

ARTÍCULOS

[Original]

La «*scienza nuova*» de Roland Barthes

HUGO RAFAEL MANCUSO
Facultad de Filosofía y Letras,
Universidad de Buenos Aires (FFyL, UBA)
Consejo Nacional de Investigaciones
Científicas y Técnicas (CONICET)
Argentina
✉

Resumen: El objetivo del presente trabajo es destacar la relevancia —mediante una «lectura lenta»— de la «Lección inaugural» de Roland Barthes, entendido como texto de síntesis de sus reflexiones y preocupaciones teóricas precedentes y como superación —también metodológica— del proyecto, en gran medida trunco, de «semiología literaria» en tanto disciplina deconstructiva de la cultura y de la investigación social contemporáneas desde la perspectiva de una poética del no-poder. Se propone asimismo una genealogía del pensamiento barthesiano y una interrelación con otros representantes del pensamiento contemporáneo en el contexto crítico de los cambios socio-políticos de la década del sesenta y del setenta.

Palabras clave: Deconstrucción – Hermenéutica – Nueva crítica – Posestructuralismo – Semiología literaria.

[Full Paper]

The «*Scienza Nuova*» by Roland Barthes

Summary: The aim of this paper is to highlight the relevance -through a "slow reading" - of Roland Barthes 's "Inaugural lecture", understood as a text of synthesis of his precedent reflections and theoretical concerns and as improvement, also methodologically, of the project, truncated to a large extent, on "literary semiotics" as a deconstructive discipline of the culture and the contemporary social investigation from the perspective of a poetic inability. A genealogy of the Barthesian thought and an interaction with other representatives of contemporary thought within the critical context of the socio-political changes of the sixties and seventies are also proposed.

Key words: Deconstrucción – Hermeneutics – New criticism – Poststructuralism – Literary Semiotics.

«Lo que considero más importante de Roland Barthes no es el contenido de sus enunciados sino los efectos que produce al enunciarlos. Barthes (...) presta su voz para discursos diferentes y por eso irrita y disgusta mucho a sus discípulos y seguidores; le gusta mucho contradecirse pero de hecho no hay contradicción, porque lo que cuenta para él es nada más prestar su voz pero no identificarse con lo que dice»

Tzvetan Todorov¹

Conservación y revolución teórica

En el marco de la apertura teórica operada hacia mediados del siglo XX, Roland Barthes puede ser considerado como un exponente fundamental de la «*nueva crítica*» (no sólo) literaria, cuyos antecedentes o primeros atisbos es posible encontrar en los estudios gramscianos acerca de la literatura de masas y del folletín de los años 20 y 30.

Barthes, de rigurosa formación filológica y glotológica ingresará desde sus primeros trabajos en el debate — aún vigente— en torno a la objetividad de la ciencia, de las ciencias sociales en particular y la discusión sobre los mecanismos de validación del conocimiento.

Desde su primer ensayo teórico relevante —*El grado cero de la escritura* (1953)— como también en sus estudios en torno a lo que denominará las «mitologías» contemporáneas (*cf. v. gr.* «El mundo del Catch» 1957), en su apertura hacia el cine y la fotografía o posteriormente en *El sistema de la moda* (1967), propondrá diversos objetos de estudio que confluirán en la construcción de lo que (en ensayos posteriores) denominará «*literatura*».²

¹ Todorov 1984: 21

² Contemporáneamente ver también en Umberto Eco «*El Cogito Interruptus*» (1967), el abordaje de la historieta que se realiza en *Apocalípticos e integrados* (1964) o de folletines y de novelas de aventuras en el *Superhombre de masas* (1976).

Así, en *El grado cero de la escritura* (1953), una de las primeras aplicaciones sistemáticas del estructuralismo a la crítica literaria, destacará tres dimensiones en el fenómeno del lenguaje y por ende en la comunicación: la *lengua* (estructura, sistema colectivo); el *estilo* (uso personal, flexible pero con tendencias constantes); y la *escritura* (palabra escrita, alfabética, tipográfica). Barthes —en este período— concebirá la *escritura* como la realización de un hablante (artista) en la *lengua*, aplicando su *estilo*; es decir, como el plus significativo que adquiere la estructura en una realización personal, o bien una intersección entre lo colectivo y lo individual. Por otra parte, sostendrá que la acumulación de la cultura «escrita» conforma un bagaje de usos efectivos del sistema que tiene cierto grado de perdurabilidad; en otros términos: el hecho que la información se mantenga en soportes (algunos más hegemónicos que otros) que *no se reemplazan totalmente*, «condiciona» las producciones posteriores. Ante la tendencia de la cultura al perfeccionamiento de la acumulación de la información, la escritura —para Barthes— adquiere cierta autonomía y condiciona nuestra expresión: cuando hablamos no lo hacemos desde un «grado cero» sino a partir de la experiencia de la lengua, de una acumulación de información prácticamente ilimitada y desde supuestos epistemológicos, gnoseológicos y visiones del mundo no siempre complementarias.³ El énfasis estará puesto en que nos expresamos con un medio o instrumento —el único que tenemos—, el lenguaje mediante una automatización o anquilosamiento de la escritura.⁴ De allí que, acentuando la dimensión trágica⁵ de este hecho, postulará un nuevo *grado cero*: reflexionar (tomar conciencia) sobre esta situación ineludible a toda expresión.

Posteriormente, en su relectura de la escritura raciniana (1963) apuntará a reconstruir el padecimiento de Racine a través de sus personajes, producto de la estructura de la lengua artística; des-historiará el análisis, tomará distancia del

³ Problemáticas similares a las ya presentes en la reflexión bachtiniana (introducido en Francia precisamente por Julia Kristeva en los seminarios de Barthes a los cuales asistía): la paradoja de que la expresión de nuestra individualidad e irrepetible especificidad se debe realizar forzosa y exclusivamente mediante el lenguaje que *no* nos pertenece totalmente y que, hasta un cierto punto, padecemos (Bachtin [1997]).

