hay evidencias relativas a nombres de autor y no a obras específicas? Si entendemos un nombre de autor como una entidad discursiva, podríamos pensar a modo de prehipótesis, que el intertexto presentado en el cuadro anterior está constituido por la obra completa de cada uno de esos autores, de manera que la taxonomía no agota las posibilidades de vinculación entre categorías. Esta indeterminación resulta paradójica ya que el tratamiento de las

obras no es extendido al de los intertextos: ¿qué textos de Nietzsche, Derrida, Lacan, Marx, etcétera?

El segundo capítulo de *Roland Barthes, el oficio de escribir*, biografía a cargo de Éric Marty, compila los cinco prefacios publicados en cada uno de los tomos que comprenden la reedición de la obra completa, publicada por la editorial francesa Seuil en 2002. Resulta llamativo que el cuadro «Fases» de *Roland Barthes por Roland Barthes* haya sido entendido por Marty como «un pequeño diagrama de manual escolar» (2006:95) y que, justamente, la operación del biógrafo sea la de recuperar la supuesta lógica de manual y reproducirla a efectos de ordenar la obra completa. Esta operación colabora con la cristalización de un modo particular de leer la obra de Barthes que puede reducir sus efectos al adoctrinamiento del lector.

En tales prefacios Marty propuso diferentes hipótesis para vincular cada texto con su correspondiente intertexto. Pero todas ellas apelan a aplicar y entender el contenido del cuadro sin cuestionarlo. Las escasas variaciones del cuadro proyectadas en los tomos dependen, además de criterios cronológicos, del impacto que los textos tuvieron en la construcción de los discursos de la teoría y la crítica literarias en un momento histórico determinado. A partir de estas aseveraciones, se evidencia la legitimación de tales discursos en vez del ejercicio de cuestionar toda lectura que, entendida como construcción, nunca funda verdades absolutas. Incluso, pareciera no quedar muy en claro la noción de intertextualidad en los prefacios. Allí se presentan los intertextos en términos de influencias únicas, en vez de constituir vínculos que mantienen a ambos textos en diálogo permanente. Cabe recordar que la intertextualidad planteada por Julia Kristeva, quien retoma a Mijail Bajtín, no responde a un origen, sino a una relación intrínseca entre los textos. En este sentido, el acto de señalar los intertextos transparenta la construcción de un aparato de lectura: un recorte. La potencialidad de las fases, entonces, está en la apertura a nuevas hipótesis en torno de los textos. Como

veremos más adelante, este gesto de metalectura está presente también en uno de los anexos de S/Z denominado «Índice razonado». Podríamos decir, entonces, que la operación que prima en los prefacios de Marty tiene que ver con la canonización de Barthes en tanto que autor, en lugar del cuestionamiento frente a un Barthes lector.

El ejercicio de hacer cognoscible un objeto a través de una metodología de lectura hace resonar lo que Barthes denominó *actividad estructuralista*. No resulta para nada arbitraria la actualización de la caricatura de Maurice Henry, *Almuerzo estructuralista*<sup>5</sup> (Barthes, 1975:159), acompañada por el epígrafe «La moda estructuralista», situada en la página posterior al cuadro antes mencionado. La cita envía, como hemos anticipado, al ensayo «La actividad estructuralista» (1963) reunido en *Ensayos críticos*. Entendido como una actividad, el estructuralismo constituyó para Barthes un tipo de operación mental cuyo objetivo principal estaba vinculado con la reconstrucción de un objeto para poder hacerlo comprensible a nuestros ojos, otorgándole sentidos. En tanto moda, el estructuralismo fue atravesado por la temporalidad: una forma de entender el mundo y que, por ello mismo, cambia con él (1963:301).

Resulta operativo señalar también la serie de observaciones posteriores (Barthes, 1975:160) que replican la operación imaginaria para hacer inteligible una escritura y, a su vez, hacer inteligible la reflexión sobre esa escritura. En *Roland Barthes por Roland Barthes*, como veremos más adelante, la propuesta de reformular modos de leer, entendidos como construcciones o recortes, se actualiza constantemente. Es decir que el afán de generar espacios de reflexión sobre la propia obra por parte de Barthes siempre estuvo muy alejado de la cristalización de dichas reflexiones en contraposición con las lecturas aplicacionistas de Marty. En este sentido, entendemos que la

---

5 Disponible en <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/soy/1-240-2008-08-10.html>

adopción normativa de una metodología de lectura produjo una *mitificación*<sup>6</sup> tanto de los textos como del nombre de autor en relación con el lugar que ocupó la semiología en su recorrido académico. Es necesario resaltar que, según el mismo Barthes la semiología no constituyó uno de los tres momentos, por lo que no podemos considerar que está, únicamente, vinculada con la cientificidad como señaló Marty. Por el contrario, la semiología en Barthes abarca todo su recorrido como un horizonte desde el cual construir conocimiento.

### **Nada estanco: la escritura como transición**

*no represento ni a la semiología (ni al estructuralismo) ningún hombre del mundo puede representar una idea, una creencia, un símbolo; con mucho menor razón alguien que escribe, cuya práctica elegida no es ni la palabra ni la «escribiencia» (écriture) sino la escritura.*

Roland Barthes. La aventura semiológica, 1985

Como hemos mencionado en la introducción de este capítulo y en el apartado anterior, la explicitación de un aparato de lectura —propuesto por el mismo Barthes— ha posibilitado la mitificación de la obra del autor a efectos de presentarla como una metodología normativa. Sin embargo, esta recurrencia en la reformulación de la propia escritura a partir de la relectura evidencia que, hasta el mismo autor, posicionándose como lector, construye y reconstruye una imagen de su propia obra.

---

<sup>6</sup> Para profundizar sobre la noción de *mito*, ver capítulo 2 de este libro.

La noción de transición que presentamos en la introducción de este capítulo para pensar la producción escrita de Barthes pretende recuperar la productividad de los momentos y las fases como metodologías de lectura de cuestionamiento permanente, encauzadas por la semiología tal como afirmó Marro. Fue el mismo Barthes quien postuló que su aventura emprendida en la construcción del conocimiento fue sostenida por un horizonte semiológico y no por los paradigmas estructuralista o posestructuralista como expusieron, por ejemplo, Calvino y Marty. No obstante, creemos que sus aportes resultan sumamente operativos para generar diferentes propuestas de lectura que colaboren con el diseño de la nuestra.

En el prólogo de *Roland Barthes, el oficio de escribir*, Marty destacó el privilegio de la escritura en la obra barthesiana como un modo de pensamiento: «la escritura es la decisión, es la responsabilidad incesantemente reactivada de elegir una posición que también sea un acto, es pasar *de una posición frente al mundo a un acto en el mundo*» (2006:13, el destacado es nuestro).

De esta manera, Marty sostuvo que no existió una doctrina barthesiana, sino que únicamente tenemos libros, es decir, *actos* aislados entre los cuales no hay mediación posible o, de hecho, una idea de continuidad. Sin embargo, a partir de este tipo de aseveraciones podríamos pensar, también, que se contradice la relación intrínseca y dialógica que poseen todos los textos, planteada por Bajtín, que atravesó la producción escrita de Barthes. En relación con esta noción de acto, resulta pertinente reparar en un acontecimiento histórico que, desde la perspectiva de Marty, marca el final de una época estructuralista: el mayo francés.

Según Eric Hobsbawm (1994) en el capítulo «La revolución cultural» perteneciente a *Historia social del siglo XX*, la década del 60 en Francia, fundamentalmente, trajo aparejada una revolución cultural que tuvo como matriz la emergencia de la cultura juvenil como grupo social independiente. Esta revolución cultural es entendida como un



proceso complejo derivado de una multiplicidad de fenómenos —principalmente económicos, vinculados con el desarrollo de las economías de mercado— que generaron la internacionalización de una contrahegemonía cultural a partir de la circulación de información por un nuevo medio masivo de comunicación: la televisión. Dicha revolución propició cambios en las actitudes públicas, tanto en el comportamiento y las costumbres en torno a un nuevo *individualismo moral*<sup>7</sup> —es decir, lo públicamente aceptable— que afectó a ciertas estructuras ya institucionalizadas como la familia tipo y las iglesias tradicionales de Occidente a partir la liberación personal y social de los individuos.

Esta nueva clase de edad,<sup>8</sup> en términos de Michel Winock (1987), entendida como contracultura atravesó indefectiblemente el desarrollo de las ciencias sociales a partir del proyecto de una nueva universidad en el marco del fin de un modelo de Estado autoritario gaullista<sup>9</sup> y la consecuente inclinación de los estudiantes franceses hacia partidos o agrupaciones políticas de izquierda. En este marco nació el grupo *Tel Quel*:

---

7 La noción de individualismo moral es recuperada de los aportes sociológicos de Emile Durkheim quien, a fines del siglo XIX, la definió en contraposición al *individualismo egoísta*. Este último remite a una sociedad en la que la economía está librada al utilitarismo y, a su vez, a la falta de intervención del Estado, lo que permite que los miembros de tal sociedad persigan intereses individuales. Por el contrario, el individualismo moral sostiene que existen intereses superiores a los individuales en la vida en sociedad por lo que el desarrollo individual y estatal se produce de manera retroalimentativa. Ver en Ramírez Suárez, J. (2010:31–40)

8 Cabe mencionar que, según Winock, la nueva clase de edad de 1963 fue producto de una fuerte tasa de natalidad y de la extensión en la vida social. Entendemos la revolución cultural como una de las consecuencias de un proceso complejo y prolongado, como todo fenómeno social. Sin embargo, no nos detendremos para desagregar las condiciones que atravesaron ese proceso, ya que solamente creemos pertinente mencionar el contexto histórico-social del mayo francés para comprender el posicionamiento de Marty.

9 Con esto nos referimos a la retirada del presidente Charles de Gaulle en 1969 (Winock, 1987).

*Se instauró, entonces, un tiempo contestatario cuya marca de época consiste, precisamente, en cuestionar las bases mismas del mundo, en el protagonismo de un sujeto social, político e ideológico, aún claramente constituido, que tanto se organiza en torno a revueltas estudiantiles, campesinas, obreras —como a proyectos de producción artística e intelectual. En este marco, el lenguaje asume un rol decisivo, no sólo como medio de comunicar y hacer política sino también porque, en tanto se lo reconoce como configuración política en sí mismo, se constituye en objeto central de reflexión, teorización y debate. (Berton, 2013:2)*

La perspectiva que se gestó en *Tel Quel*, espacio del que Barthes formó parte, concibió el cambio como una estrategia política en constante movimiento (Asensi, 2006:71). Es desde este lugar que nos interesa revisar la obra de Barthes. La idea de transición que queremos proponer no se vincula totalmente con la concepción de Marty con respecto al privilegio de la escritura como un acto (2006:13). Por el contrario, a partir de este posicionamiento los textos se piensan como *obras*<sup>10</sup> y, por consiguiente, como actos inconexos anclados a una línea histórica: son acontecimientos. Lejos de negar esta hipótesis, creemos que la noción de acto resulta insuficiente.

Podríamos pensar que, la idea de transición está íntimamente relacionada con las fluctuaciones de la historia del pensamiento occidental y la reformulación de ciertos modos de pensar y construir conocimiento como un proceso y no como una sucesión de acontecimientos estancos o aislados. En efecto, el cambio fue inminente porque la situación social, política y cultural modificó las condiciones de producción en una

---

<sup>10</sup> Nos referimos aquí a la diferenciación *obra/texto*, es decir, obra como producto de consumo y texto como proceso productivo. Ver en Barthes, R. (1984) «De la obra al texto». Esta distinción también es recuperada y definida en el capítulo 4 del presente libro.

cadena diacrónica. Sin embargo, el acto de reformular el propio discurso atravesó la totalidad de los textos de Barthes. Por esto último, entendemos entonces, que el solapamiento entre las condiciones de producción y la existencia de una marca de época posibilitaron la polarización de la obra en dos paradigmas, como es el caso de Calvino, en vez de pensar el ejercicio de distanciamiento como una constante. Desde esta perspectiva, resulta necesario alejarnos de la noción de acto de Marty para entender la escritura de Barthes ya no como obra unívoca, sino como texto desde la condición que posee en relación con otros textos: la intertextualidad. El distanciamiento constante frente a las seguridades, como sostuvieron Marro y Todorov, es lo que caracteriza a la escritura barthesiana como un ejercicio semiológico por su responsabilidad en tanto discurso autocrítico que resquebraja todos los sistemas de sentido.

### **S/Z: una reformulación del estructuralismo**

*Sólo la escritura, asumiendo el plural más vasto posible en su mismo trabajo, puede oponerse sin violencia al imperialismo de cada lenguaje.*

Roland Barthes. S/Z, 1970

Tal como trabajamos en el apartado anterior, al remitirnos a su cronología, la producción escrita de Barthes constituye en sí misma una transición de diversos modos de pensar y producir conocimiento. En este apartado, nos preguntamos si es posible señalar un cambio de paradigma en los estudios del lenguaje a partir del texto S/Z, publicado en 1970. La nueva propuesta de lectura que surge con este texto nos recuerda la migración y el cruzamiento de campos disciplinares que fueron el contexto de producción en que otros autores también vieron atravesados sus estudios. Nos

referimos, por ejemplo, a la reformulación de las investigaciones de Algirdas Julien Greimas y Jacques Fontanille con la publicación de *La semiótica de las pasiones* (1991) entre otros autores. Luego de la década del 60 y con el surgimiento del posestructuralismo a partir de una serie de producciones, se generaron nuevos modos de acercamiento y complejización de los objetos de estudio que permitieron pensar la ciencia como una construcción colectiva.<sup>11</sup> En este marco nos preguntamos de qué manera tales migraciones y cruzamientos fueron recuperados por Barthes para producir un texto como *S/Z*.<sup>12</sup>

Creemos que el trabajo barthesiano en torno a la reformulación del lugar del lector entendido ya no como pasivo (según el lector que plantea la «institución literaria»), sino como productor del texto en la práctica de la escritura, es inherente a una reformulación del proyecto estructuralista. En esta reformulación, Barthes recuperó elementos de la semiología que son fundamentales para repensar una metodología de lectura. Para adentrarnos en este texto, consideramos productivo revisar, por un lado, los aportes de Jacques Derrida sobre la *différance* y, por el otro, de Jacques Lacan sobre la supremacía del *significante*<sup>13</sup> de los que Barthes se apropió para proyectarlos en torno a esta reformulación.

Hasta la publicación de *S/Z*, el estructuralismo había perseguido, según el mismo Barthes, en una búsqueda incansable, la construcción de una gran estructura narrativa que abarcara todos los textos. A partir de la lingüística como modelo de científicidad, los métodos de generalización (inducción y deducción) fundaron este tipo de ordena-

---

11 Ver en Rittiner Basaez, M.V. (2016).

12 Para conocer otras propuestas de lectura de *S/Z* en relación con los «momentos» del recorrido barthesiano, ir al capítulo 4.

13 Para profundizar sobre las apropiaciones de Barthes con respecto a los aportes de Lacan, ver el capítulo 7 del presente libro.

miento. Sin embargo, según Barthes, esta tarea es agotadora e indeseable: existe una imposibilidad de acceder a todos los relatos, clausurándolos en una misma estructura «porque en ella el texto pierde su diferencia» (1970:13). Siguiendo este razonamiento, la imposibilidad de generalizar implica que lo que quede afuera de tal modelo —es decir esa misma diferencia— es lo que hará que caiga indefectiblemente. Ahora bien, dicho fragmento nos remite a la noción de *différance* o diferencia de Derrida. Sin embargo, para poder comprender esta noción, resultará pertinente recuperar algunos aportes de la filosofía.