⁴ Para Bachtin esto tenía una explicación complementaria en la cuestión de *los géneros discursivos* (1952-53). Barthes, por su parte, pondrá el énfasis en el peso de la tradición cultural, en el peso de lo que denomina, precisamente, escritura.

⁵ Ver la relación (y distinción) con la resolución existencialista propuesta por Sartre a finales de la Segunda Guerra (Cfr. *El existencialismo es un humanismo* de 1945 o *Qué es literatura* de 1948).

determinismo sociocultural e insistirá en la mediación del sistema, enfatizando el conflicto (condicionantes formales) antes que los condicionantes socioculturales. Asimismo, paulatinamente comenzará a insistir en un cierto nivel de experiencia personal con el código: *cuando se experimenta un conflicto trágico, en realidad se está expresando un conflicto con el código expresivo*.

Si en la visión de autores como Lucien Goldman (1955, 1959, 1966, 1970) no se ponía en discusión la objetividad —aunque se la limitara o modulara— Barthes desconfiará de la misma al postularla como *condicionada por los mecanismos de validación*, con lo que sus planteos configuran antecedentes tempranos (en la línea del posmodernismo) en la vía de la impugnación de la existencia de un metalenguaje que valide objetivamente el conocimiento. Si bien el formalismo (Tynjanov 1924; (1973); Tomashevskij 1927; Todorov 1965; 1967) ya había problematizado la automatización de los mecanismos expresivos, Barthes pondrá el énfasis en que tales mecanismos, cuanto mayores sean cuantitativa y cualitativamente, pueden producir un efecto de saturación expresiva o de crisis. Es decir, la conciencia (reflexión) sobre la acumulación de escritura produce ese conflicto que llevaría a buscar una forma expresiva propia (producto siempre de esa mediación entre lo individual y lo general, lo colectivo). De alguna manera, emprende un cruce de supuestos de la vanguardia de inicios del Novecientos —especialmente el formalismo y en menor medida el futurismo (Avalle 1970)— con la ortodoxia estructuralista francesa (la particular lectura) del ginebrino Ferdinand de Saussure en contexto académico francés explicitando radicalmente en consecuencia una problemática (que en Barthes se torna imperativa): *la necesidad (¿utópica?) de liberarse de esa escritura previa*.

Esta *nueva crítica*, bautizada y representada por Barthes será ácidamente denostada por Raymond Picard (1965), a quien Barthes responderá con *Crítica y verdad* (1966a) donde mantendrá y profundizará su visión, sostenida en la tesis, de que la crítica tradicional es intolerante a que *el lenguaje hable del lenguaje*, por lo que pondrá en cuestión su rol legitimador al afirmar que «el lenguaje [éste de la crítica o cualquier lenguaje] se sustenta en el poder» *i.e.* el lenguaje *es el punto de apoyo de construcción del poder* (cfr. Rossi-Landi 1968, 1972). En consecuencia, objetará la condición de posibilidad de la «verdad historiográfica» —mistificación del poder, para Barthes, en/por la lengua— al sostener que sólo podemos acceder a los «significantes residuales» de los procesos históricos

(comunicacionales), de los que sólo podemos hacer «prácticas de lectura» *a partir de* esos fragmentos significantes.⁶

Desde *Crítica y Verdad* (1966a) hasta *S/Z* (1970), Barthes perfeccionará un método para la lectura de la obra artística poniendo especial énfasis en el potencial simbólico (explícito o implícito) de todo lenguaje. Cada vez que acaece una lectura potencialmente válida de una obra en el contexto del sistema-lengua, se pone en marcha un mecanismo semiótico y epistemológico que permitirá entender *las condiciones de producción del sentido de la obra, i.e. el proceso de creación de significados* (aún con potenciales pérdidas).

En síntesis, Barthes arremete contra el criterio de verdad objetiva, (historiográfica) principalmente contra la idea del arte como «reflejo de la realidad»: ⁷ la obra de arte nunca es simple reflejo «realista», siempre es una construcción que manipula, trabaja sobre la realidad; puede producir un «efecto de realidad», pero tal efecto es una aceptación de lo que es «verosímil» —reaparece aquí el tema de *Mitologías* (1957), modo amable de denominar a la ideología—.

En su deriva constante, reconocimiento, diálogo o respuestas distintas a las mismas cuestiones (aun de modo aleatorio), Barthes releerá desde las ideas de Vladimir Propp (1966), hasta los escritos más contemporáneos de Tzvetan Todorov y Umberto Eco. En su «Introducción al análisis estructural de los relatos» (1966b), Barthes *retomará* la idea de que puede haber una estructura, no sólo en los relatos sino en todos los ámbitos de la cultura. Por ello, entre las consideraciones centrales en esta etapa, afirmará que la literatura/arte cuanto más actual, es más consciente del metalenguaje y de que es, en definitiva, metalenguaje. La acumulación de producciones literarias/artísticas/estéticas (o sea, metalingüísticas —en este contexto son términos equivalentes—) ratifica

⁶ En este punto aparecería un desarrollo análogo al supuesto de la fenomenología de Edmund Husserl y similar al plateo psicoanalítico lacaniano referido al significante como síntoma. Por otra parte es factible también plantear una relación con la hermenéutica de Gadamer (1960) o de Jauss (1991; 1994; 1998) por la constante preocupación manifestada en entender qué nos dice el significante y leerlo, pero en el caso de Barthes, el objetivo no es llegar a la obra «verdadera» (como en la hermenéutica) sino hacer un ejercicio de lectura, atendiendo a las connotaciones (sentidos adicionales, escondidos) que se filtran más allá de las «intenciones» del autor (WARNING 1979).

⁷ Cfr. Lukács 1938 [1948]; 1951. Cfr. et. Goldmann 1964.

que esta historia de la literatura/arte es también una historia de la crítica.⁸ Para Barthes es posible explicar de esta manera que algunos textos sean olvidados o permanezcan en cierta latencia hasta tanto sean recuperados y reactualizados; insistiendo no sólo en la conservación de la materialidad de la obra sino también en la transferencia y difusión de las de lecturas.

Su *retorno* al estructuralismo será sutil y a partir de la *identificación del lector con el personaje*. El lector (y el autor) hará parte de la obra artística como espacio de ocurrencia.⁹ Identificará tres procedimientos narrativos *a)* el autor que se retira y deja libre el texto; *b)* el autor que se impone y avasalla al lector (imposición lírica); y, *c)* el que cruza la presencia lírica y la implícita. De ese modo, las estructuras de las obras serán formas donde ocurre el deseo del autor de contactar al lector, o bien «estrategias» distintas del autor para contactar al lector (Eco 1979). Luego, todo procedimiento artístico narrativo será una intención explícita de comunicación con otro en la que «el monólogo es anterior a todo diálogo».

Leído como quiebre, *S/Z* —uno de los primeros testimonios posestructurales— fijará un método y una teoría y desarrollará un proceso de lectura más «coherente» y entendido como síntesis activa de «todo lo visto, todo lo leído y todo lo escuchado». El interés por la funcionalización de la moda y otros objetos análogos (Barthes 1957, 1967); el psicoanálisis como una teoría literaria o crítica (1963); el reconocimiento estructural (1966b) o la necesidad de una teoría crítica menos monológica e inflexible (1966a), confluyen aquí de una manera más estructurada: ya no presta totalmente «su voz a los discursos de otros» (Todorov 1984) sino que los acomodará a las necesidades de su programa semiológico.

Dicho de otro modo, *S/Z* es una puesta en práctica de un análisis textual de la «lengua escrita», es decir de la obra artística criticada (leída), la estructura monológica del autor y las eventuales recepciones efectivas; *i.e.* la lectura del

⁸ En este punto Barthes confluye con algunos planteos de Mc Luhan (1962, 1964) en su concepción de la ampliación de los soportes y la perduración en la enciclopedia. Recordar también el concepto de André Martinet por el cual sostenía que un proceso de significación implica simultáneamente uno de jerarquización (1955, 1960) o la concepción de Tynjanov referida a la organización y consecuente ubicación de algunas obras del campo literario, en el centro y otras en los márgenes; jerarquización que condiciona las consecuentes lecturas.

⁹ Considerar la relación con los planteos de Eco que confluyen en *Lector un fabula* (1979) y con los bachtinianos sobre el personaje como espacio en el que se manifiestan los conflictos y las tensiones (1997) textuales (o sea sociales).

texto como un residuo significativo, más algunas lecturas (no todas) importantes para leerlo o que condicionaron su recepción.¹⁰ El objetivo —sostiene en *S/Z*— será desplegar el texto, no sólo desarmarlo sino *no rearmarlo* (pues implicaría clausurarlo); esto es, poner en evidencia las lecturas que generó y las «voces» que se constituyeron en él, mediante (metodológicamente) una «lectura lenta» de cada una de las lexías: *i.e.* descomponer, dividir la obra en unidades de sentido condicionadas por la estructura de la misma pero también por lo que al lector contextualmente le sugiera el texto, concebido como «espacio» donde ocurre la actuación del residuo significativo y se puede leer su «significancia».

Lo fundamental de esta lectura será la *connotación*, el símbolo (*cfr.* «intertexto» en Bachtin), proceso que se da en el espacio del texto (obra) en donde se manifiesta la relación con otro/s texto/s a su vez escritos en tradiciones interpretativas y organizados en códigos —presentes de un modo fragmentario como consecuencia de «romper el espejo», de «deshilachar el tejido»—, dando cuenta de los fragmentos de los «espejos rotos» que no se podrán interpretar totalmente —algo siempre se escapará— y tratar de escuchar qué voces se presentan. El objetivo de Barthes de ahora en más no será ver lo constante, sino lo particular de cada texto, siempre a través de su fragmentariedad. El texto, aunque aspire a presentarse como total, cósmico, coherente, será concebido como un fragmento o una suma de fragmentos (como también la lectura).

Por otra parte, postulará la idea de que en todo texto/obra es posible reconstruir cinco dimensiones de producción de sentido o «códigos» primarios: 1) hermenéutico; 2) sémico; 3) simbólico; 4) proactivo; y 5) cultural. Asimismo, definirá: *a)* lo legible/leíble: aquello que es más probable que sea leído y que no «invita a escribir» (pues hay demasiadas coincidencias o demasiadas diferencias); y *b)* lo escribible: aquello que genera nuevas lecturas —las menos probables— e invita a escribir (transición entre lo individual y lo colectivo).

La tesis teórica central de Barthes, cada vez más, será postular el texto artístico como residuo significativo (*S/Z*), como no-contingencia (*Crítica y verdad*), proponiendo como supuesto metodológico fundamental la identificación de la lexía mediante la lectura lenta, la detección de anomalías y la identificación de los «códigos», entendidos como una «interface» (Mc Luhan 1962; 1964) o espacio en el que la comunicación entre emisor receptor nunca será directa sino

¹⁰ Propuesta propuesta a la hermenéutica de Gadamer (1960) o de Jauss (1991; 1994; 1998).

siempre mediatizada por una lengua (y sus formatos estructurales), atravesada por emisiones y recepciones previas.

Así, la *literatura* (o semiología literaria) consistirá en el estudio de las obras artísticas *más* la historia de la crítica, en la que el signo/residuo significante deberá ser reactualizado, recreado —imperfectamente— en el acto de lectura («funcionalización») o sea, la estilización desarrollada por el «crítico» como otro autor sumido en su propio proceso creativo. En definitiva, concebirá la obra como espacio donde se produce un augurio (o adivinación), una previsión a futuro¹¹ y en el que es posible escuchar «voces» que perduran (Bataille 1957; Blanchot 1955).