A lo largo de la tradición de la filosofía occidental, desde los presocráticos a Heidegger, los sistemas metafísicos trataron de dar cuenta del fundamento de la realidad y de la naturaleza a partir del *logos*, es decir, la razón como centro. Tal búsqueda exige, desde su definición, la estructuración de una lógica binaria y jerárquica, de manera que, a partir de una valoración asimétrica de los términos, el primero funda su dominio sobre el otro. Así, se presentan infinitos pares que, incluso en la actualidad, configuran una forma específica de entender el mundo: alma/cuerpo, presencia/ausencia, habla/escritura, significado/significante, entre otros. Esta lógica de dominación, denominada *logocentrismo*,<sup>14</sup> atravesó innumerables teorías, entre ellas, la teoría

---

14 «La raíz griega de “logos” devela en su etimología varias acepciones: palabra, aserto, juicio, buen sentido, afirmación, razonamiento, discurso, pensamiento. El logocentrismo es, para Derrida, un idealismo que se funda en la autoridad de la presencia construida en base a oposiciones como significado/significante, habla/escritura, alma/cuerpo, literal/metafórico, hombre/mujer, naturaleza/cultura, positivo/negativo, consciente/inconsciente, filosofía/literatura, serio/no serio. Oposiciones cuyo término “superior” pertenece a la esfera del logos mientras que el “inferior” señala una caída. Derrida emplea el concepto “suplemento” para expresar la relación que estos términos juegan entre sí en el sistema logocéntrico: el inferior supone el agregado de algo no esencial (un añadido) al superior» (Gerbaudo, 2006:59–60).

del signo lingüístico de Ferdinand de Saussure, que postula como centro a la voz, la lengua, por sobre la escritura. Es decir, la voz es entendida como el valor de lo verdadero, en tanto que la escritura constituye algo secundario y suplementario ligado a la re-presentación del habla:<sup>15</sup>

*Cuando Derrida afirma «il n'ya pas hors-texte»<sup>16</sup> no hace más que mostrar el carácter mediatizado de todas nuestras percepciones. Si lo único que hay es «signo» queda descartada la idea de «mímesis» en tanto representación que supone la existencia previa e independiente de los objetos a los cuales el texto se refiere. Se trata entonces de reconocer lo diferido y lo aplazado en un determinado sistema de mediaciones antes que la referencia a un objeto o estado de cosas originales. Se trata de reconocer la «différance», lo que se diferencia y lo que se difiere, en un mismo gesto naturalizado por automático. Naturalizado desde los mismos saberes teóricos cuyo estatuto epistemológico pelagra desde esta perspectiva. (Gerbaudo, 2006:59)*

En otras palabras, lo que pelagra a partir del cuestionamiento derridiano es la autosuficiencia de un solo término originario, puro, pleno, central y absoluto. No puede existir una valoración jerárquica si el fundamento de tal valoración es arbitrario. En otras palabras, la valoración en sí pierde legitimidad dado que su origen no puede ser inmanente, sino que, como toda construcción, está sostenida por determinados intereses. De manera que la diferencia que existe entre estos términos es lo que «designa la produc-

---

15 «La noción de signo implica siempre en sí misma la distinción del significado y el significante (...). Dicha noción permanece por lo tanto en la descendencia de ese logocentrismo que es también un fonocentrismo: proximidad absoluta de la voz y del ser, de la voz y del sentido del ser, de la voz y de la idealidad del sentido» (Derrida, 1967:18).

16 No hay fuera del texto.

ción de un diferir, en el doble sentido de esta palabra» (Derrida, 1967:32). Este doble sentido del diferir —«ser distinto de» y «postergar» o «aplazar» temporalmente— se torna más visible en la escritura, dado que no fija el sentido, sino que permite que nada pueda significar algo determinado tanto en un tiempo presente como en un futuro inmediato. Entonces, no tenemos una garantía absoluta sobre el sentido o, bien, el significado. Así, la diferencia implica un *movimiento* a partir del cual el sentido está aplazado temporalmente y siempre está por venir, fluyendo de un sentido a otro, de una huella a otra. Tal ejercicio de descentramiento y desmantelamiento de todo fundamento y origen, a través del cual la escritura es reivindicada, es lo que Derrida nombró *desconstrucción*.

Antes de avanzar en la apropiación que hizo Barthes de estas nociones, fundamentalmente sobre el descentramiento de la escritura, resulta necesario detenernos en los aportes de Jacques Lacan en torno a la revisión crítica de la teoría saussureana. Tal revisión de ciertas teorías del lenguaje apunta a que estas últimas determinan el modo en que entendemos las teorías sobre el sujeto y, en consecuencia, su relación con un objeto. Dicha relación entre sujeto–objeto está mediada, a su vez, por la imagen o representación del objeto que evidencia una relación de conocimiento.<sup>17</sup> A partir de esta crítica Lacan postuló un nuevo modo de entender el sujeto en relación con el lenguaje que lo constituye como tal, lo cual evidencia que «la teoría que se tiene del sujeto depende de la teoría que se tiene del lenguaje»<sup>18</sup> (D'angelo, Carbajal y Marchilli, 1996:20).

---

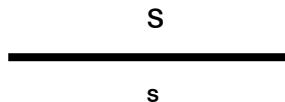
17 El problema de la transparencia de la representación, según D'angelo, Carbajal y Marchilli (1996), resultó una disputa entre posiciones realistas y nominalistas —el acento recae sobre el objeto y sobre el sujeto respectivamente— que fue suspendida por Ferdinand de Saussure al privilegiar la cuestión semiológica y postular la lengua como un objeto, producto de convenciones sociales (22).

18 De hecho, según Lacan, la experiencia psicoanalítica descubrió en el inconsciente la estructura de lenguaje (1966:462). Tal hipótesis se desprende de los estudios previos de Sigmund Freud en torno al sujeto del inconsciente y las categorías de *condensación* y *desplazamiento*. Ver en Freud, S. (1899) «La interpretación de los sueños» en *Obras completas*. Volumen 3. Buenos Aires. Siglo Veintiuno Editores. 2013

Recordemos que, a propósito de la formulación de la lengua como objeto de la lingüística saussuriana, el signo (figura 2) es constituyente de un sistema de relaciones: a) positiva, a partir de su condición de unidad, constituida por un significante y un significado, y b) negativa, con los demás signos, es decir, el valor que adquiere dentro del sistema de la lengua. Cabe resaltar que, entre otras cuestiones, la idea de valor como diferencia nos recuerda la relación entre la metafísica de la presencia y la noción de *différance* derridiana que antes mencionamos. Sin embargo, la reflexión lacaniana en torno al signo apunta, por un lado, a una inversión de sus componentes que deriva en una supremacía del significante (figura 3), el cual ya no se mantiene atado a un significado determinado. Por otro lado, tal inversión también comprende una destrucción del signo que ya no remite a una unidad cerrada, sino a una serie de operaciones.



**Figura 2.** Signo saussureano



**Figura 3.** Algoritmo lacaniano

En esta nueva notación, desaparece la elipse y las flechas que garantizaban unicidad y reciprocidad al signo, mientras que la barra se mantiene, pero ya no para establecer una relación, sino para designar dos órdenes diferentes: el Significante y el significado. La ruptura de la biunivocidad del signo, mencionada anteriormente, instauro un nuevo orden regido por la resistencia que delimita las operaciones que afectan al Significante y al significado en etapas diferenciadas, tal como un algoritmo. La inversión, entonces, rompe con el problema de la representación, dado que ya no podemos considerar que



el significante, simplemente, sea el rótulo de un objeto correspondiente. A propósito de ello, Lacan sostuvo que

*Estas consideraciones, por muy existentes que sean para el filósofo, nos desvían del lugar desde donde el lenguaje nos interroga sobre su naturaleza. Y nadie dejará de fracasar si sostiene su cuestión, mientras no nos hayamos desprendido de la ilusión de que el significante responde a la función de representar al significado, o digamos mejor: que el significante deba responder de su existencia a título de una significación cualquiera. (Lacan, 1966:465–466, el destacado es nuestro)*

Las operaciones del algoritmo lacaniano, por el contrario, constituyen una función del significante, el cual se estructura a partir de la articulación con otros significantes a efectos de conformar cadenas. Esto último quiere decir que el significante no posee una significación en sí mismo, sino que se define por la relación que tiene con otros significantes. Al mismo tiempo, produce un corte en la realidad, es decir, se constituye como una diferencia que, al encadenarse con otros significantes, genera efectos de sentido.<sup>19</sup> Tales operaciones fueron denominadas como a) *metonimia*, que forma

---

<sup>19</sup> Para comprender mejor esta afirmación, resulta pertinente recuperar la noción de *valor* propuesta por Barthes en su texto *La semiología* (1964). Aquí, el valor del signo es entendido desde la perspectiva saussuriana a partir de su entorno: el valor del signo repara en la articulación con otros. Pero, además del valor, se da otro fenómeno que es el de la *significación* que comprende el ordenamiento de las masas de sonidos e ideas (componentes del signo) de manera simultánea. Así se entiende que «la lengua es el dominio de las *articulaciones* y el sentido es, ante todo, *segmentación*» (43). Sin embargo, desde la perspectiva lacaniana, esa segmentación no es simultánea y tampoco existe tal correlación entre huellas psíquicas y conceptos. Por el contrario, el significante no puede ser asociado a una porción de la realidad: «no es que lo real divida al significante, sino que las diferencias significantes dividen lo real» (D'angelo, Carbajal y Marchilli, 1996:30).

la cadena significante a partir de la conexión de una palabra con otra y, b) *metáfora*, que genera sentido a partir de la sustitución de una palabra por otra. Ambas operaciones conllevan al movimiento constante del sentido, lo cual amplía las posibilidades de significación. Sin embargo, esto no quiere decir que exista una interpretación libre, sino que ya no hay una dominación y determinación de la significación. Desde esta perspectiva no existe lo que entendemos como malentendido, porque no hay un significado dominante. A esta pluralidad de sentidos se acerca la categoría lacaniana de *letra*:<sup>20</sup> aquello que permite una multiplicidad de lecturas a partir de las conexiones entre significantes y que anula la noción de que algo está equivocado.

Ahora bien, luego de nuestro breve acercamiento a esta serie de categorías nos interesa detenernos en el diálogo que podemos vislumbrar en torno a la reformulación del estructuralismo en *S/Z*. Como mencionamos anteriormente, Barthes cuestionó la pretensión por parte de los estudios literarios estructuralistas de construir un modelo inductivo que intentara agrupar a todos los textos bajo una gran estructura narrativa. La formulación de tal crítica, según Barthes, supone una serie de operaciones. En primer lugar, una tipología en la que los textos son sometidos a una *evaluación* en relación con la práctica de la escritura. En ella designó dos tipos de textos:

---

20 A propósito de la dominación del significante pretendida por la lingüística contrapuesta con la tarea del psicoanalista, recuperamos la siguiente cita: «El Amo, se lo llame lingüista o lógico, desconociendo al significante en su verdadera dimensión, cree poder reducir la lectura a una sola; con lo cual, por ejemplo el lingüista, supone al signo unidad significante–significado. De este modo hace del significado una letra muerta, que es lo habitual en el hablar cotidiano. El psicoanalista no se encuentra en la misma posición de dominio que el Amo, sino que escucha a partir de la letra, es decir que las innumerables lecturas de lo que el analizado dice demuestran que, lejos de ser dominado, el significante domina. Y domina hasta tal punto que sus efectos son indomables. El lapsus, por ejemplo, hace consistente lo que acabamos de decir: ahí donde el Amo no puede leer nada, el analista hace una infinidad de lecturas, lo que no quiere decir que la interpretación esté abierta a todos los sentidos» (D'angelo, Carbajal y Marchilli, 1996:32).

1) Por un lado, el *texto escribible* que es muy difícil de encontrar porque no es una cosa material como los libros, sino que es una utopía: es el texto ideal, una galaxia de significantes en la que ninguno domina a otro y donde todo significa muchas veces de manera infinita. Son textos completamente plurales que no clausuran sus sentidos, sino que los abren hacia otros indefinidamente. Según Barthes, los textos escribibles

*somos nosotros en el momento de escribir antes de que el juego infinito del mundo (el mundo como juego) sea atravesado, cortado, detenido, plastificado por algún sistema singular (Ideología, Género, Crítica) que ceda en lo referente a la pluralidad de entradas, la apertura de las redes, el infinito de los lenguajes. (1970:15)*

Esto significa que los textos escribibles no pueden ser sometidos al filtro de la crítica porque reduciría la red de textos con la que se conecta. De manera que el valor está puesto en la producción que sugiere la práctica de la escritura. Es decir, lo escribible es aquello que puede ser re—escrito con lo cual el posicionamiento del lector frente al texto es reconfigurado. El trabajo del lector no será, entonces, recibir o rechazar un texto (me gusta o no me gusta, entiendo lo que quiere decir o no lo entiendo), sino ingresar en el juego del texto para «acceder plenamente al encantamiento del significante, a la voluptuosidad de la escritura» (14). En este punto, resulta necesario comprender que la noción de texto en S/Z proyecta la idea de escritura desligada de todo dominio. De manera que se condensan las propuestas de Lacan y Derrida relativas, por un lado, a la capacidad de concatenación indefinida del significante de un sentido a otro y, por otro lado, a la ponderación de la escritura como valor de producción que aplaza el sentido sin detenerlo de manera absoluta.

2) Por otro lado, los *textos legibles* son aquellos que no pueden ser re–escritos, sino que solamente pueden ser leídos. Son productos acabados que poseen un número limitado de sentidos, por lo que no pueden entenderse como producciones. Los textos legibles son considerados como textos clásicos por Barthes y constituyen la gran masa de nuestra literatura. Sin embargo, para saber cómo diferenciarlos resulta indispensable otra operación por fuera de la evaluación: la *interpretación*. Esta última no reside en otorgarle un sentido al texto, a diferencia de lo que esperaríamos, sino, por el contrario, poder apreciar el plural que se trama allí. De manera que no se pondera cuál es la verdad del texto, sino aquello que puede ser posible a partir de él. No obstante, los textos pueden ser totalmente plurales —aquellos que se acercan más al texto ideal— o de plural parsimonioso, es decir, que son polisémicos hasta cierto punto porque pueden acercarnos a las estructuras narrativas y lógicas del relato que le ponen un límite a tal pluralidad y bloquean la reversibilidad del texto. Desde la perspectiva de Lacan, leer es detener la cadena significante y traspasar la barra del algoritmo a efectos de permitir la existencia del significado (D'angelo, Carbajal y Marchilli, 1996:32).

Ambas operaciones —evaluación e interpretación— consolidan la tipología de los textos propuesta por Barthes. Sin embargo, para acceder al plural de los textos, se requiere, a su vez, de la *connotación*. Esta última categoría fue recuperada de su texto *La semiología* (1964) y revalorizada a partir de una revisión.

En *La semiología* (1964) Barthes había propuesto una clasificación binaria de los elementos de la semiología en tanto ciencia que estudia todos los sistemas de signos: Lengua/Habla, Significado/Significante, Sistema/Sintagma, Denotación/Connotación. Como mencionamos anteriormente, las formas dicotómicas tienden a poner en valor

uno de los dos elementos contrapuestos, mientras que la barra que los segmenta constituye una diferencia. En el caso del par Denotación/Connotación, la denotación resulta el elemento privilegiado porque detenta el origen de las relaciones entre el plano de la expresión y el plano del contenido de un sistema de significación determinado. Por su parte, la connotación constituye un elemento secundario, ya que toma un determinado sistema de significación como su propio plano de expresión, por ejemplo la literatura como uso de la lengua. Sin embargo, en S/Z, Barthes en consonancia con la teoría de Derrida, cuestionó la afirmación sobre la cual la connotación constituye una extensión de la denotación porque centraliza y jerarquiza el sentido. De modo que, al postular la denotación como el sentido verdadero caemos en una ficción en la cual buscamos lo natural en el lenguaje.