Proyecto de semiología del «no-poder»

«Lección inaugural», pronunciada el 7 de enero de 1977, en oportunidad de la apertura de la Cátedra de Semiología Lingüística en el Collège de France,¹² es un texto fundamental y la síntesis de un Barthes ya maduro y reconocido por el complejo mundo académico francés. Sin subtítulos, pero con una definida estructura textual, Barthes aborda en cada apartado —señalados solamente por un espacio— diversos tópicos en torno a los que gira su proyecto semiológico, a saber: *el poder, la lengua, la literatura y la semiología*.

Poder

En el primer apartado comienza interrogándose acerca de «las razones que han podido inclinar al Collège de France a recibir a un sujeto incierto, en el cual cada atributo se halla de algún modo combatido» (Barthes 1978 (1993):113). A modo de metonimia de su historia personal, Barthes nos recuerda que fundado para contrarrestar a la Sorbona, el Collège de France persistió como una «otra» universidad paralela nacida del centro mismo del poder —la monarquía— pero

¹¹ *Cfr.* El concepto de «contextos lejanos» en Bachtin (1952-3).

¹² Fundado en 1530 con el nombre de Collège Royal¹² durante el reinado de Francisco I y bajo el lema *Docet omnia* funcionó como una universidad alternativa, patrocinada y protegida por la monarquía, destinada a estudiar disciplinas relegadas por la Sorbona. También será llamado, sucesivamente, «Collège des trois langues» (pues al momento de su fundación era la única institución francesa que enseñaba, además del latín, el griego y el hebreo), «Collège national» (inmediatamente después de la Revolución Francesa) y «Collège impérial» (durante el Imperio de Napoleón III), antes de recibir su nombre actual en 1870.

en *donde menos se manifestaba el poder*, de allí su calificación como «una de las últimas astucias de la historia» (Barthes 1978 (1993):115).¹³ Ni anti poder, tampoco contra poder o nuevo poder sino *fuera del poder* (ideal ético, pero sobre todo teórico —al menos en esta época— de Barthes), el Collège de France fue una institución en la que las decisiones no dependieron de decanos o estructuras jerárquicas sino de consejos de profesores y cuerpos colegiados y ámbito, además, en el que Foucault desarrolló su obra principal, justamente sobre el poder. Su ingreso se produce a diez años de Mayo del 68, período que Barthes vivió de un modo traumático.¹⁴

Por ello, que un «sujeto incierto» (el Collège de France) invite a otro «sujeto incierto» (tal como se define a sí mismo) a ser catedrático en su cuasi-estructura académica es fundamental para comprender sus reflexiones sobre el poder (académico, lingüístico, científico, psicoanalítico), tema que ya había aparecido de modo insistente desde *S/Z*. Para Barthes el poder es un mecanismo que se halla presente en la lengua en general, extendido y diluido en toda la humanidad —en cada época y en cada cultura— en tanto hipótesis de comunicabilidad, condición de posibilidad de toda simbolización: los lenguajes *son poder* (y no *del poder*, como algo externo).

Leyéndolo barthesianamente, el «sujeto incierto» es el sujeto donde convive el poder diluido; Barthes fue universitario, académico pero marginal, aquí afirma no haber tenido poder —«Ya que, si mi carrera ha sido universitaria, no poseo sin embargo los títulos que conceden ordinariamente acceso a esta carrera» (113) — y obviamente, al hacerlo aventaba críticas posibles ante su designación (impulsada por Michel Foucault) como catedrático. Y si bien reconoce haber intentado inscribir su trabajo «en el campo de la ciencia», asume su producción principalmente como ensayística, género intermedio, «ambiguo donde la escritura disputa con el análisis» (*ibíd.*): ni ciencia literaria en el sentido tradicional pero tampoco creación artística. Por otra parte, aunque tempranamente liga sus investigaciones con el nacimiento y desarrollo de la semiótica, admite tener escasos «derechos para representarla», inclinándose a desplazar su definición, apoyándose en «las fuerzas excéntricas de la modernidad» (en el sentido de contemporaneidad) y reconociéndose más

¹³ Se consignan a continuación entre paréntesis, sólo las páginas de la edición citada.

¹⁴ En efecto, destinatario —junto a otros intelectuales como Algirdes Greimas— de la consigna «las estructuras no salen a la calle», Barthes debió sentirse el intelectual más «famoso» por esos meses por el ataque implícito en el tenor de este tipo de lemas que además de considerarlo «estructuralista», le imputaban distancia de la revuelta estudiantil.

cercano al espíritu de *Tel Quel*. Todos rasgos típicos de un sujeto «impuro», que se presenta y reconoce como tal.

Al Collège de France le unen autores por los cuales —confiesa— sintió afecto y gratitud. Michelet, su lectura de la adolescencia, al que le debe el haber descubierto desde el origen de su «vida intelectual, el sitio soberano de la Historia (...)» (114); a pesar de su crítica demoledora al concepto universalista de verdad historiográfica, no deja de considerar a la historiografía como la más desarrollada de las ciencias sociales (*vide et. Crítica y verdad*). Menciona también a otros autores como J. Baruzi, P. Valéry, M. Merleau Ponty, É. Benveniste¹⁵ y finalmente Foucault.

En un momento «en que la enseñanza de las letras se halla desgarrada [SIC] hasta la fatiga entre las presiones de la demanda tecnocrática y el deseo revolucionario (...)» (115), propone como objetivo de su cátedra («semiología literaria» *i.e.* de/acerca de la «literatura» entendida como un sistema modelizante secundario), *interrogar sobre el poder*.

Lengua

En el segundo apartado sostiene que ese poder extendido, discursivo, plural, «se infiltra hasta donde no se lo percibe a primera vista» son las voces «autorizadas» (117) —que se institucionalizan como la «verdad»— las que conforman el núcleo quasi-esencial de la lengua (*langue*).

A modo de (incierto) homenaje a Foucault (y en prueba de gratitud por su nombramiento) presenta una sutil y rápida relectura de la *Arqueología del saber* (1969): «(...) llamo discurso de poder a todo discurso que engendra la *falta* [en tanto carencia e incluso ausencia] y por ende la culpabilidad del que lo recibe» (118), otro modo de desarrollar el concepto de castración (en tanto discurso que engendra la falta). Por lo que:

Aquel objeto en el que se inscribe el poder desde toda la eternidad humana es el lenguaje o, para ser más precisos, su expresión obligada: la lengua (Barthes 1978 (1993):118).

¹⁵ Muchas de las ideas barthesianas tienen una deuda considerable con la obra de este lingüista del estructuralismo diacrónico.

Aquí se comprende mejor la reflexión de S/Z, ahora más formalizada: un código es el lenguaje que ha sido estabilizado en un saber, en un discurso autoritario o por lo menos legitimado.¹⁶

Así, por su estructura misma, la lengua implica una fatal relación de alienación. Hablar, y con más razón discurrir, no es como se repite demasiado a menudo comunicar sino sujetar; toda la lengua es una acción rectora generalizada (Barthes 1978 (1993):119).

Resuenan aquí dos intertextos fundamentales, ocultos —como tantos otros—: el concepto claramente gramsciano de «resistencia permanente» y el de «alienación lingüística» de Rossi-Landi (1968; 1972). Es decir, la tensión constante entre el emisor y el receptor debida a que entre ambos (aún en sus roles intercambiables) no solo hay un intento de comunicación «informativa» o «emotiva» sino también una relación de poder más o menos asimétrica, a veces explicitada, a veces larvada e implícita. Cada hablante —siempre— dice cosas de las que no es totalmente consciente, connotaciones que desconoce o no controla las cuales, precisamente, cuanto más las quiere reprimir tanto más aparecen. *La estructura es implacable*; el sistema lengua es inevitablemente una estructura de sujeción:

(...) la lengua, como ejecución de todo lenguaje no es ni reaccionaria ni progresista, es simplemente fascista ya que el fascismo no consiste en impedir decir, sino en obligar decir (Barthes 1978 (1993):120).

La lengua como ejecución de todo lenguaje (uso condicionado, reglado aún en su «transgresión»), como sistema social que lo regula, no es ni conservadora ni revolucionaria, es inevitable: no es tanto lo que no se puede decir, sino *lo que obliga a decir* es decir a *repetir el principio de verosimilitud* que limita el horizonte de expectativas de una comunidad *hic et nunc*.

Más aún:

¹⁶ El discurso del médico, por ejemplo, actualmente es una «voz autorizada», pero la voz del curandero también podría serlo con mayor o menor valor según el contexto étnico y socio-cultural. Según las circunstancias puede cambiar la voz autorizada, hegemónica, pero ninguno de los dos discursos puede excluir totalmente al otro; siempre puede surgir la duda y siempre se puede recurrir al otro, incluso contemporáneamente.

El signo es seguidista, gregario. En cada signo duerme este monstruo: un estereotipo; nunca puedo hablar más que recogiendo lo que se *arrastra* en la lengua (Barthes 1978 (1993):120-21).

Cuanto más se sigue algo, más se naturaliza, arrastrando con ello connotaciones desde tiempos inmemoriales, como imposición conflictiva:

En la lengua, pues, servilismo y poder se confunden ineluctablemente. Si se llama libertad no sólo a la capacidad de sustraerse al poder, sino también y sobre todo a la de no someter a nadie, entonces no puede haber libertad sino fuera del lenguaje. Desgraciadamente, el lenguaje humano no tiene exterior: es un a puertas cerradas (Barthes 1978 (1993):121).¹⁷

¿Desde dónde se afirma que no hay nada fuera del lenguaje? Expresado desde la lengua parecería una contradicción *in adjecto* que sin embargo se puede formular, decir, autorreferencialmente: al enunciar (denunciar) el agobio de la lengua, se está *dentro del lenguaje pero* al hacerlo se está también *fuera de la lengua* (del poder de la lengua).

Leer/escuchar la *Lección*, prestando atención a cada lexía es perturbador y a la vez conmovedor, pues se puede individualizar infinidad de citas que manifiestan sendos «códigos» que disparan innúmeras connotaciones que «muestran» (Wittgenstein 1953) lo que no puede ser enunciado pero sí pensado. La «estrategia» de Barthes en la «imprecisión» de sus citas es el modo más eficiente de *hacer trampas* (con el lenguaje) *a la lengua* para salir de ella, aunque más no sea fugaz pero irrevocablemente.

La lengua es totalitaria, repetimos, por lo que *obliga a decir* para imponer un criterio de verosimilitud del cual evidentemente se duda o que se sabe mendaz e incontratable.

Y todo lo que queda, lo que excede a la lengua y a su obligatoriedad de enunciado, es simplemente *literatura*.¹⁸

¹⁷ En esta proposición resuena indudablemente una cita fundamental de Sartre, la tragedia *Huis clos* (*A puertas cerradas*) de 1944.

¹⁸ Como otras citas, breves, a veces como al pasar, las más de las veces totalmente descontextualizadas o traicionadas, ésta es de «Arte poética» (1874) de Paul Verlaine, uno de los «poetas malditos» del Simbolismo de la segunda mitad del siglo XIX.