*La denotación no es el primero de los sentidos, pero finge serlo, y bajo esta ilusión no es sino la última de las connotaciones (la que parece a la vez fundar y clausurar la lectura), el mito superior gracias al cual el texto finge retornar a la naturaleza del lenguaje, al lenguaje como naturaleza: por muchos sentidos que libere una frase posteriormente a su enunciado, ¿no parece decirnos algo sencillo, literal, primitivo: algo verdadero en relación con lo cual todo lo demás (lo que viene después, encima) es literatura? (Barthes, 1970:18–19)*

Resuenan aquí las ideas de Derrida en torno al descentramiento de la escritura que niegan la existencia del origen o dominio de un único sentido que nos llevaría a una clausura del mismo. A partir de este razonamiento, la connotación resulta una herramienta para acceder al plural limitado de los textos clásicos porque puede articular otros lugares del texto. Entonces, la connotación permite generar el movimiento constante del sentido y cuestionar su supuesta idealidad. De hecho, para Barthes, el

sentido ejerce una violencia porque es una fuerza que nombra y sujeta. En consecuencia, será el posicionamiento del lector lo que posibilite la apertura o el estancamiento del sentido. Este nuevo «yo» —que también está constituido por una pluralidad de textos— produce el texto al tiempo que se acerca a él a partir de la escritura a través de la cual rastrea y olvida sentidos de una cadena significante. La función de la escritura, para Barthes, está ligada a la escritura derridiana en tanto que anula el poder, la intimidación o dominación de un lenguaje sobre otro para disolver todo metalenguaje o estructura que clausure el texto. Así, nadie domina, ni siquiera el autor porque la única voz que se oye es la del lector quien, simultáneamente, proyecta las voces que se traman en el texto. En términos de Barthes, la lectura en tanto trabajo de re-escritura nos permite esparcir el texto en vez de recogerlo.

Como ya hemos mencionado, *S/Z* presenta la ruptura de un paradigma cientificista, pero al mismo tiempo, la recapitulación del análisis estructural del relato en el momento en el que estaba detenido. Lejos de hacer un abordaje exhaustivo de las categorías que recuperamos de Jacques Derrida y Jacques Lacan, creemos que el acercamiento a estas teorías resulta ineludible al momento de acercarnos a leer *S/Z*. Si bien la propuesta de Barthes hace foco en la lectura de textos literarios en el marco de una reformulación de la crítica, creemos que esta idea puede extenderse para repensar cómo la cristalización de una única metodología obtura los sentidos y las posibilidades de expansión del conocimiento. No podemos dejar de mencionar que, en *S/Z* no hay una responsabilidad metodológica para recorrer el texto. Por el contrario, al final del libro nos encontramos con un índice razonado con una propuesta para hacerlo que no tiene ya el estatuto de norma sino de anexo. Sin embargo, a riesgo de resultar contradictoria, la existencia de dicho anexo evidencia la necesidad de Barthes por generar, una vez más, espacios de reflexión sobre la propia escritura. Detenernos a reflexionar sobre el diseño de tal anexo conlleva ahondar en el abordaje de *S/Z* como propuesta teórica y epistemológica. Sin

embargo, creemos que esta aproximación nos provee de herramientas para recorrer otro tipo de texto que continúa con el gesto metaescritural: el diario.

### Los diarios. El texto casi imposible

*¿Por qué no hablaría yo de «mí mismo» cuando ya este  
«mí mismo» no es «sí mismo»?*

Roland Barthes. Roland Barthes por Roland Barthes, 1975

A lo largo de este capítulo nos hemos aventurado en recuperar aquellos momentos en que emerge el gesto metaescritural en la obra de Roland Barthes. Sin embargo, resultaría una búsqueda mucho más intensiva encontrar el primero de esos momentos dada la vasta bibliografía del autor. De hecho, en términos de Sontag «toda su obra es una empresa inmensa de autodescripción» (1980:17). Con respecto a tal afirmación, creemos que la presencia de un horizonte semiológico insistente en toda su escritura derivó en una incansable autorreflexividad. No obstante, resulta evidente que a partir de *S/Z* (tres años después de la publicación de *El sistema de la moda* en 1967<sup>21</sup>) el discurso autorreflexivo de Barthes se instauró como un ejercicio de escritura. En este sentido, creemos que la migración de teorías posestructuralistas potenciaron aquella práctica proveniente de la semiología a efectos de continuar con el principio de agrietar todos los sistemas de sentido existentes. Al mismo tiempo, otra cuestión

---

21 Resulta curioso que en ese lapso se publicaron *Escritos I y II* (1966) y *De la gramatología* (1967) ambos considerados textos fundacionales de la teoría psicoanalítica de Jacques Lacan y la teoría desconstruccionista de Jacques Derrida respectivamente.

que no podemos eludir es la estructuración de la escritura barthesiana a partir del fragmento como forma en S/Z. Incluso, la fragmentación en sí resultó un elemento insistente que se presenta en textos posteriores, fundamentalmente, en los diarios.

Para cerrar este capítulo, nos interesa presentar un breve acercamiento a uno de los diarios a efectos de indagar sobre el lugar que ocupa la autobiografía en la escritura barthesiana. Entre este tipo de obras fueron publicadas *Roland Barthes por Roland Barthes* (1975), *Incidentes* (1987) y *Diario de duelo* (2009). Sin embargo, nos centraremos en el primero de ellos puesto que nos permite ahondar en la propuesta de lectura de Carlos Caudana del diario como texto–ensayo, mencionada al inicio de nuestro capítulo. A su vez, nos interesa hacer foco en la noción de lector como productor del texto en un género que pareciera exigir una preeminencia del autor y su correspondiente biografía como clave del sentido.

Para remitirnos a una noción de autobiografía, recuperamos la de Phillip Lejeune (1994) que la define en términos de un «relato retrospectivo en prosa que una persona real hace de su propia existencia, poniendo énfasis en su vida individual y, en particular, en la historia de su personalidad» (50). A partir de esta definición, se propone una serie de condiciones que toda obra autobiográfica presenta y que los géneros vecinos, como el diario y el autorretrato o ensayo, no comparten: el primero no es retrospectivo y el segundo tampoco constituye una narración. Según Lejeune, la autobiografía constituye un tipo especial de ficción en la que el autor de una obra asume el compromiso de sincerarse sobre su propia biografía con el lector. Desde esta perspectiva, la biografía es entendida en términos de una realidad verificable a partir de determinadas marcas del texto que son, fundamentalmente, la presencia de nombres propios. Tal condición de verificabilidad se asienta no solamente en relación con la referencialidad que les es atribuida, sino también con una identidad configurada a partir de la coincidencia del nombre del autor, narrador y personaje en una estructura narrativa. A partir de esta definición,



Lejeune propuso la noción de *pacto autobiográfico* en el que el autor establece intencionalmente —y solamente él es quien puede hacerlo— que su relato posee el estatuto de una autobiografía en la cual revela su intimidad de manera sincera con el lector.

Sin embargo, al recuperar las cavilaciones presentes en *Roland Barthes...* la categoría de pacto se resquebraja. Como ya hemos anticipado, la insistencia en presentar nuevas propuestas de lectura —o bien comentarios— sobre la propia escritura es un aspecto que constituye la base de este texto. Tales propuestas posibilitan volver sobre nuestros pasos como lectores y revisar continuamente los supuestos teóricos construidos en cualquiera de sus textos. A su vez, además de la fragmentariedad que lo estructura, este diario posee la particularidad de no establecer marcas temporales que reconstruyan una línea cronológica. Más aún, a diferencia de lo postulado por Lejeune, se desdibuja la idea de temporalidad y narratividad. Solamente podemos reponer una cronología a partir de una serie de imágenes situadas al inicio del diario. Decimos reponer porque tales fotografías nos proveen datos, fundamentalmente icónicos, que configuran dos momentos: la infancia y la adultez. Este apartado fue denominado por Barthes como la *pre-historia*, es decir, la historia previa al desarrollo de su escritura y, en consecuencia, la única posibilidad de que exista una biografía (Barthes, 1975:6).<sup>22</sup> A continuación presentaremos algunas ideas para reflexionar y complejizar tal afirmación.

Después de cinco años de su publicación, las reflexiones de S/Z en torno a la escritura como un trabajo de descentramiento del sentido se vuelven sobre sí mismas. A partir de este nuevo horizonte ya no podemos otorgarle referencialidad al texto, ni tampoco una autoridad absoluta sobre el sentido al autor. Tal es así que esto se

---

22 Siguiendo este razonamiento, resulta pertinente aclarar que aquello que se entiende como escritura es estrictamente el trabajo lingüístico, apartando otras materialidades como por ejemplo la imagen. Si bien esta observación podría extenderse y derivar en otros problemas que atañen a la semiótica, no pretendemos ahondar en ello en el presente capítulo.

plasma en la forma en que las ideas nos son presentadas. De modo que la escritura borra toda biografía —y la posibilidad de que esta sea referencial— porque el significante suprime el hecho biográfico: «el ser de la escritura (el sentido del trabajo que la constituye) es impedir que se responda a la pregunta: ¿Quién habla?» (Barthes, 1970:145). Siguiendo esta lógica, la estructuración fragmentaria del texto también evidencia el trabajo metonímico que nos lleva de un significante a otro, pero no de una manera ordenada hacia un sentido determinado. Además de mostrarnos que la escritura está atravesada por artificios, el discurso está quebrado constantemente a efectos de imposibilitar el camino hacia un todo del texto o, en pocas palabras, un significado.

*Es para detener, desviar, dividir este descenso del discurso hacia un destino del sujeto, que, en ciertos momentos, el alfabeto nos llama al orden (del desorden) y nos dice ¡Corte! Retome la historia de otra manera (pero también, a veces, por la misma razón, hay que quebrar el alfabeto). (Barthes, 1975:159)*

Conforme con el borramiento de la biografía en el texto, en *Roland Barthes...* esto se hace evidente en las operaciones mismas. El juego de constante oscilación entre la primera persona «yo» y tercera persona singular gramatical articulada a partir de la sigla «R.B.» imposibilita delimitar las categorías de personaje, narrador y autor: «Escribo un texto y lo llamo R.B.» (62). Entonces, ¿quién habla y quién es hablado? Tal indeterminación —suscitada por la naturaleza de la enunciación concebida en términos de Émile Benveniste— nos lleva a reconsiderar la operatividad de las categorías de autor, narrador y personaje, tanto de manera aislada, como yuxtapuestas en la configuración de una identidad cristalizada. Incluso Lejeune afirmó que *Roland Barthes...*, a pesar de haber sido postulado como diario, constituye un *anti-pacto* en el que se quiebra el acuerdo de sinceridad autor-lector. Cabe aclarar que, en esta reflexión de Lejeune, el

foco está puesto en la imposibilidad del autor<sup>23</sup> para constituirse como un sujeto realizado que, más bien, remite a una noción psicoanalítica de la concepción del sujeto. Sin embargo, aquí no solamente estamos haciendo énfasis en tal imposibilidad, sino en la que señala que en el texto no hay modo de localizar al autor. Lo que se pondera en el texto es, entonces, el trabajo de lectura como motor de la producción del texto: no hay ninguna vida que conocer porque todo es escritura —en términos derridianos— y la única voz que puede oírse es la del lector produciendo (Barthes, 1970:157).<sup>24</sup>

*Roland Barthes...* quizás se acerque a ese texto ideal que nos permite mover el sentido sin cesar en el que nos es cedido el poder de la escritura sin límites. Lo que el texto nos propone es abolir la noción de autor como una ley u origen que nos remite a otras nociones barthesianas como la *muerte del autor*.<sup>25</sup> De hecho, la violencia del lenguaje —señalada de manera insistente en *S/Z*— nombra y cristaliza el sentido

---

23 Autor entendido como persona real según la definición antes citada. Tal noción de autor resulta un tanto contradictoria dado que no entiende al autor como una instancia de enunciación, sino como, en pocas palabras, como una persona que nació y vivió en un momento histórico y un lugar geográfico determinado.

24 A diferencia de *Roland Barthes...*, los diarios *Incidentes* y *Diario de duelo* no fueron producidos para su publicación sino que fueron publicados luego del fallecimiento de Barthes. Quizás, por tal motivo, no forman parte de las obras completas, prologadas por Eric Marty en 1993. A propósito de ello, resulta pertinente recuperar la discusión instalada en el ensayo «Deliberación» (1979) en la que Barthes indagó al respecto de la publicabilidad de los diarios, motivo por el cual podemos especular que estos —*Roland Barthes...*, por el contrario, fue diseñado a pedido— no fueran publicados durante su vida. En este sentido, según el autor, el diario no puede entenderse como un texto porque es complaciente con el lector, de manera que reproduce la noción de lector como un consumidor pasivo que recibe significados, lejos de la propuesta que privilegiaba su postura activa en *S/Z*.

25 «Escribir sobre sí mismo puede parecer una idea pretenciosa; pero es también una idea simple: simple como una idea de suicidio» (Barthes, 1975:64).

mediante la categoría de autor que puede ser desarticulada a partir de la resignificación del posicionamiento del lector frente al texto. La autobiografía, entonces, no puede ser concebida de manera ingenua tal como afirma Lejeune «una vez tomada esta precaución, hacemos como si no lo supiéramos» (1994:142). Desde tal perspectiva, la autobiografía es un producto, un efecto que también permite cierto tipo de manipulación en un lector pasivo y alienado. Limitarnos a semejante abordaje niega que, al igual que en la novela, operan en ella efectos verosimilizantes propios de la ficción.

*lo que escribo sobre mí no es nunca la última palabra respecto a mí: mientras más «sincero» soy, más me presto a la interpretación ante instancias muy distintas a las de autores anteriores que creían que no tenían que someterse más que a una ley única: la autenticidad... (Barthes, 1975:132)*

### **La re-escritura del continuo fragmento**

*La escritura es precisamente ese espacio donde las personas de la gramática y los orígenes del discurso se mezclan, riñen, se pierden hasta lo irrecuperable: la escritura es la verdad, no de la persona (el autor), sino del lenguaje.*

Roland Barthes. La aventura semiológica, 1974

En el presente capítulo hemos indagado sobre una extensa serie de nociones que pretenden acercar un abordaje sobre la construcción y reconstrucción de la escritura de Roland Barthes. A lo largo de ese insistente y obsesivo proceso, su escritura ha sido sometida continuamente al filtro de sus propias categorías, las cuales fueron resigni-

ficadas sin cesar: una apuesta a no agotar la potencialidad de la teoría. Esto último nos permite llegar a la reflexión de que toda la obra de Barthes es el relato de cómo la lectura se constituye, al mismo tiempo, en escritura.

Como hemos mencionado anteriormente, nuestra indagación no pretende ser exhaustiva, ni tampoco, al decir de Caudana, agotar los supuestos de las categorías teóricas aquí presentadas. Por el contrario, nuestro principal interés reside en acercar propuestas de lectura que permitan complejizar aquellos supuestos y presupuestos: hacer preguntas y agrietar los sentidos.