Aquí Barthes apela a otro intertexto eminente, fundamental en su tradición y en la de la cultura francesa, convocando a Paul Verlaine: la poesía moderna debería alejarse de la *langue* de la tradición poética precedente, revisitarse y postular otra forma poética quebrando el verso impar, su musicalidad, recurrir a palabras que manifiesten el «error», no temerle al error de las palabras, revalorizar la belleza del atardecer, de lo que muere y no solamente de la plenitud *i.e.* romper los estereotipos preformados,¹⁹ pues en el sutil quiebre de las formas poéticas, lo fundamental son las esfumaturas, las sutilezas, los pequeños desplazamientos («moderar la rima», «torcer la elocuencia y la retórica», «transformar el verso en una aventura»). Todo el resto —como postula el último verso del poema de Verlaine— es *literatura*, es decir, arte en el sentido de técnica (*tekne*). Si bien la creación es el momento en que se subvierte la lengua no se la puede aniquilar totalmente. Prevalece siempre el sistema, ahora modificado, por el quiebre de la significancia.

Literatura

Salir de la lengua aunque se permanezca en el lenguaje, quebrar la significancia al evitar decir lo que el sistema-lengua pretende que se repita, desconfiar del cliché iterativo e insistente, es el momento/espacio en el cual la lengua reflexiona sobre sí misma, la condición de posibilidad de su hostilización:

Entiendo por literatura no un cuerpo o una serie de obras, ni siquiera un sector de comercio de enseñanza sino la grafía compleja de las marcas de una práctica, la práctica de escribir (Barthes 1978 (1993):123).

La escritura no es solamente la grafía sino el momento en el que la lengua, auto reflexivamente, toma conciencia de sí misma. La práctica de la comunicación literaria/artística (Corti 1976) es la construcción de un texto, tejido significativo, que es la *materialidad primaria* (primeridad) de la obra que desencadena una producción de sentidos (significancia) en la recepción (interpretante) de ese texto: el espacio/tiempo en el que la lengua se comprende como metalenguaje. Es, precisamente, el momento en el que se llega al *fuera del poder*.

¹⁹ El poema *Arte poética* cita el libro homónimo de Horacio considerado durante siglos un modelo de introducción a una poética de la tradición lírica clásica y neoclásica, que incluía consejos de cómo producir una poesía. De alguna manera Verlaine hace lo mismo pero según el nuevo mandato de la poesía simbolista, de vanguardia.

Así entendido, el texto

(...) es el afloramiento mismo de la lengua, y (...) es dentro de la lengua donde la lengua debe ser combatida, descarrilada no por el mensaje del cual es instrumento sino por el juego de palabras cuyo teatro constituye (Barthes 1978 (1993):123).

La obra artística lo es no tanto por el «mensaje» sino por la escenificación de un espacio donde se produciría, potencialmente, este descarrilarse del significado; lo relevante no son las consideraciones en torno al autor empírico como tampoco la doctrina supuestamente contenida por la obra o presentada por autor, sino el juego que posibilita el desplazamiento de la lengua. Por eso «Celine es tan importante como Hugo, Chateaubriand o Zola» (123): estos desplazamientos son la consecuencia de las tensiones entre el autor empírico y la efectiva producción estética más allá de hipotéticas y (las más de las veces) incontrastables intencionalidades que determinan la «intensionalidad» del significado. Esta es, justamente, la paradoja sobre la cual insistirá reiteradamente Barthes tanto como otros autores contemporáneos.²⁰

Esta fuerza deconstructiva de la literatura se puede modelizar en tres dimensiones que denomina *Mathesis*, *Mímesis* y *Semiosis*.

a) *Mathesis*. La literatura (arte) contiene saberes («códigos», «contenidos», «significados codificados» como los denominaba en *S/Z*) derivados de ciertas tradiciones científicas, culturales; y en su práctica, los usa y al hacerlo los pone en circulación y los expone justamente a un inevitable desplazamiento.

Si por no se qué exceso de socialismo de barbarie todas nuestras disciplinas menos una deberían ser expulsadas de la enseñanza, es la disciplina literaria la que debería ser salvada, porque todas las ciencias están presentes en el momento literario (Barthes 1978 (1993):124).²¹

La ciencia está presente en el arte, en la práctica estética; depende en algún sentido de esta última como su propia condición de posibilidad. Asimismo el arte padece siempre ese deseo, esa nostalgia desesperadamente realista: el arte

²⁰ Como Derrida (1967a, 1967b) uno de los intertextos replicantes fundamentales de Barthes.

²¹ Este texto está plagado de citas culturales del momento: *Socialismo o Barbarie* por ejemplo, era una revista de teoría cultural y política dirigida por C. Castoriadis, que encarnaba una de las alas más radicalizadas del mayo del 68.

es un resplandor de lo real pero lo *real* es inasible, aparece fracturado, no pleno —como el espejo fracturado de *S/Z*—; los saberes están, ocurren, circulan pero siempre de un modo imperfecto, incompleto. El arte media entre esa voluntad, ese imperialismo de saber total y la vida cotidiana, diaria, que es absolutamente limitada y fragmentada; sería una «interfase» entre el todo social y el sujeto. En última instancia la literatura es sutil, lábil porque «no dice que sepa algo, sino que sabe *de* algo (...) la gran *argamasa* del lenguaje que ellos [los seres humanos] trabajan y que los trabaja (...)» (125). Es decir, los lenguajes son nuestra «esencia», no en sentido metafísico, sino en el de cotidianidad; estamos sumergidos en lenguajes, es el «imperio de los signos», de los símbolos, las connotaciones. Ellos nos forman y nos informan, no podemos expresarnos sino a través de un lenguaje y el arte en lugar de simplemente utilizarlo, lo pone en escena, lo muestra: «el saber reflexiona sin cesar sobre el saber según un discurso que ya no es epistemológico sino dramático» (125); no es un discurso teórico, sino teatral, espacial, pone en funcionamiento, muestra, pone en evidencia nuestra «esencia»: la cultura es lenguaje, nosotros somos lenguaje. Todo lo que hacemos tiene una implicancia simbólica, connota; nuestros comportamientos son lenguajes que se exponen a ser interpretados, hay siempre un riesgo en el uso del lenguaje del que no podemos escapar (estamos condenados). El único intersticio es el discurso del arte (*literatura*) porque muestra de lo que estamos hechos. Entonces, la literatura —la redefine nuevamente—antes o después termina siendo escritura, la cultura está hecha de escritura.

«Escritura» tiene para Barthes, por lo menos, cinco acepciones; a saber:

- i. Es el *soporte* (el papiro, pergamino, la tela, el pentagrama, etc.), indudablemente la cultura es como es porque tiene escritura, en el sentido lato del término; escribimos alfabetos distintos, lenguajes simbólicos, técnicos, visuales, musicales... la pintura misma en cierto sentido es una escritura en el sentido lato, lo visual es un modo de escribir.
- ii. Pero también connota lo que podría ser la *propia escritura*, el *estilo*: todos tenemos un determinado modo de hablar, condicionado culturalmente; más o menos determinado culturalmente pero condicionado por épocas, educación, área geográfica.

- iii. Por otra parte, el sujeto puede estar más o menos atravesado por la escritura, más o menos condicionado a producir según determinada tradición expresiva, entonces la escritura es también un *género expresivo*: es subjetiva (del sujeto) y compartida (género discursivo).
- iv. Pero la escritura también es la *condición de posibilidad de la conciencia*,²² la manifestación colectiva de la autorreflexión. Dicho de otra manera es lo que Barthes denominaba *discurso dramático* o *puesta en representación*.
- v. Por otra parte, la oposición entre ciencia y arte, entre ciencia y escritura, podría ser entendida como un *mito histórico* que divide operativamente lo que en la praxis de la cultura está unido: la síntesis del *saber*.

La ciencia moderna como discurso de la generalidad, de la totalidad, se define como opuesta a la literatura/escritura, a lo artístico como particular o discurso de la diferencia.²³ El saber es entonces un enunciado que pone de manifiesto «la energía del sujeto» (126) su idiosincrasia. No debería ser entendido como un discurso total sino parcial, fracturado, como una «carencia». «El lenguaje es un inmenso halo de implicaciones» (126), es decir, actúa como un programa narrativo implícito, aunque fracturado y carente. Y «la escritura convierte al saber en una fiesta» (126), es decir no en un discurso monolítico sino uno en el que emergen ilimitadas voces.²⁴

En este punto la «Lección inaugural» reflexiona, sintetiza y expande algunas tesis centrales de *S/Z*, de un modo más ordenado y, hasta cierto punto, esquemático: *la escritura es una fiesta de connotación*. La de Barthes es una hermenéutica fracturada en la que se pospone hasta la exasperación el momento de la síntesis veritativa, para aumentar la probabilidad de la explicitación de las connotaciones implícitas, mediante el recurso de la lectura lenta de las lexías, señalando el «dato raro», la contradicción y el sentido inopinado.

²² Mc Luhan afirmaba algo parecido: la escritura topográfica desarrolla más la conciencia individual o «crea» la ficción de la conciencia individual merced a un «aumento» de la autonomía de la conciencia.

²³ Este será uno de los ítems más repetidos por el posmodernismo: no necesariamente es clara la diferencia entre lo científico y lo artístico o la definición de sujeto como autónomo, cuestiones que serán desarrolladas por esta corriente, que comenzaba a manifestarse con estas discusiones de Barthes y otros llamados también «posestructuralistas».

²⁴ Bachtin (1982).

Así es como la ciencia experimental se convierte en literatura, en arte, —especialmente la historiografía—²⁵ cuando desplaza el saber, cuando justamente quiebra las categorías; indirectamente se sostiene la ciencia como una hermenéutica o como una disciplina que actúa —de modo subsidiario— *quasi* hermenéuticamente, interpretando el sentido de modo *quasi* definitivo, aunque perfeccionable (*i.e.* modificable en sentido lato).

Este sería el *único* modo de evitar *caer en* (o al menos *escapar de*) la trampa del lenguaje, esencialmente totalitario. Barthes propone un «plan de fuga» para escapar de la «trampa totalitaria» del inevitable sistema modelizante de pragmática determinista.

Entonces, el programa de la Cátedra de Semiología Literaria es simultáneamente un proyecto científico y también ético: *i.e.* cómo sostener una disciplina académica cuando se está modelizando el lenguaje (particularmente en su versión científica) como saber hermenéutico, sin caer en la tentación totalitaria que exige toda práctica.

b) Mímesis. Lo real²⁶ no es representable; es evanescente, no «interpretable» sino sólo «demostrable» (mostrable).²⁷ Para Barthes, *teorizar sobre el lenguaje con el lenguaje es una imposibilidad topológica pero también inevitable*: esta definición es la más simple y a la vez profunda caracterización del poder que mediante el lenguaje, en cada uso (alienado) *obliga a decir* pero simultáneamente también no logra impedir el inevitable desplazamiento semántico de la fractura: «Los hombres no se resignan a esa falta de paralelismo entre lo real y el lenguaje y es este rechazo (...) el que produce, en una agitación incesante, la literatura» (128). Es decir, el arte es un intento de subsanar esa falta de acomodación entre lenguaje, mente humana y realidad mediante un cierto «escepticismo gozoso» que permita superar el clivaje entre realidad y lógica,

²⁵ El planteo tiene similitud con el de Croce (1920), para el cual la historia (*i.e.* historiografía) era, *per se*, similar al arte, conocimiento de lo único e irrepetible a diferencia de la explicación de la ciencia (experimental, positiva) que en realidad no llegaba a conocer, a interpretar lo único e irrepetible de modo único e irrepetible. *Cfr. et.* Collingwood 1946.

²⁶ Aquí hay un uso intertextual típicamente barthesiano, «deformante e ingrato» del concepto de «lo real» de Lacan, constante y recurrente en su obra.