## Referencias bibliográficas

- Asensi Pérez, Manuel** (2006). *Los años salvajes de la teoría*. Tirant lo blanch.
- Barthes, Roland** (1964). La actividad estructuralista. En *Ensayos críticos* (trad. Carlos Pujol, 2003). Seix Barral.
- Barthes, Roland** (1970). *S/Z* (trad. de Nicolás Rosa, 2009). Siglo Veintiuno editores.
- Barthes, Roland** (1974). La aventura semiológica. En *La aventura semiológica* (1985). (trad. de Ramón Alcalde, 1993). Paidós Ibérica.
- Barthes, Roland** (1975). *Roland Barthes por Roland Barthes* (trad. Julieta Sucre, 1978). Ediciones Kairós.
- Barthes, Roland** (1979). Deliberación. En *Lo obvio y lo obtuso* (trad. C. Fernández Medrano, 1986). Paidós.
- Barthes, Roland** (1984). La muerte del autor. En *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura* (trad. C. Fernández Medrano, 1987). Paidós.
- Berton, Sonia** (2013). El «espacio Tel Quel» y la búsqueda de una discursividad vacilante. *Revista Pilquén*, 16 Suplemento Especial.
- Calvino, Italo** (1980). En memoria de Roland Barthes. En *Colección de arena* (trad. A. Bernárdez, 2015). Ediciones Siruela.
- D'angelo, Rinty; Carbajal, Eduardo y Marchilli, Alberto** (1996). El signo y El significante y la letra. El algoritmo. En *Una introducción a Lacan*. Lugar Editorial.
- Derrida, Jacques** (1967). El fin del libro y el comienzo de la escritura. En *De la gramatología* (trad. O. del Barco y C. Ceretti, 1987). Siglo Veintiuno editores.
- Gerbaudo, Analía** (2006). Capítulo I. Los estudios literarios en el siglo XX: múltiples tradiciones y escrituras de borde. En *Ni dioses ni bichos. Profesores de literatura, curriculum y mercado*. Ediciones UNL.
- Hobsbawm, Eric** (1994). La revolución cultural. En *Historia del siglo XX* (trad. de Juan Faci, Jordy Ainaudi y Carmen Castells, 2011). Crítica.
- Lacan, Jacques** (1966). La instancia de la letra en el inconsciente o la razón desde Freud. En *Escritos I* (trad. Tomás Segovia, 2014). Segunda parte. Siglo Veintiuno editores.

**Marro, Mabel** (2005). «II. La teoría semiológica» de capítulo 3. Roland Barthes. En Zecchetto, Victorino (Coord.) *Seis semiólogos en busca del lector*. La Crujía.

**Marty, Eric** (2006). *Roland Barthes, el oficio de escribir*. Manantial, 2007.

**Sontag, Susan** (1980). Re-cordar a Barthes. *Punto de vista*, año 3(9).

**Todorov, Tzvetan** (1987). El último Barthes. *Vuelta sudamericana*, año 1(9), 1987. <http://www.lapatriaenlinea.com/?t=el-ultimo-barthes&nota=78142>

**Verón, Eliseo** (1987). Lo ideológico y la cientificidad. En *La semiosis social*. Gedisa.

**Winock, Michael** (1987). 1963–1973: los locos años de los jóvenes. *Revista Debats* (21), septiembre, 118–124.

## **Bibliografía**

**Barthes, Roland** (1984). De la obra al texto. En *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*. Paidós Ibérica, 1987.

**Ramírez Suárez, Yenny** (2010). Individualismo moral e individualismo egoísta: herramientas conceptuales en la teoría de Durkheim para el análisis de un problema contemporáneo. *Revista colombiana de sociología*, Bogotá año 2(33), 31–40, julio–diciembre 2010. <http://www.bdigital.unal.edu.co/22683/1/19328-63531-1-PB.pdf>

**Rittiner Basaez, María V.** (2016). De la manipulación y otras pasiones. En *Estudios semióticos. Algirdas Julien Greimas*. Ediciones UNL.

## Capítulo 6.

# Roland Barthes profesor de literatura o la fundación de una semiología pasional

*Eric Hernán Hirschfeld*

### Introducción

En el «Capítulo 4: El actante» *Estudios Semióticos / Algirdas Julien Greimas* (Ediciones UNL, 2016) se trató el abordaje de *Semiótica de las pasiones* (1992) como polo epistemológico de una producción que estudió las representaciones pasionales en los discursos sociales. A causa de esa indagación inicial, surge el deseo de indagar sobre los planteamientos teóricos de las pasiones en la obra del autor que aquí nos convoca. No para comparar, sino para, en palabras del semiólogo uruguayo Fernando Andacht, «embarcarse en una *conversación* que sea *mutua conversión*» (1989:12). Las palabras de Andacht funcionan como guía de lo que trataremos de desarrollar en las páginas siguientes. Según su planteo en *El semiótico como Ombudsman* (1989) la tarea del semiólogo consiste en hacer un trabajo de mediación entre sistemas de signos y por lo tanto, desde su perspectiva, investigar es hacerlos conversar. Pensar la conversación como mutua-conversión del pensamiento semiótico en tanto praxis que tiene y que debe ser llevada en comunidad se relaciona de forma explícita con el seminario que aquí vamos a recuperar.

A propósito de esto, Roland Barthes dijo en *Los jóvenes investigadores* que «el trabajo (de investigación) debe estar inserto en el deseo» (1976:103). Lo que trataremos de entablar en este trayecto de escritura son algunos acercamientos a *Cómo*



*vivir juntos, situaciones novelescas de espacios cotidianos* (2003), uno de los últimos seminarios que dictó Roland Barthes en el Còllege de France con el objetivo de enmarcar esta producción dentro de una posible *semiología pasional*.

Entendemos por semiología pasional a aquella rama de los estudios semióticos que estudia las huellas que los afectos dejan en las operaciones discursivas.<sup>1</sup> La pregunta de la que partió Barthes en el seminario sigue este giro. Después de la escritura de *Fragmentos de un discurso amoroso* (1977), su interés se enmarcó ya no por la sospechosa dualidad del discurso amoroso —discurso, mencionó Barthes en la primera página del libro, «de extrema soledad» (1977:15)— sino en la inquietud por la convivencia de los «pequeños grupos», cuyos alcances son muy grandes para la psicología y muy pequeños para la sociología.

Si retomamos la idea de *fundación* postulada en *La semiosis social* por Eliseo Verón (1987), podemos destacar ciertas características que, no solo direccionan las hipótesis presentadas en los textos que analizaremos de Barthes respecto de una semiología pasional, sino que además proponemos como guías para leer otros aportes teóricos de este campo de estudios. Hablar de una fundación en estos términos implica pensar un proceso de producción de conocimientos que se distancia de la figura de un autor, de un acontecimiento y de un lugar puntuales (Verón, 1987:27). Abstraerse de estas

---

1 Estudiar los afectos como modalizaciones o reparar en las estructuras actanciales normalizadas por los relatos de la cultura occidental implicó para Greimas y Fontanille algo más que pulir algunos conceptos y bosquejar nuevamente los esquemas actanciales (Greimas, 1966). Esto en un sentido particular significó desapegarse de las nociones cristalizadas por la semiótica textual estandarizada para pensar nuevamente el edificio teórico construido hasta el momento. A propósito de esto, menciona Greimas que releer las raíces fundacionales de su teoría es «avanzar retrocediendo» para «superarse al convertirse en un discurso generativo —es decir, coherente, exhaustivo y simple, respetuoso con el principio de empirismo» (Greimas y Fontanille, 1994:9).

tres representaciones vinculadas con la historicidad habilita el reconocimiento de determinadas *prácticas de producción* cuya verificación es susceptible de encontrar en los textos. De allí que nos podamos preguntar, por ejemplo: ¿por qué el surgimiento de la lingüística contemporánea se dio con *Curso de Lingüística General* de Ferdinand de Saussure y no con otro texto? ¿Qué nos habilita a pensar que tal o cual texto es fundacional? La pregunta de Verón permite visualizar multiplicidades discursivas que escapan a cualquier línea unívoca de producción. Es de suma importancia entonces considerar la posibilidad de las *fundaciones* de una semiología pasional, y no una sola fundación sostenida por un autor en un momento dado. En este sentido inscribimos la lectura del seminario de Barthes como *una* fundación que se produjo entre otras en el campo de los estudios semióticos.

Los anclajes teóricos que verán a continuación están dedicados a estudiantes, no solo por su carácter propedéutico sino porque están pensados para producir diálogos y debates en torno a los textos que leemos y estudiamos. Nos interesa la posibilidad de debatir y repensar nuestras prácticas, tanto como docentes/investigadores y como estudiantes, para que ese *deseo* sea además una *exigencia*:

*Para que el deseo se insinúe en mi trabajo, ese trabajo me lo tiene que exigir, no una colectividad que piensa asegurarse de mi labor (de mi esfuerzo) y contabilizar la rentabilidad de las prestaciones que me consiente, sino una asamblea viviente de lectores en la que se deja oír el deseo del Otro (y no el control de la Ley). (Barthes, 1976:103)*

Es por esta razón quizás que las palabras que cierran el capítulo puedan sonar impudicas o imperativas para quienes sostengan una mirada alienada acerca de nuestros espacios de formación. En definitiva, este capítulo no va a tratar sobre un sistema de categorías o de un trayecto teórico en particular, sino que indaga sobre una inquietud

acerca del ejercicio de la investigación y la enseñanza de la Literatura. El alcance de esta inquietud, por lo tanto, quiere formular una reflexión acerca de nuestra formación como estudiantes y la siempre susceptible profesionalización de nuestras prácticas.

### **Un lector anacrónico**

La publicación de *Fragmentos*, libro que antes fue desarrollado como seminario en el École de Hautes Études en Sciences Sociales entre 1974 y 1976, sorprendió a Barthes al ser el libro más leído de toda su bibliografía. En una entrevista de 1979 con Pierre Boncenne, el semiólogo se vio frente a esta pregunta:

—P: *¿El éxito de Fragmentos de un discurso amoroso habría modificado su escritura?*

—R: *Puede haber un efecto semejante de rebote. Cuando uno escribe es muy sensible a la escucha y puede efectivamente ser teleguiado por el deseo de reencontrar una relación simple como la que he tenido, parece, con ese libro. Pero soy muy prudente, porque no hay que dejar que eso determine actitudes de complacencia. (Barthes, 1981:279)*

El efecto de rebote que comentó Barthes en su respuesta es el que lo dirigió a las preocupaciones relacionadas con el sujeto amoroso en *Fragmentos*, quizás como una etapa más de ese aprendizaje del método (Link, 2015:75) que encontró su lugar una vez que Barthes ingresó al Collège de France. Según Alan Pauls, el éxito de *Fragmentos* llevó a Barthes a «seguir los rastros de una ciencia incierta: una semiología pasional, capaz de desplegar y estudiar el modo en que los afectos —deseos, temores, intimidades, avances, etc.— trabajan en la lengua y en el discurso» (2003:14).

*Cómo vivir juntos: situaciones novelescas de algunos espacios cotidianos* (2003) es el nombre del primer seminario que Barthes dio en el Collège de France, cinco días después de haber presentado su *Lección Inaugural*, el 7 de enero de 1977. La materialidad a la que es posible acceder (el *libro* del seminario) está sujeta a características que anteriormente no se han dado con otros seminarios devenidos en libro. Dijo Éric Marty al respecto que: «en los casos en que Barthes intentó transformar algún seminario en libro (*S/Z, Fragmentos de un discurso amoroso*), este no fue la prolongación escrita del curso, sino un objeto nuevo» (2002:24).

Entendido esto, podemos explicar que la particularidad de *Cómo vivir juntos* se debe a la posibilidad de una prolongación y de un objeto nuevo a la vez, ya que está conformado por anotaciones que Barthes dejó en sus papeles a modo de guion de clase. Además del contenido de las notas, se encuentran aportes propios de la performatividad de una clase: comentarios de alumnos e intervenciones no premeditadas del profesor. De hecho, las direcciones de este texto, en tanto que notas de seminario, permiten tomar caminos plurales o fragmentarios. Es Marty quien insistió en las palabras preliminares que: «el objeto editorial formado por estos cursos no quiere ser ni libro —objeto premeditado y necesario—, ni álbum —colección de hojas dispersas—, sino más bien folleto, cuaderno, o incluso fascículo» (2002:27).

Existe entonces, según Marty, en la oscilación entre texto y preparación de un discurso, un acercamiento privilegiado que no pertenece de forma estricta ni al orden de la oralidad, ni al orden de lo escrito. Hay otra operación transversal que Marty sustentó en este texto y el prefacio a la edición en español de Pauls: ambas son escrituras sostenidas desde la cercanía de un Barthes no solo conocido como autor, sino también desde un lugar relacionado con lo afectivo. El prefacio de Pauls comienza con una lectura de «Noches de París» (1987) —uno de los diarios que Barthes llevó del 24

de agosto al 17 de septiembre de 1979— para hacer presente una hipótesis de lectura que atravesó la última constelación de textos del semiólogo:

*Es Barthes menos su escritura; es decir: un sujeto suelto, vacante, predispuesto a rastrear, detectar y ceder a los signos de deseo que emite la noche. Pero ese flaneur que sale esperanzado en busca de goces anónimos es el mismo sujeto que descubre, muy pronto, que no tiene allí ningún lugar... (2003:12)*

Esa imagen retomada por Pauls, la del *flaneur*, se define más adelante como característica del Barthes profesor de ese seminario: anacrónico, asistemático, desfasado de tiempo y lugar. En «Noches de París» la escena conocida del semiólogo que dejó de lado a los autores modernos para leer textos de siglos anteriores aparece en la mayoría de las entradas del diario. Escribió el 5 de septiembre de 1979:

*Al volver solo a casa, lapsus curioso, que me duele, subo las escaleras y paso de largo ante mi piso sin darme cuenta, como si volviera a nuestro apartamento del quinto, como en otros tiempos, como si mamá estuviera esperándome. Leo en la cama unos textos de Jomeini: ¡asombroso! Es tan «escandaloso» que ni siquiera me atrevo a indignarme: debe haber alguna explicación racional para este delirio anacrónico; sería demasiado sencillo echarse a reír o algo así. Sin más: la Paradoja me reclama. (1987:111)*

Ese gesto del anacronismo —tematizar algo en el discurso pero hablar sobre otra cosa a la vez— será transversal a la hipótesis central del seminario en tanto que, ya desde su registro (notas provisionales e inesperadas) como la variación entre el Barthes profesor y el Barthes escritor, dan cuenta de las derivas no solo de una práctica de la investigación, sino también de un modo de estar en la academia.

## Investigación y no Lección, tensiones entre el método y la investigación de lo pasional

A propósito de los modos de estar en la academia es que las primeras definiciones del seminario tienen que ver con el modo en el que se piensan esas prácticas. La dimensión anacrónica se manifiesta en *Cómo vivir juntos* como una forma de leer textos. En el seminario, como se verá más adelante, una categoría que estructura todos los encuentros es la de *Idiorritmia*. La idiorritmia era uno de los modos de vida de una comunidad monástica del siglo X ubicada en el Monte Athos. Además de la convivencia en grupo, existían los *idiorrítmicos*, que «tenían celdas individuales, tomaban sus comidas allí (a excepción de ciertas fiestas anuales) y podían conservar los bienes que poseían en el momento de los votos» (Lacarrière cit. en Barthes, 1976:40).

Este modo de vida, en el que cada sujeto tenía su tiempo propio y a la vez vivía en comunidad, sirvió a Barthes como modelo para hablar del *Vivir-juntos*, en función de cinco obras literarias.<sup>2</sup> A lo largo del seminario, por aportes surgidos en clase, los alumnos proponían corpus de pinturas, obras de teatro e incluso textos provenientes del campo de la arquitectura. El criterio de presentación del corpus, sin embargo, fue realizado por la siguiente advertencia: «Lo sistemático («las lecturas sistemáticas») se desmorona, es contradicho —lo no sistemático brota, prolifera. Sin embargo, algo directo debe implementarse, precisamente a fin de que haya algo indirecto, algo imprevisible». (Barthes, 2003:61)

Aspectos como el mencionado anteriormente dan cuenta de una de las elecciones de trabajo del seminario: la relación entre lo sistemático y lo asistemático. De forma similar con *Fragmentos*, algunas operaciones de lectura —sistematizadas— dan lugar

---

<sup>2</sup> Las obras son: Gide: *La séquestrée de Poitiers*, Daniel Defoe, *Robinson Crusoe*; Palladio, *Historia Lausiaca*; Thomas Mann, *La montaña mágica* y Émile Zola, *Pot-Bouille*.

a lo imprevisible. Esto, antes de presentarse como una dificultad para el análisis (a propósito de esa «sistematicidad» anunciada en la advertencia citada), busca reinterpretar la relación profesor–alumno y los modos programáticos de investigar:

*Creo, en efecto, que, para que haya una relación de enseñanza que funcione, es necesario que el que habla sepa apenas un poco más que el que escucha (incluso a veces, sobre algunos puntos, menos: son movimientos pendulares). Investigación y no Lección. (Barthes, 2003:65)*

Esta dicotomía atraviesa de forma categórica el desarrollo del seminario y da una pista a seguir con respecto a los periplos de la investigación o los diseños de una posible clase. No basta con seguir estrictamente una lista de objetivos para obtener una pregunta–problema o una hipótesis, sino que existe algo del orden de lo asistemático que opera sobre estos trayectos. Esta relación entre la sistematicidad y la asistematicidad ponen en relieve la dimensión pasional de dicha práctica: por más aislada o inmanentista que pueda parecer una investigación, las marcas pasionales (aquellas que se presuponen asistemáticas) son las que permiten los virajes, avances y, a veces, los retrocesos más importantes de un proyecto, una clase o incluso el desarrollo de un debate. Al hacer ingresar esta dimensión al discurso académico, en el desarrollo del seminario se desmantela la representación del investigador como *autómata*, cuestión que se abordará en el siguiente apartado.

## Método/cultura

Es oportuno mencionar en este seguimiento, la lectura que Paolo Fabbri realizó en la primera de sus clases de *El giro semiótico* (1998) con respecto a *la pasionalidad*. Una de las disposiciones iniciales en los estudios de los relatos comienza con la conceptualización de la *narratividad*, la cual permite visibilizar la disposición formal de los textos a través de conjuntos conceptuales.<sup>3</sup> Por otro lado, el segundo movimiento teórico en el estudio de los relatos es el de la *pasionalidad*, un movimiento de alejamiento de los esquemas gramaticales respecto de los conjuntos conceptuales planteados inicialmente.<sup>4</sup> Para Fabbri, la semiología pasional de una semiótica europea de la segunda mitad del siglo XX se edificó a partir de una tensión entre razón y pasión.

Refiriéndose de forma puntual a los escritos de Barthes, Fabbri mencionó que una de las disyunciones que pueden rastrearse a partir de *El placer del texto* (1977) tiene que ver con las diferencias entre el método de una teoría semiótica y las derivas que tomó en la última constelación de su producción. De esta manera, existió una necesidad de dar cuenta de una dimensión que escapaba a las hipótesis del modelo estructuralista, necesidad que fue trabajada sistemáticamente en textos como *Mitologías* o *El sistema de la moda*. Esto último produjo otros modos de leer que no respetaban un orden formal o metodológico preestablecido. Una definición del seminario *Cómo vivir juntos* puede situar esta explicación. Se trata de la disyunción deleuzeana

---

3 Un conjunto conceptual se piensa como un grupo de categorías proporcionado por determinado marco teórico. Estas no pueden pensarse de forma aislada ya que se ubican dentro de un constructo teórico o metalenguaje. Por ejemplo, hablar de *actante* en términos de Algirdas Greimas implica suponer los anclajes a otras categorías, como pueden ser las de *sema*.

4 El caso que nos toca reseñar en este capítulo pone en tensión esta lógica de determinación de las categorías a partir de marcos teóricos. La dimensión de la pasionalidad en Barthes busca salir de los esquemas formales para llegar a otra lógica que discute la construida previamente.



método/cultura.<sup>5</sup> El método, como definición inaugural del seminario, consiste en un conjunto de decisiones premeditadas que permitirían al investigador llegar a un objetivo. Lo que Barthes demostró con esta noción de método es que «el camino recto designa los lugares adonde en realidad el sujeto no quiere ir: fetichiza el objetivo como lugar y, por ello, al descartar los demás lugares, el método se pone al servicio de una generalidad, de una “moralidad”» (2003:45).

En este sentido, el *método* no se plantea ya como guía sino que, por el contrario, esa guía es una reserva del investigador para «evitarnos ir a algún lugar, o para mantener la posibilidad de salir de él (el hilo del laberinto)» (Barthes, 2003:45). A propósito de esto, una nota al margen revela la expresión «yo mismo estuve engañado» (2003:48), la cual hace referencia a trabajos como *El sistema de la moda* (1976) en los que predominaba la labor del pensamiento formal.

Por otra parte, la *cultura* se enmarca en la noción de *paideia* griega, una «formación del pensamiento bajo la acción de fuerzas selectivas, una domesticación que pone en juego el inconsciente del pensador» (Barthes, 2003:46). La cultura así comprendida refiere al reconocimiento del pensamiento través de determinada tensión. Al tener en cuenta esta diferencia, y al relacionarla con la disyunción antes mencionada (razón/pasión), se puede dar cuenta de cuál es el camino que Barthes tomó en el seminario. El propósito de instalar la dimensión de las pasiones en las trayectorias investigativas tiene que ver con des-protocolarizar un modo de investigar. Al permitir el ingreso de esa dimensión (es decir, al no seguir paso a paso las «reglas» de la investigación) se

---

5 Reproducimos aquí la nota al pie que figura en la edición: «El método supone siempre una buena voluntad del pensador, una “decisión premeditada”. La cultura, por el contrario, es una violencia sufrida por el pensamiento bajo la acción de fuerzas selectivas, una domesticación que pone en juego todo el inconsciente del pensador» (Barthes, 2003:43).

permiten las derivas de lo que más adelante conoceremos como reinención. Por el momento, esa reinención se construye en la tensión entre lo sistemático y lo asistemático, entre la razón y la pasión, entre la lección y la investigación. En los siguientes apartados intentaremos dar cuenta de cómo Barthes instrumentalizó algunas categorías fundacionales del proyecto estructuralista, y antes que aplicarlas, las reinventó.

### **Fantasmas**

Alberto Giordano en *Roland Barthes: Los fantasmas del crítico* (2015) sostuvo que una enseñanza fantasmática implicaría una tarea de exploración entre los vínculos del saber y las derivas afectivas que dirigen inconscientemente la mirada de quien investiga. Sobre la oposición antes presentada es que se construye la noción de *fantasma*, la cual se define como los deseos o las imágenes que rodean al investigador y que lo obligan a buscar una forma de verbalización o expresión, para hallar un significante que permita desarrollar un método. En esta dirección, el fantasma se ubicaría dentro de la cultura ya que está vinculado con el engendramiento de fuerzas, de contradicciones que impulsan una investigación. La definición del *vivir-juntos* está estrechamente relacionada con la noción de fantasma. Esta noción, con anclaje en el psicoanálisis lacaniano, se concentra en una contradicción presentada en el curso: «querer vivir solos y querer vivir juntos = nuestro curso» (Barthes, 2003:46). En estos términos la idiorritmia es un fantasma, en tanto que produce un tensionamiento entre dos tiempos y dos espacios.

Es interesante mencionar que, en sincronía con la propuesta de Fabbri mencionada anteriormente, Barthes trató de esbozar una *semiología* que permitiera visualizar los caminos de producción de sentido en términos subjetivos, distanciándose de las lógicas o las hipótesis del método científico.

A propósito de esas imágenes que rodean al investigador es que se definen las *escenas*: «Es necesario comprender que para que haya fantasma, es necesario que haya escena (guión) y, por tanto, lugar» (Barthes, 2003:49). Barthes verbalizó así su fantasma: la idiorritmia, palabra que lo habilitó a generar un modo de leer literatura, que tiene un tiempo y un espacio predeterminado. Tener esta idea de lo fantasmático como guion, como libreto, es productivo para leer otros elementos del *vivir-juntos* presentados en el seminario. Por ejemplo, las novelas seleccionadas en el programa del seminario adquieren el estatuto de *simulaciones* en tanto que son «experimentaciones ficticias sobre un modelo (...) en el cual se introducen temas, situaciones» (2003:56). En este sentido las obras son pensadas a partir de *rasgos*, unidades discontinuas que permiten proyectar un esquema, como el de la idiorritmia. Es importante destacar el carácter discontinuo de la selección de los rasgos, los cuales se presentan por orden alfabético aunque se desprenden de cualquier tipo de listado. Es en este punto donde se establece una relación de lectura con el seminario de *El discurso amoroso*, en tanto que se confía en que seguir tal orden inhabilita cualquier tipo de direccionamiento o instalación de idea de conjunto. Los rasgos se presentan en el siguiente orden:

Akedia	Jefe	Nombres
Anachoresis	Clausura	Alimento
Animales	Colonia	Proxemia
Athos	Apareamiento	Rectángulo
Autarquía	Distancia	Regla
Banco	Domésticos	Suciedad
Beguinajes	Escucha	Xeniteia
Burocracia	Esponja	Utopía
Causa	Acontecimiento	
Cámara	Flores	
	Idílico	
	Marginalidades	
	Monosis	

(Barthes, 2003:74)

Es importante destacar un uso particular de la etimología griega. Esta se inscribe como una posibilidad de trabajar con un campo de saber perteneciente a otro tiempo: la filología. Barthes leyó esta posibilidad de trabajo con otras lenguas como respuesta a la definición de *lengua fascista* (cfr. *Lección Inaugural*), la cual permite entender que una lengua tiene su definición en aquello que *nos obliga* decir, al contrario de sus posibilidades o imposibilidades gramaticales. El semiólogo también ubicó su práctica filológica como una práctica anacrónica al decir que

*4) la filología (o la seudofilología) es lenta. Recurrir a las palabras griegas = no tener prisa, y tal vez, para desarrollar el significante como un olor, esa lentitud es necesaria. En el mundo actual, toda técnica de enlentecimiento: algo progresista. (2003:63)*

La lista de rasgos permite visualizar que la selección de estas palabras tiene una función esquemática, que habilita operaciones de lectura. Además de eso, la palabra griega marca un resumen, señala un concepto que es origen, imagen y extrañamiento (Barthes, 2003:62). La selección intencionalmente anacrónica de palabras en griego está vinculada, también, con la verbalización de un deseo, de un fantasma:

*2) Luego: Varias lenguas, porque hay varios deseos. El deseo busca las palabras. Las toma allí donde las encuentra; y además las palabras también, engendran deseo; y luego, además, las palabras impiden el deseo. No tengo en francés una palabra feliz para designar un complejo de vida absolutamente solitario o de vida morfo-conventual. La plurilengua (dentro del idioma) es un lujo, pero como siempre este lujo no es sino la necesidad del deseo: entonces, a reclamar y a defender, como todo robo de lenguaje. (2003:62)*

Como podemos ver, a esta altura el desarrollo temático del seminario alcanza un grado de abstracción interpretativo. Por lo tanto, para poder continuar con la evolución de nuestra hipótesis presentada al inicio del capítulo, recuperaremos uno de estos rasgos para mostrar al menos una operación de lectura del seminario.

## El Actante–Desecho

Al principio del capítulo mencionamos la búsqueda de Barthes por salirse de los conjuntos conceptuales proporcionados por la narratología. En este rasgo es llamativo ver de qué manera se recupera una categoría de la teoría greimasiana y es reinterpretada en los términos propuestos en el seminario. La clase sobre este rasgo comienza así:

*Hay sujetos individuales (cada uno de nosotros) que pueden tener fantasmas de Vivir–Juntos. Se fabrica entonces un Vivir–Juntos fantasmático eligiendo a los compañeros en la red de personas que se conocen. Lo interesante en esta elaboración fantástica no es ver a quién se elige, sino a quién se elimina: pues los criterios de eliminación no abarcan forzosamente los imperativos del afecto. (2003:133)*

El punto fuerte de esta figura se ubicaría entonces, sobre los sujetos individuales *eliminados* en un proceso de selección, que quedan fuera de un vivir–juntos. Es aquí donde se retoman los *roles actanciales* para buscar en ese esquema lo que está *fuera* de la secuencia actancial. De esta forma, el Actante–Desecho sería aquel que se excluye del relato pero está presente dentro de una comunidad: «Recordemos el esquema actancial de Greimas: Sujeto → Objeto + Destinatario / Destinador + Oponente / Ayudante. Este esquema es demasiado razonable, pleno y armonioso: le falta el Actante–Desecho, la esponja» (Barthes, 2003:135).

Retomar este ejemplo nos anticipa a conocer con qué modos de leer Barthes realizó su constructo teórico y por qué se puede hablar de una capacidad de interpretar la teoría. Luego de esta definición, por ejemplo, la propuesta de clase consistió en localizar en dos textos literarios<sup>6</sup> la conformación de esas comunidades definidas por el

---

<sup>6</sup> *El señor de las moscas* (1954) de William Golding y *La montaña mágica* (1924) de Thomas Mann.

exilio y la marca de *desecho* señalada por Barthes. Tanto en la novela de Golding como en la de Mann el vivir-juntos está signado por la tematización de cuerpos que son arrancados de grupos sociales (por accidente en el primer caso y por un asunto de cuidados médicos en el segundo) y deben resignificar sus posibilidades de vida en tanto resto, apartados de otras comunidades.

Lo que es posible visualizar con este aporte es el modo en el que Barthes no retoma directamente una categoría cristalizada de los estudios narrativos, sino que la define de acuerdo con su interés en el seminario. Este procedimiento, que se aleja de las prácticas de aplicacionismo o diseccionismo, puede definirse desde los aportes de Analía Gerbaudo (2011) con la noción de *reinención categorial situada*. Desde esta perspectiva, la reinención categorial situada puede entenderse como «un tipo de re-uso teórico que, lejos de intentar adoptar lo más puramente posible un concepto, lo toma e introduce notas *ad hoc* atentas al problema que la investigación o la situación de enseñanza busca resolver» (23). En este sentido, incluso en la práctica investigativa también es necesaria una instancia de apropiación de acuerdo con aquello que se instrumentaliza. Esta categoría es susceptible de ser proyectada no solo en los ámbitos investigativos, sino que su punto fuerte se encuentra en el modo de pensar los contextos de producción que podemos encontrar en cada aula, taller, espacio de diálogo:

*El concepto de reinención categorial situada busca poner a la vista los actos de creación gestados en la traducción teórica que se distingue de la mera adopción de «lo nuevo» con independencia tanto del contexto de producción de la teoría como del contexto de empleo, que se aparta de la (pseuda) legitimación de prácticas por la apelación a la «cita de autoridad» pegoteada como «marco teórico» o «corolario» de lo que se describe. (Gerbaudo, 2013:23, el destacado pertenece al original)*

El ingreso de esta categoría se establece como nexo de aquello que Barthes presentó en su seminario desde la dicotomía de *método/cultura*, al poner de manifiesto los problemas del prescriptivismo dentro de los proyectos de investigación o planificación curricular. Sobre este último punto es posible leer un objetivo perseguido por Barthes al ingresar al Collège.

### **Reflexiones finales: Barthes profesor de literatura**

*Si yo fuera filósofo y quisiera escribir un gran tratado, le daría el nombre de un estudio de análisis literario. Con el pretexto de un análisis literario, trataría de ofrecer una ética, en el sentido amplio de la palabra.*

Roland Barthes. Barthes se explica, 1981

Antes que un recorrido teórico o conceptual, a lo largo de este capítulo hemos podido dar cuenta de un procedimiento de apropiación y proyección de determinadas categorías por parte del semiólogo para formular su seminario. Es este procedimiento el que puede resultarnos operativo para pensar nuestras futuras prácticas en la docencia/investigación.

Existen en la obra de Roland Barthes por lo menos tres intervenciones que se vinculan con el abordaje de la literatura en clave didáctica: *Reflexiones sobre un manual*, una conferencia de 1969; la entrevista *Literatura/enseñanza* de 1975; y la *Lección inaugural*, del 1977. Sin embargo, este enunciado resulta contradictorio dada la condición de *hiato* que el semiólogo mismo remarcó en la entrevista mencionada: es un escritor que se dedicó a «lo teórico» y que se encontraba alejado de la práctica «escolar» (Barthes, 1969). Esta última condición no lo privó, al fin y al cabo, de inter-



venir de forma improvisada o —como dijo en *Reflexiones sobre un manual*— de «lanzar al voleo» cuestionamientos acerca de los modos de pensar el objeto literatura en las aulas, incluso aunque esas intervenciones se construyeran desde el recuerdo que tuvo como alumno o como maestro rural durante la guerra. Es posible dilucidar esto en la entrevista *Literatura/enseñanza*:

*La mayoría de las veces nos preocupamos por los contenidos en la enseñanza de la lengua y la literatura. Pero la tarea no se centra solamente en los contenidos; se centra también en la relación, la cohabitación entre cuerpos; cohabitación dirigida, y en gran parte falseada, por el espacio institucional. El verdadero problema es saber cómo se puede poner en el contenido, en la temporalidad de una clase llamada de letras, valores o deseos que no están previstos por la institución y hasta son rechazados por ella. (1975:203)*

Ya sea en forma de cuestionario en *Literatura/enseñanza*, o a modo de observaciones improvisadas en *Reflexiones sobre un manual*, ambas intervenciones parecen evidenciar dos aspectos centrales para lo que fue su ingreso formal a la academia: cómo habilitar la dimensión del *deseo* en el espacio de una clase frente al control institucional y, principalmente, cómo crear una comunidad de lectores que deje oír ese deseo «lejos del control de la ley». Frente a este aspecto es posible dilucidar un gesto parasitario: Barthes pretendió hacer otra cosa con aquello que trajo como herencia *una* vez ingresado a la academia, y no antes. De allí que podamos leer *La Lección inaugural* como la preparación de cierto plan, de cierta posición de profesor, visible desde la primera intervención en *Reflexiones sobre un manual*.

Hay dos nociones que resultan pertinentes para leer la operación de ingreso a la academia, desde lo que Jacques Derrida (2002) pensó como *herencia y fidelidad infiel*. Barthes ingresó reconociendo, por un lado, los autores que influyeron en el origen de su vida intelectual, y, por otro lado, anticipó, en las palabras finales de la lección inaugural, una transición: «Hay una edad en la que se enseña lo que se sabe: pero inmediatamente viene otra en la que se enseña lo que no se sabe: eso se llama investigar» (Barthes, 1977:116). Desde estas nociones, quienes «reproducen escolarmente modelos no son verdaderos herederos» (Derrida, 2002). Se consideraría heredero entonces «a quien en parte sea infiel, es decir quien se *apropie*, quien pueda hacer algo nuevo con aquello que trae» (Gerbaudo, 2013:17). La autenticidad de un heredero en estos términos estaría vinculada con la capacidad de apropiación y no reproducción o aplicación ya que «los herederos auténticos, los que podemos desear, son herederos que han roto lo suficiente con el origen, el padre, el testador» (Derrida cit. en Gerbaudo, 2011:19).

Es a partir de este posicionamiento donde podemos reconocer un punto de conexión entre lo pensado en esas intervenciones públicas y el primer seminario que Barthes dictó dentro del Còllege de France, del que hemos estado hablando a lo largo del capítulo. No es un dato menor que el primer seminario dictado en el Còllege sea *Cómo vivir juntos, situaciones novelescas de algunos espacios cotidianos*. Tanto la hipótesis esbozada por Pauls en el prólogo del seminario como la desarrollada por Fabbri —y también Barthes mismo— nos habilitan a pensar ese seminario como la culminación de un plan que fue germinando fuera de las aulas, aunque de forma previa haya participado activamente en ellas. De allí que presentara este vínculo entre Investigación y no Lección no solo como una postura teórica, sino también como un modelo ético y de cohabitación dentro de los espacios de socialización.

Hasta aquí hemos podido sostener dos hipótesis vinculadas con el modo en el que Barthes pensó algunos lineamientos para las aulas de letras. Por un lado, es posible leer el ingreso al Còllege en términos de preparación de un plan, susceptible de ser reconocido como fundación de una semiología distanciada de parámetros de la narratología, entre otras. Y, por otro lado, inferir a partir de esta preparación un modo de pensar las clases de Lengua y Literatura, independientemente de los contenidos y de esas partes falseadas, como dijo Barthes, por los espacios institucionales. Queda por preguntarse —a propósito de esto último— por entornos cercanos y más inmediatos acerca de este tipo de prácticas y sus implicancias éticas: ¿de qué manera esta estrategia barthesiana habilita a leer nuestras prácticas como docentes/investigadores en tanto autores de curriculum (Gerbaudo, 2011)? ¿Qué posturas —en términos de Gerbaudo— podemos sostener frente a propuestas educativas/investigativas que no solo *aplican* la teoría, sino que muchas veces formulan proyectos de trabajo que ignoran las singularidades regionales, subjetivas, entre otras?

Ante la adopción ética que demandan las condiciones materiales e ideológicas de la escuela, Miguel Dalmaroni en *El dios alojado* (2013) se preguntó: «¿por qué, para qué, ¿Cómo estamos aquí juntos —si es que en efecto lo estamos y en caso de que creamos saber qué significa “juntos”— y en estas condiciones?» (2013:146). Como continuando la pregunta del seminario de Barthes, Dalmaroni actualizó un debate situado en las prácticas escolares/universitarias que se desafectan de los vínculos, en pos de mejorar un supuesto rendimiento. No tener tiempo ni de leer literatura, ni de investigar, ni de pensar nuestras prácticas porque hay que «rendir» con toda la carga polisémica que contiene ese enunciado (ya sea por la acreditación o porque se nos exige un *rendimiento académico*) lleva —en palabras de Dalmaroni— a burocratizar un vínculo que deja de ser docente y se convierte en «profesional».

Queda, entonces, por preguntarse acerca de esos vínculos y afectaciones que la preparación del plan barthesiano permite ingresar como modo de debate sobre el por qué, el para qué y el cómo habitar los espacios de un aula de Literatura más allá de las presiones institucionales o curriculares. Es el problema de ofrecer una ética con el pretexto de análisis literario.

## Referencias bibliográficas

- Andacht, Fernando** (1989). El semiótico como ombudsman. En *De signos y desbordes. Semiótica y sociedad* (pp. 11–14). Monte Sexto (Temas/11).
- Barthes, Roland** (1976). Los jóvenes investigadores. En *El susurro del lenguaje* (pp. 103–110). Siglo Veintiuno editores.
- Barthes, Roland** (2003). *Cómo vivir juntos, situaciones novelescas de algunos espacios cotidianos* (trad. Patricia Wilson, 2005). Siglo Veintiuno editores.
- Barthes, Roland** (1981). Barthes se explica. En *El grano de la voz, entrevistas 1962–1980*. Siglo Veintiuno editores, 2005.
- Dalmaroni, Miguel** (2013). El dios alojado. *Educación, Lenguaje y Sociedad*, 10(10). EduUNLPam.
- Fabrizi, Paolo** (1998). La caja de los eslabones que faltan. En *El giro semiótico* (trad. Juan Vivanco Gefaell). Gedisa.
- Gerbaudo, Analía** (2013). *La lengua y la literatura en la escuela secundaria*. Ediciones UNL, Homo Sapiens Ediciones, 2011.
- Greimas, Algirdas y Fontanille, Jacques** (1991). *Semiótica de las pasiones, de los estados de las cosas a los estados de ánimo*. Siglo Veintiuno editores.
- Giordano, Alberto** (Ed.) (2015). Noticia en *Roland Barthes: Los fantasmas del crítico*. Nube negra Ediciones.
- Link, Daniel** (2015). *Fantasmas, imaginación y sociedad*. Eterna Cadencia.
- Marty, Eric** (2003). Palabras preliminares. En *Cómo vivir juntos, situaciones novelescas de algunos espacios cotidianos* (trad. Patricia Wilson, 2005). Siglo Veintiuno editores.
- Pauls, Alan** (2003). Prefacio a la edición en español. En *Cómo vivir juntos, situaciones novelescas de algunos espacios cotidianos* (trad. Patricia Wilson, 2005). Siglo Veintiuno editores.
- Verón, Eliseo** (1993). Fundaciones y textos de fundación. En *La semiosis social, fragmentos de una teoría de la discursividad*. Gedisa.

# Capítulo 7.

## El deseo en la lectura. Cruce teórico entre semiótica y psicoanálisis

*Emanuel Merlo*

### Presentación

En este capítulo nos abocaremos a estudiar las apropiaciones que realizó Roland Barthes de la teoría psicoanalítica propuesta por Jacques Lacan<sup>1</sup> con el objetivo de poder dar cuenta del cambio en el funcionamiento de los conceptos en el pasaje de un campo de estudio, el psicoanálisis, a otro, la semiótica. Nuestro trabajo se enmarca dentro de las últimas producciones de Roland Barthes en lo que él mismo denominó «la etapa del texto» en *La aventura semiológica* (1985:12). Adelantándonos a nuestro desarrollo podemos decir que las conceptualizaciones provenientes del campo del psicoanálisis impactaron contundentemente en conceptos pilares de la semiótica tales como *lector*, *lectura* y *texto*. En este capítulo nos dedicaremos al análisis puntual de dos textos: *El susurro del lenguaje* (1984) y *Fragmentos de un discurso amoroso* (1977).

---

1 En el texto «La teoría en la intersección de la filosofía y el psicoanálisis: el caso Barthes» publicado en la revista *Texturas*, Hugo Echagüe propuso pensar la producción teórica de Barthes en correspondencia con los tres registros lacanianos, el Simbólico, el Imaginario y el Real: «La obra de Barthes puede ser leída desde los registros lacanianos. La etapa estructural correspondería a lo Simbólico con su insistencia en el código, el sistema y la formalización; la etapa que denominamos Texto, escritura y placer, implica una reevaluación de lo Imaginario, con el despliegue del relato del amor en *Fragmentos*, en tanto que la tesis de *La cámara lúcida* se afirma en la imposibilidad de lo Real» (Echagüe, 2014:83). Lo desarrollado en este capítulo tiene sustento en esta hipótesis.

## Reivindicación del sujeto en la teoría

En la introducción a *La aventura semiológica* (1985) Roland Barthes explicó que su desarrollo teórico consistió en tres momentos: el primero de deslumbramiento, el segundo de la ciencia y el tercero el del texto. Sobre este tercer momento escribió: «Lacan nos proporcionaba una teoría acabada de la escisión del sujeto, sin la cual la ciencia está condenada a permanecer ciega y muda acerca del lugar desde donde habla» (1985:12).

Como podemos observar, la concepción que resultó clave para Barthes desde los desarrollos del psicoanálisis es la de *sujeto*. El sujeto, desde las teorizaciones de Sigmund Freud está escindido, dividido entre dos fuerzas contrarias. La disyunción fundante para el psicoanálisis entre consciente e inconsciente puso en jaque al sujeto de la modernidad que se suponía pleno y absoluto, concepción deudora del cogito cartesiano a partir de la frase «*cogito ergo sum*».<sup>2</sup>

Lo que Lacan agregó es que «el inconsciente está estructurado como un lenguaje» (1966:28) y que el sujeto es, por lo tanto, hablado por el lenguaje. Siguiendo esta idea, el lenguaje no es propiedad de un sujeto que lo usa a su antojo sino que por el contrario es el lenguaje el que dice al sujeto, desmantelando de esta manera una

---

2 En *El discurso del método* Descartes puso en el centro de su discurso la capacidad de razonar que posee el ser humano, la cual le permite distinguir entre lo verdadero y lo falso y, por consiguiente, acceder a la verdad: «El buen sentido es lo que mejor está repartido entre todo el mundo, pues cada cual piensa que posee tan buena provisión de él, que aun los más descontentos respecto a cualquier otra cosa no suelen apetecer más del que ya tienen. En lo cual no es verosímil que todos se engañen, sino que más bien esto demuestra la facultad de juzgar y distinguir lo verdadero de lo falso, que es propiamente lo que llamamos buen sentido o razón, es naturalmente igual en todos los hombres» (1637:38). En las antípodas del sujeto cartesiano se encuentra el sujeto del psicoanálisis que se sostiene en la fundamentación de la existencia del inconsciente.

concepción instrumental de la lengua. Si el lenguaje dice al sujeto, el sujeto también es, en este sentido, efecto de un significante.<sup>3</sup> Dicho de otra manera no decimos lo que queremos sino que somos sujetos *en y por* el lenguaje.

A diferencia de las ciencias exactas y empiristas que según Lacan se constituyen a partir de la exclusión del sujeto, el psicoanálisis buscó reivindicarlo como objeto de estudio. En «Subversión del sujeto y dialéctica del deseo en el inconsciente freudiano», Lacan sostuvo que no puede haber teoría científica sin sujeto:

*El sabio que hace la ciencia es sin duda un sujeto él también, e incluso particularmente calificado en su constitución, como lo demuestra el que la ciencia no haya venido al mundo sola (que el parto no haya carecido de vicisitudes, y que haya sido precedido de algunos fracasos: aborto o prematuración)... (1975:755)*

Esta misma idea es la que recuperó Barthes e impactó en el concepto de *lectura* y *lector*. Al decir de Barthes: «toda lectura procede de un sujeto, y no está separada de ese sujeto» (1984:49). Vale realizar la aclaración de que este sujeto (lector) no es un sujeto externo al texto, sino como sostuvo Barthes, debe ser considerado como un personaje más dentro del texto, marcando de esta manera su carácter de efecto del significante. El lector además no está en el texto sino que al igual que el sujeto en psicoanálisis se constituye en y por el lenguaje, específicamente por los significantes.

---

3 Cabe hacer la distinción entre el sujeto teórico del psicoanálisis y el sujeto como efecto significante del *shifter* «yo».



## **El significante y su desplazamiento metonímico**

Cuando Lacan apareció en el ámbito académico en la década del 50 propuso lo que denominó «el retorno a Freud» y definió una serie de autores que le permitieron realizar otra lectura de toda la producción freudiana. Entre esos autores recuperó a Saussure y sostuvo que es el significante el que prepondera por encima del significado; lo que equivale a decir que la relación unívoca que Saussure establecía entre el significante y el significado, es una ilusión:

*Y nadie dejará de fracasar si sostiene su cuestión, mientras no nos hayamos desprendido de la ilusión de que el significante responde a la función de representar al significado, digamos mejor: que el significante deba responder a su existencia a título de una significación cualquiera. (Lacan, 1966:478)*

Lo que propuso Lacan desde su disciplina es deshacer la relación entre significado y significante ya que el vínculo que se establece no es unívoco porque un significante por sí solo no significa nada. El significante atraviesa procesos de significación cuando se relaciona con otros significantes. Esta idea le permitió a Barthes ir del significado a los procesos de significación, en el momento en que propuso dejar de lado el significado y dirigir la atención a los significantes que componen un texto.

En este momento, nos interesa recuperar otro concepto que resulta importante en la teoría lacaniana, y que nos va a ser operativo posteriormente para explicar la concepción de lectura postulada por Barthes. Esta categoría es la del *Otro* que debemos entenderlo como lenguaje en una función estructural de subjetividad. Son los significantes que se encuentran en el Otro, «el tesoro de los significantes» (Lacan, 1966:758) lo que permite a un sujeto constituirse como tal.

Anteriormente mencionamos que el sujeto no habla sino que es hablado por el lenguaje. Está en relación con los significantes que preceden a toda subjetividad y que son impuestos, como por ejemplo: nombres, género, y todo lo que dicen sobre nosotros. Todos son significantes. ¿Cuál es la importancia de todo esto? Son los significantes los que determinan al sujeto; citamos en extenso:

*Si lo que Freud descubrió y redescubre de manera cada vez más abierta tiene un sentido, es que el desplazamiento del significante determina a los sujetos en sus actos, en su destino, en sus rechazos, en sus cegueras, en sus éxitos y en su suerte, a despecho de sus dotes innatos y su logro social, sin consideración del carácter o el sexo, y que de buena o mala gana seguirá al tren del significante como armas y baúles, todo lo dado de lo psicológico. (Lacan, 1966:40)*

Pero hay que agregar algo más y es que el Otro se encuentra carenciado de un significante, no es un código que pueda hallarse sino que es una falta constitutiva. Esto es vivenciado por el sujeto como incompletud. Paralelamente a esta idea, en la *lectura* según Barthes está implicado un sujeto, al que definió de la misma manera: incompleto.

*Ahora bien, ésa es exactamente la situación del individuo humano, al menos tal como la epistemología psicoanalítica intenta comprenderla: un individuo que ya no es el sujeto pensante de la filosofía idealista, sino más bien alguien privado de toda unidad, perdido en el doble desconocimiento de su inconsciente y de su ideología, y sosteniéndose tan sólo gracias a una gran parada de lenguajes. (1984:49)*

Vale recuperar la idea de que el sujeto se sostiene solo en el lenguaje, tanto su inconsciente como su ideología están soportados por él. Podemos observar de esta manera

cómo las referencias al psicoanálisis de corte lacaniano comienzan a hacerse más claras. Hasta aquí hemos observado que la inversión del signo saussureano propuesto por Lacan habilitó a Barthes a dejar de lado el significado y lo llevó a definir la lectura, en esta etapa de su producción teórica, como un proceso que se da solo en el nivel del significante. Además, en el Otro entendido en su función estructurante de subjetividad hay un significante faltante y por ello el sujeto siempre está en su búsqueda; hallarlo significaría completud, lo que es imposible. En consecuencia, no solo el sujeto-lector se concibe prohibido de completud sino también el texto que produce.

Ahora nos enfocaremos en los dos modos en que operan los significantes en el inconsciente, procedimientos que son propios de la retórica. Según Lacan el significante es puesto en funcionamiento en el inconsciente por medio de la metáfora y la metonimia. Nos enfocaremos en la segunda. La metonimia básicamente denota la parte por el todo. Por ejemplo, en la expresión «Tomar una copa», se alude al contenido de la copa y no a la copa misma. Entonces en la metonimia ocurre un desplazamiento del todo «la copa de vino», a la parte «el contenido de la copa».

En sus escritos y seminarios Lacan representó la metonimia de la siguiente manera:

*f (S ... S') S'' (aproximadamente igual a) S (-) s*

*En la primera fórmula, S está vinculado, en la combinación de la cadena, con S', todo ello con respecto a S'', lo cual lleva a poner S en una cierta relación metonímica con s en el plano de la significación. (1998:16)*

En otras palabras, la metonimia implica el desplazamiento de un significante con un sentido que insiste. Este desplazamiento es producido por el deseo de hallar un significante. ¿Cómo impacta esto en lo que entendía Barthes por lectura? La lectura, afirmó en *S/Z* (1970), es un trabajo metonímico porque es un trabajo que se realiza en el nivel del significante y no del significado:

*Leer es encontrar sentidos, y encontrar sentidos es designarlos, pero esos sentidos designados son llevados hacia otros nombres; los nombres se llaman, se reúnen y su agrupación exige ser designada de nuevo. Designo, nombro, renombro: así pasa el texto: es una nominación en devenir, una aproximación incansable, un trabajo metonímico. (1970:20)*

Entonces la lectura es un constante devenir y la primera lectura tiene igual valor que la última. En otras palabras, la primera lectura no es la que debe intelectualizarse sino que cada lectura permite apreciar la pluralidad del texto.

La metáfora en cambio, implica un develamiento, es el *síntoma*. Este emerge cuando el desplazamiento del significante cesa y surge una «verdad». Este procedimiento fue operativizado por Barthes solo en S/Z.<sup>4</sup>

El sujeto-lector incompleto se sostiene en el lenguaje, más específicamente en significantes. La lectura entonces es solo subjetiva porque los significantes que puede analizar el lector de un texto solo podrá encontrarlos mediante los significantes que componen su subjetividad, es decir, de los códigos que preceden a la lectura presente de un texto. Esto nos lleva nuevamente a la lectura metonímica: la lectura entonces es ir de significante en significante, sin llegar nunca a una estructuración del texto enten-

---

4 En S/Z Barthes analizó el texto de Honoré de Balzac, *Sarrasine*. La lectura que realiza a partir de los aportes psicoanalíticos le permite observar el desplazamiento metonímico de un significante hasta que ocurre un develamiento cuando ocurre un síntoma y esto es lo que da nombre al libro: «Sarrasine contempla en Zambinella su propia castración. Por eso, la barra (/) que opone la S de Sarrasine a la Z de Zambinella tiene una función pánica; es la barra de la censura, la superficie especular, el muro de la alucinación, el filo de la antítesis, la abstracción del límite, la oblicuidad del significante, el índice del paradigma y, por tanto, del sentido» (1970:89).

diendo esto como la definición de un sentido único, o mejor dicho, como definición de una verdad del texto:

*Abrir el texto, exponer el sistema de su lectura, no solamente es pedir que se lo interprete libremente y mostrar que es posible; antes que nada, y de manera mucho más radical, es conducir al reconocimiento de que no hay verdad objetiva o subjetiva de la lectura, sino tan sólo una verdad lúdica. (Barthes, 1970:37)*

Esto no quiere decir que un lector que se acerca a un texto literario solo podrá encontrar un sentido una única vez, porque Barthes no solo propuso la pluralidad del lector y del texto, sino también de la lectura que realiza un mismo sujeto. De esto nos ocuparemos en el siguiente apartado.

### **«Yo» no leo el texto**

En «Sobre la lectura» incluido en *El susurro del lenguaje* Barthes manifestó que para responder a las preguntas ¿qué es leer? y ¿cómo leer? se mantendrá en los límites de una lectura particular, la del individuo que es o que cree ser (Barthes, 1984:39). El individuo que «creo ser» supone al sujeto como objeto de pensamiento de sí mismo, a la vez que al sujeto como objeto de pensamiento, se lo supone completo y estructurado. Lo cual, como ya hemos mencionado, es imposible. En todo caso el sujeto cuando piensa en sí mismo se cree completo. Esto nos lleva a diferenciar la definición teórica del sujeto dividido perteneciente al psicoanálisis, respecto de la concepción que este sujeto crea perteneciente a un ámbito de ilusión.

Para dar una explicación más exhaustiva debemos establecer la distinción entre los registros lacanianos: registro simbólico, registro imaginario y registro real. Precisamente el registro imaginario es el de la ilusión, es donde se alojan las imágenes que tiene un sujeto de sí mismo y de los demás. También las relaciones entre individuos para Lacan son imaginarias, toda la vida social es un juego de imágenes sin fin. En este ámbito lo más relevante es el significado. El registro simbólico es el de la estructura significante donde la significación ya no es importante. Y finalmente el registro real es simplemente lo imposible, aquello que no puede ser simbolizado. Una aclaración no menos importante es que los registros se relacionan entre sí porque están anudados y son inseparables. Sin embargo esto no quiere decir que, en la obra de Barthes, uno de los registros prime sobre otro, lo cual resulta importante para considerarlo próximamente cuando nos aboquemos al análisis de *Fragments*...

En este sentido es importante establecer la distinción entre sujeto y «yo». Del primero nos hemos ocupado en el primer apartado. En cuanto al «yo» es una construcción que resulta de un juego de imágenes, de lo cual se ocupó Lacan en «El estadio del espejo como formador de la función del yo (je)», texto que nos adentra en el registro Imaginario y al que haremos algunas referencias.

En primer lugar debemos diferenciar entre yo (je) y yo (moi). El primero remite a la posición simbólica del sujeto, mientras que el segundo es una construcción imaginaria. Lacan explicó esto recuperando la teoría de la enunciación de Émile Benveniste: el *Je* como sujeto de enunciación y lugar de desconocimiento y el *moi* como sujeto de enunciado. Para entenderlo pensemos en una sesión de psicoanálisis donde una persona habla de sí misma: el yo habla del yo, es decir, el je del lado inconsciente habla del moi, del yo que cree ser y de lo que cree pensar y hacer conscientemente.

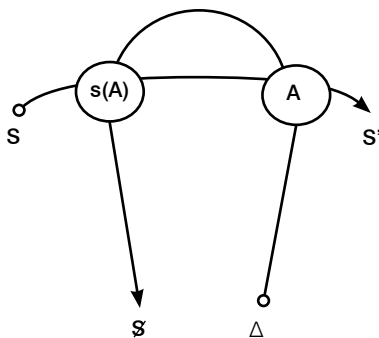
Esta autoreferencialidad (yo (je) digo que yo (moi) soy eso) se genera en el estadio del espejo, que debe entenderse como proceso de *identificación*. La imagen que recibe el *infans* de su propio cuerpo y que la capta del espejo se da antes de adquirir una lengua. Su cuerpo que hasta antes de ese momento se encuentra fragmentado, recibe esa imagen como promesa de unidad. A esta primera imagen corporal Lacan la denominó *imago*. Esta imagen, es recibida por el infante como *Gestalt*, es decir, como totalidad, como un todo acabado y tiene la función de establecer la relación del organismo con su realidad.

Estas identificaciones luego se vuelven sociales pero la imagen constituyente del estadio marca el devenir del sujeto. Cuando finaliza la identificación especular, y a partir de las identificaciones con la imago del semejante, se inaugura la relación del *Je* con situaciones elaboradas socialmente. El «yo», producto de un juego especular, deviene a partir de aquí por imágenes que el otro (un semejante) devuelve. Esto quiere decir que el «yo» se encuentra en constante devenir, por lo que el «yo» especular siempre será ortopédico.

Siguiendo este razonamiento, debemos entender la explicación de Barthes respecto de que la lectura no es subjetiva en estos términos: no es subjetiva en correspondencia con lo que el sujeto cree ser. En otras palabras el «yo» no lee, yo no leo el texto, sino que son los códigos, los otros textos que preceden los que permiten hallar un sentido posible del texto, y en la medida en que se modifican los códigos precedentes a una lectura, también la lectura de un mismo texto se modifica. De la misma manera que en psicoanálisis decir «yo deseo» es un oxímoron porque el je es fuente de desconocimiento y el moi es solo una ilusión, también lo es decir «yo leo».

### De lector a sujeto deseante

Para poder entender este traspaso del concepto de deseo en psicoanálisis a la semiótica, debemos entender primero lo que entendía Lacan por deseo. Trataremos de dar una definición lo más amplia posible para no reducir su complejidad. ¿Qué entendemos por deseo desde el psicoanálisis lacaniano? Para responder a esta pregunta vamos a recurrir a la célula elemental del grafo del deseo. Estamos en el ámbito del mero significante (Lacan, 1998:18):



Fuente: Lacan, 1966:819

Para poder explicar el grafo nos parece pertinente comenzar con una pregunta. Como mencionamos, es el lenguaje el que habla por el sujeto cuando dice hablar, pero ¿qué pasa cuando todavía el sujeto no ha aprendido a hablar? La *necesidad* asociada



en Lacan a necesidades biológicas como comer o calmar un dolor, son necesidades que deben comunicarse a un otro para ser satisfechas. Cuando el viviente llora, ese llanto se vuelve significativo entonces el viviente comprende que su necesidad está mediada por el lenguaje. La necesidad desde sus inicios está tomada por el lenguaje porque el sujeto debe ponerla en palabras y convertirla así en *demanda*. Pero en ese proceso es cuando el sujeto queda subsumido a una cadena de significantes, es decir, que el sujeto queda sujetado a las condiciones del lenguaje.

El habla forma diacronía, es decir, una sucesión de significantes tal como lo entendía Saussure. Cuando hablamos decimos un significante a la vez por lo tanto el tiempo es un factor que interviene y que hace que la significación sea *a posteriori*. En el grafo la cadena de significantes está soportada por la cadena del vector S-S'. El otro vector que va del Otro barrado (recordemos que hay un significante faltante) (A) al sujeto barrado (\$) toca en dos puntos a la cadena de significantes: el primer punto es la batería significativa donde se encuentran los códigos, y en el siguiente punto se configura un mensaje como producto de la combinación significativa, pero es el Otro quien sanciona el mensaje y es allí donde termina de conformarse; citamos en extenso:

*El Otro como sede previa del puro sujeto del significante ocupa allí la posición maestra, incluso antes de venir allí a la existencia, para decirlo con Hegel y contra él, como Amo absoluto. Pues lo que se omite en la chatura de la moderna teoría de la información es que no se puede ni siquiera hablar de código si no es ya el código del Otro, pero es ciertamente de otra cosa de lo que se trata en el mensaje, puesto que es por él como el sujeto se constituye, por lo cual es del Otro de quien el sujeto recibe incluso el mensaje que emite. Y están justificadas las notaciones A y s (A). (Lacan, 1966:786)*

Al final del grafo se encuentra el sujeto barrado (\$) porque la necesidad queda resumida en una palabra que nunca satisface plenamente al sujeto. Para Lacan el deseo es ese resto ineliminable, aquello que sobra en el pasaje de la necesidad a la demanda. De lo que necesito a lo que nombro existe una distancia que nunca se acorta, por lo tanto la satisfacción del deseo no es algo que el sujeto busque, sino que lo que busca es poder seguir deseando: «Así, el deseo no es ni el apetito de la satisfacción, ni la demanda de amor, sino la diferencia que resulta de la sustracción del primero a la segunda, el fenómeno mismo de su escisión» (1966:658).

Es por lo tanto que la relación con los objetos y con los otros siempre se encuentra mediada por el lenguaje. Según Lacan esto era algo que ya observaba Freud con el juego del fordá:

*Ese juego mediante el cual el niño se ejercita en hacer desaparecer de su vista, para volver a traerlo a ella, luego obliterarlo de nuevo, un objeto, por lo demás indiferente en cuanto a su naturaleza, a la vez que modula esa alternancia con sílabas distintivas —ese juego, diremos, manifiesta en sus rasgos radicales la determinación que el animal humano recibe del orden simbólico.*

*El hombre literalmente consagra su tiempo a desplegar la alternativa estructural en que la presencia y la ausencia toman una de la otra de su llamado. Es en el momento de conjunción esencial, y por decirlo así en el punto cero del deseo, donde el objeto humano cae bajo el efecto de la captura, que, anulando su propiedad natural, lo somete desde ese momento a las condiciones del símbolo. (1966:55)*

El lenguaje tiene en estos términos una función de presentificación, o una función creadora porque el símbolo está en lugar de la cosa misma.

La pregunta que surge es: ¿cómo se articula todo esto con la lectura? Supongamos un texto literario *legible* como lo define Barthes en *S/Z*, parsimoniosamente plural. ¿Cuántos sentidos puedo hallar? Eso dependerá de la cantidad de códigos, de otras lecturas, de otros textos previos. Lo que finalmente nombro del texto es un sentido posible entre otros tantos (por eso su desplazamiento metonímico) a los que no llego y a los que tal vez nunca llegue. Pero entonces: «¿Qué es lo que hay de Deseo en la lectura?» (Barthes, 1984:44). Precisamente: existe la necesidad de nombrar un sentido del texto, pero entre la necesidad de hallar *El sentido* del texto y lo que efectivamente el lector nombra, existe siempre un resto de significación; mejor dicho, el lector solo tiene la seguridad de hallar meros significantes en el texto. Podemos notar la insistencia de Barthes en dejar de lado el significado y llevar la lectura a los procesos de estructuración signifiante, pero, aquí está la particularidad y la ruptura epistemológica que significó *S/Z*, que lejos de la pretensión de objetividad presente en los momentos del *Deslumbramiento* y de la *Ciencia*,<sup>5</sup> considera la subjetividad del lector.

Ahora bien, como mencionamos, la apropiación de Barthes comenzó con el registro Simbólico lacaniano pero también mencionamos que en su obra han ocurrido cambios de paradigmas, de conceptos y no es extraño que la lectura que realizó de Lacan haya cambiado a lo largo del tiempo. Si en un primer momento observaba en la conceptualización del registro Simbólico y en su modo de operar una metodología para responder a una necesidad de objetividad en los estudios literarios, en *S/Z*, texto al que retornamos continuamente, ocurre un cambio. Si bien en la lectura detectamos significantes y los vemos en funcionamiento, los demás registros están presentes porque quien lee es un sujeto y es el placer del sujeto quien decide donde poner atención.

---

<sup>5</sup> Sobre los momentos del *Deslumbramiento*, la *Ciencia* y el *Texto* definidos por Roland Barthes en *La aventura semiológica* (1985) véase el capítulo 4.

En *El susurro del lenguaje* (1984) hay discusiones y dudas ya resueltas, pero aquí lo que comenzó a primar es el registro Imaginario, aunque no hay que dejar de lado que el simbólico y el real continuaron operando. En este texto se articularon dos conceptos que resultan claves para la semiótica y el psicoanálisis: lectura y deseo, conceptos que ya hemos definido. Lo que denominó como lectura deseante tiene dos rasgos fundamentales. El primero da cuenta de que el sujeto lector es un sujeto exiliado bajo el registro Imaginario porque el sujeto se fascina con la imagen de sí que construye en el libro que funciona como espejo. No hay distinción entre la realidad compartida socialmente, que como vimos es producto de un juego de imágenes, y la lectura como «estado absolutamente apartado, clandestino» (1985:45) donde el lector se pierde en su propia imagen. El otro rasgo que constituye la lectura produce un cuerpo alterado pero no en trozos o fragmentado. Si no fuera de esta manera, la lectura dependería, otra vez como en *S/Z*, del registro simbólico y no del imaginario.

Luego de definir la lectura deseante propuso una tipología de placeres por la lectura:

1. Leer el contenido y perderse en el relato. Este lector encuentra placer en las frases, en lo que conoce. Podríamos relacionarlo con la lectura que responde a una lógica del mercado, aquellas lecturas que se quedan con la anécdota y como dice en *S/Z* una vez leído el texto se arroja.

2. El segundo tipo es el que lee significantes: es un placer metonímico, pura imagen del goce (a lo que no se llega), es decir, aquel lector que intenta entender y estructurar y se desplaza de significante en significante.

3. El tercero y el más importante, el lector desea el deseo de la escritura: deseo del deseo del lector. En este punto lectura y escritura se vuelven indisolubles ya que en la medida en que leo, escribo mi lectura. El lector deseante es aquel sujeto que no desea la satisfacción de un deseo, sino que busca el deseo de otro (lector). Lo que busca el sujeto-lector es seguir deseando la lectura de un otro. Es cuando la lectura

se vuelve producción infinita, porque el deseo es el deseo de un otro, se desea hallar un lector deseante que lea mi lectura deseante. A partir de aquí es cuando podemos adentrarnos en el célebre *Fragmentos de un discurso amoroso* al que dedicaremos un apartado a continuación.

### **Fragmentos de un discurso amoroso**

Para poder entender la propuesta de *Fragmentos...* no debemos pasar por alto el concepto que lo hace posible: el de Texto. El texto como dijo en «De la obra al texto» es plural, no significa muchas cosas, sino que está:

*entretejido de citas, referencias, ecos: lenguajes culturales (¿qué lenguaje puede no serlo?), antecedentes o contemporáneos, que lo atraviesan de lado a lado en una amplia estereofonía. La intertextualidad en la que está inserto todo texto, ya que él mismo es el entretexto de otro texto... (Barthes, 1984:78)*

Esto implica hacer un paso de la Obra al texto, de la estructura a la estructuración o como leemos en *Fragmentos de un discurso amoroso*, del enunciado (nivel descriptivo) a la enunciación: «Se ha sustituido pues la descripción del discurso amoroso por su simulación, y se le ha restituido a este discurso su persona fundamental, que es el yo, de manera de poner en escena una enunciación, no un análisis» (Barthes, 1977:13).

No obstante, podemos aclarar que a diferencia de lo que propuso en S/Z aquí prima el registro imaginario (aunque cabe aclarar que la etapa de la estructura simbólica continúa operando) por esta razón sostuvo que se le ha restituido la persona fundamental: yo. Esto no quiere decir que la propuesta no resulte productiva o innovadora.

En este texto Barthes puso por escrito lo que teorizó previamente. *Fragmentos...* es un texto plural que se compone de citas, ecos del lenguaje y tiene como temática central el elemento motivador a toda lectura: el deseo. El sujeto amoroso continúa siendo lector pero en su producción misma, toma todos los trozos que configuran su «yo» y expande el texto, disemina la obra, articulando la lectura con una concepción de sujeto compuesto por códigos pero imposibilitado en su decir, imposibilitado en su decir todo sobre el texto y sobre sí mismo.

Los códigos culturales llamados «Figuras» que son significantes a los que el lector del texto podrá agregar significado, recortarlos o desplazar hacia otras figuras. No hay inicio, ni final de códigos, cada código me lleva hacia otros. Podríamos entenderlo en términos de procedimiento artístico como collage o mixtura.

El discurso amoroso es un discurso fragmentado porque el deseo por alcanzar el objeto amado marca constantemente la falta del sujeto amoroso que no es más que un sujeto que desea decir algo sobre lo que ama. Observamos que el texto está organizado como un diccionario, se define la figura y en esa definición está implicada una marca subjetiva, la escritura continúa con fragmentos de otros textos, citas implícitas y anécdotas. Citamos a continuación algunos ejemplos:

*Abrazo. El gesto del abrazo amoroso parece cumplir, por un momento, para el sujeto, el sueño de unión total con el ser amado.*

*1. Fuera del acoplamiento (¡al diablo, entonces lo imaginario!), hay ese otro abrazo que es un enlazamiento inmóvil: estamos encantados, hechizados: estamos en el sueño, sin dormir; estamos en la voluptuosidad infantil del adormecimiento: en el momento de las historias contadas... (Barthes, 1977:29)*

*Adorable. Al no conseguir nombrar la singularidad de su deseo por el ser amado, el sujeto amoroso desemboca en esta palabra un poco tonta: ¡adorable! (...) 3. En-*

*cuentro en mi vida millones de cuerpos, de esos millones puedo desear centenares; pero, de esos centenares, no amo sino uno. El otro del que estoy enamorado me designa la especificidad de mi deseo.*

*Esta elección, tan rigurosa que no retiene más que lo único, constituye, digamos la diferencia entre transferencia analítica y la transferencia amorosa; una es universal, la otra específica. (33)*

Como mencionamos anteriormente se despliega un relato sobre el amor que se construye por fragmentos textuales y que intentan definirlo. Esta definición implica necesariamente definir el objeto amado pero el sujeto que ama encuentra una imposibilidad en el lenguaje, «No se consigue nunca hablar de lo que se ama» se llama el último apartado de *El susurro del lenguaje* en el que explicó la manera en que un escritor, Henri Beyle bajo el seudónimo de Stendhal, describe Italia y la fascinación que le produce. Barthes entiende que Stendhal tiene un amor hacia Italia que se compara con el amor por una persona. De la misma manera en que Italia se define por todas las sensaciones que genera, de la misma manera se define el amor y el objeto amado: «no es un placer lo que Italia ofrece, sino una simultaneidad, una sobredeterminación de los placeres (...) es una polifonía de placeres» (Barthes, 1984:350). Pero existe una imposibilidad en la denominación porque frente a tantos placeres el objeto amado es todo y a la vez le falta algo, una palabra más para terminar de conformarlo:

*Ahora bien, por paradójico que parezca, Stendhal no sabe expresar bien a Italia: o más bien, la dice, la canta, pero no la representa; su amor, no deja de proclamarlo, pero no puede conformarlo, o, como se dice ahora (metáfora de la conducción de automóviles), no puede dibujarlo. Cosa que sabe, por la que sufre y que lamenta; constata sin cesar que no puede «expresar su pensamiento» y que explicar la diferen-*

*cia que su pasión interpone entre Milán y París «es el colmo de la dificultad». El fracaso acecha también el deseo lírico. (1984:351)*

Al igual que Stendhal que sufre la falta de una palabra que defina la experiencia que le produce Italia, el sujeto amoroso, sufre la falta de palabras que no encuentra en ningún texto que permita conformar y definir lo que ama.

### **Consideraciones finales**

En este capítulo realizamos un acercamiento a la producción de Roland Barthes desde algunos conceptos claves para la teoría del lenguaje de Jacques Lacan. Lo que intentamos demostrar fue que la propuesta de Barthes desde sus inicios se ha apropiado de diversos discursos, entre ellos, el psicoanálisis. La lectura que realizó el semiólogo francés de la obra de Lacan ha variado a lo largo de los años como hemos podido observar. En una primera parte de la obra de Barthes el registro Simbólico es lo que primó y habilitó otorgarle una pretensión de objetividad a su teoría. Luego de que este proyecto se haya visto truncado, el registro Imaginario es el que pasa a ocupar el primer lugar como vimos en la etapa de *Fragmentos de un discurso amoroso*. Una aclaración no menos importante es que también podemos observar en los últimos textos como *La cámara lúcida* (1980) o *La preparación de la novela* (2004) una primacía del registro Real.



## Referencias bibliográficas

- Barthes, Roland** (1970). *S/Z* (trad. Nicolás Rosa, 2015). Siglo Veintiuno editores.
- Barthes, Roland** (1977). *Fragmentos de un discurso amoroso* (trad. Eduardo Molina, 1993). Siglo Veintiuno editores.
- Barthes, Roland** (1984). *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura* (trad. Nicolás Rosa, 1987). Paidós.
- Barthes, Roland** (1985). *La aventura semiológica*. Paidós, 1993.
- Lacan, Jacques** (1966). El seminario sobre «La carta robada»; El estadio del espejo como formador en la función del yo (je) tal como se nos revela en la experiencia psicoanalítica; La instancia de la letra en el inconsciente o la razón desde Freud. En *Escritos 1* (trad. Tomás Segovia, 2014). Siglo Veintiuno editores.
- Lacan, Jacques** (1966). La significación del falo; Subversión del sujeto y dialéctica del deseo en el inconsciente freudiano. En *Escritos II* (trad. Tomás Segovia, 2014). Siglo Veintiuno editores.
- Lacan, Jacques** (1998). *El seminario V. Las formaciones del inconsciente* (trad. Enric Berenguer, 2010). Paidós.



*Intento pues dejarme llevar por la fuerza de toda vida viviente: el olvido. Hay una edad en la que se enseña lo que se sabe, pero inmediatamente viene otra en la que se enseña lo que no se sabe: eso se llama investigar. Quizá ahora arriba la edad de otra experiencia: la de desaprender, de dejar trabajar a la recomposición imprevisible que el olvido impone a la sedimentación de los saberes, de las culturas, de las creencias que uno ha atravesado...*

Roland Barthes. Lección inaugural, 1978

## Sobre las y los autores

### *Coordinadoras*

**Martina Ramirez** · Profesora de Letras (Universidad Nacional del Litoral). Estudiante de la Maestría en Análisis del Discurso (Universidad de Buenos Aires). Integrante del Grupo de Investigación en Semiótica (FHUC–UNL). Editora en Corteza ediciones. Coautora del libro Algirdas Julien Greimas (Ediciones UNL, 2016). Actualmente realiza su tesina de grado correspondiente a la Licenciatura en Letras, bajo la dirección del Dr. Daniel Gastaldello, sobre las condiciones de producción de materiales educativos sobre alfabetización audiovisual.

**María Victoria Rittiner Basaez** · Estudiante avanzada de las carreras de Letras (Universidad Nacional del Litoral). Responsable de Producción y Revisión de Contenidos en el área de Gestión de Comunidades de Práctica del Centro de Educación y Tecnologías (UNL). Integrante del Grupo de Investigación en Semiótica (FHUC–UNL). Coautora del libro Algirdas Julien Greimas (Ediciones UNL, 2016). Actualmente planifica su tesina de grado sobre herramientas teórico–metodológicas para el análisis audiovisual desde una perspectiva semiótica.

## *Autores*

**Gaspar Bertoni** · Estudiante de las carreras de Letras (Universidad Nacional del Litoral) y del Profesorado de Francés (ISP N° 8, Santa Fe). Ayudante alumno de Literaturas Francesa e Italiana (UNL). Fotógrafo Profesional certificado por la Academia Argentina de Fotografía de Santa Fe. Fue adscripto en las cátedras de Semiótica General y Literaturas Francesa e Italiana. Realiza estudios sobre la fotografía desde una mirada semiótica y sobre literatura y migraciones desde el campo de los estudios comparados.

**Cecilia Bonet** · Estudiante avanzada de la Licenciatura y del Profesorado de Letras (Universidad Nacional del Litoral). Fue adscripta en Gramática teórica y una Beca de Iniciación a la Investigación Científica para estudiantes de grado de la UNL (Cientibeca) en la cual estudió la estructura y la variación lingüística en el verbo Clavar. Actualmente es docente de lengua en el Bachillerato Popular de La vuelta del Paraguay.

**Sofía Dolzani** · Profesora de Letras (Universidad Nacional del Litoral). Coautora del libro Algirdas Julien Greimas (Ediciones UNL, 2016). Fue adscripta en investigación y docencia en las cátedras Semiótica General y Literatura Española. En el campo de la semiótica ha realizado estudios en torno a la transposición del ballet Don Quijote. Actualmente sus trabajos se sitúan en el campo de la Literatura Española Contemporánea donde investiga desde una perspectiva biopolítica la obra de Juan José Millás.

**Agustina Inés Gretter** · Técnica Superior en Marketing (Instituto Superior de Ciencias Comerciales, Santa Fe). Estudiante de la Licenciatura en Letras (Universidad Nacional del Litoral). Coautora del libro Algirdas Julien Greimas (Ediciones UNL, 2016).

**Eric Hernán Hirschfeld** · Profesor de Letras (Universidad Nacional del Litoral). Tutor de Semiótica General e Interacciones entre Semiótica y Educación (UNLVirtual). Redactor en revista Barriletes (Paraná, Entre Ríos). Coautor del libro Algirdas Julien Greimas (Ediciones UNL, 2016). Actualmente desarrolla su tesina de grado sobre la institucionalización de los estudios semióticos en la Universidad Nacional del Litoral e integra el proyecto CAI+D «Lengua, literatura y otros bienes culturales en los espacios nacional e internacional de circulación de ideas (Argentina, 1958–2015)».

**Emanuel Merlo** · Profesor de Letras (Universidad Nacional del Litoral). Docente (EESOPÍ N° 8522 Liceo Argentino de Navegación Fluvial «Nuestra Señora de Guadalupe»). Actualmente está finalizando su tesina de grado para la Licenciatura en Letras que tiene como título: «Jacques Lacan en la teoría de Roland Barthes. La cuestión de la subjetividad».textos: *El susurro del lenguaje* (1984) y *Fragmentos de un discurso amoroso* (1977).

## **Daniel Gastaldello**

Daniel Gastaldello. Doctor en Semiótica (Universidad Nacional de Córdoba). Profesor y Licenciado en Letras (Universidad Nacional del Litoral). Profesor de Semiótica General y Seminarios de Semiótica Específica (FHUC–UNL, UNLVirtual). Director del Grupo de Investigación en Semiótica. Director de la serie Estudios Semióticos. Dirige becas, tesinas de grado, tesis de posgrado, proyectos de investigación y de extensión vinculados con semiótica, educación, artes y trasmedia. Es miembro del Comité directivo de la Asociación Argentina de Semiótica y de comités editoriales en publicaciones científicas especializadas en diversas universidades del país.