²⁷ Décadas antes, Wittgenstein en sus *Investigaciones Filosóficas* [1953] —publicado póstumamente— sostenía que antes que teorizar sobre el lenguaje y su lógica, lo único que se puede hacer sensatamente es «mostrarlo» en microtextos —pequeños textos— mediante un análisis análogo al de las lexías en la obra artística tal como fuera expuesto en *S/Z* (Mancuso 2010).

entre realidad y mente, entre realidad y lenguaje: no se puede explicar o dar cuenta de todo; en consecuencia esta «carencia» es la expresión del deseo de representación de lo real; *no es la representación de lo real*, en todo caso es una *representación carente de lo real*, función que puede parecer perversa pero que en última instancia es dichosa: «es la función utópica» de intentar comprender o resolver todo y, particularmente, una de las características definitorias de la modernidad, intento de comprender lo real a pesar de que se nos escape por nuestra²⁸ inherente finitud.

Acto seguido, y después de esta exposición teórica y de autodenominarse (a modo de confesión velada) como «an-arquista» (129)²⁹ propone un programa atravesado por otro tópico posmoderno: el del sujeto fracturado:

(...) lejos de imponer una unificación del francés, alentaría por el contrario el aprendizaje simultáneo de diversas lenguas francesas, de funciones diferentes, igualmente promovidas (Barthes 1978 (1993):130).

El francés, como el español, son lenguas vinculadas a un fuerte concepto de Estado nacional, impuestas durante la Edad Media y difundidas con la conquista y la expansión a América y con el ímpetu derivado de la Revolución Francesa. Aquí vemos históricamente encarnado el concepto de totalitarismo como el *obligar a decir*: el francés como lengua nacional se impuso a otras variantes lingüísticas; en Francia en particular, tal imposición estuvo atada al desarrollo del Estado y la imposición no menos imperialista fronteras adentro del llamado

²⁸ Si el lenguaje es el modo para comprender lo real, entonces estamos atrapados en un laberinto, no obstante se mantiene este deseo como utopía del lenguaje. Autores posmodernos posteriores como Vattimo (1980; 1981; 1985) o De Man (1979; 1983; 1986; [1996]) no sólo definen al lenguaje como «cárcel» (determinante, heredada, condicionante) sino que se referirán a las «alegorías» o a las «pesadillas» de la realidad, propio del espíritu moderno que, en su intento desesperado por comprenderlo todo, produjo innumerables tragedias justificadas en los relatos más elevados. Son los grandes relatos los que llevaron a la Modernidad directamente a los campos de concentración, al totalitarismo, a la muerte de millones de personas en distintos ámbitos y contextos. En definitiva intentar comprender todo de un modo absoluto, no dejar nada afuera, «cambiar la lengua» (expresión tomada de Stéphane Mallarmé [1842-1898] y de muchas de las vanguardias de principios de siglo) es la misma utopía que en clave marxista implicaba el intento de «cambiar el mundo»; no cambiar una coyuntura o algo puntual sino «cambiar el mundo» (en su totalidad): llevar la utopía a la concreción terrena es no entender justamente este desfasaje.

²⁹ Nunca se insistirá lo suficiente en el hecho que en el inicio de la «Lección» había calificado al *Collège de France* como *fuera del poder*.

francés nacional, que en definitiva era una variante dialectal sobre otras.³⁰ Esta visión «anarquista» de Barthes, mediante la cual trata de alejarse de la constante imposición de unificación del francés —sea monárquica, burguesa o populista— y mantener en simultáneo las diversas lenguas «regionales» es semejante a lo que siglos antes había ya planteado Dante el escribir *El Convivio*, un tratado de política y, simultáneamente, de teoría artística en cuyo prólogo justificaba la decisión de escribir en su dialecto, que sería a su vez la base del italiano moderno. Dante optó por la lengua vulgar para posibilitar su mayor difusión pero también para que su temática, su topo, circulara no solamente en latín (que era la lengua de la palabra escrita) sino también en toscano y así lograr la apropiación de una y otra lengua a su materia, pues las lenguas, las variantes dialectales, de escritura, son una reserva siempre presente. Es decir, esta postura —que Barthes llama, tal vez exageradamente, anarquista— es la estrategia de mantener en constante reserva otros medios expresivos. Es un intento de postular una mayor riqueza expresiva (lo que teóricos sobre Bachtin (Mancuso 2005) llamaron plurilingüismo o multilingüismo de la lengua estándar) para posibilitar cambiar de registro, permitir hablar de un modo vulgar, extremadamente abstracto o extremadamente sentimental, no excluirse, no cercenarse, que es el mejor modo de abreviar según la verdad del deseo.

El deseo³¹ se enriquece si se tienen disponibles mayores variables expresivas porque ante la diversidad —al mantener la expresividad múltiple— es más difícil «obligar a decir». Por eso Dante al escribir ciertas obras en latín y otras en toscano, producía una toscanización (una vulgarización) del latín y una influencia del latín —de la lengua culta secularmente de escritura— en la lengua vulgar. Una hibridación de géneros en definitiva. De esta manera se mantiene abierta la «reserva del deseo» *i.e.* las reservas de la expresividad:

Que una lengua, la que fuere, no reprima a otra; que el sujeto por venir conozca sin remordimientos, sin represiones, el goce de tener a su disposición dos instancias de lenguaje, que hable una u otra según las perversiones y no según la Ley (Barthes 1978 (1993):130).

³⁰ Francia está dividida, *grosso modo*, en tres grandes áreas dialectales: el francés del Norte, la lengua de Provenza y la de la zona de Bayona (de donde era originaria la familia paterna de Barthes). Barthes durante gran parte de su vida insistió en mantener la pronunciación de su apellido (acentuado en la vocal final, claramente pronunciada) aunque después se fue resignando mayormente al imperialismo lingüístico de la *langue d'oïl*, el francés norteño.

³¹ Con toda la carga psicoanalítica que conlleva el término aunque también con la connotación literaria de «pluralidad» o «riqueza» expresiva.

Es la interpretación del uso de las dos lenguas, que hace Dante; hablar según el deseo y no según la Ley.

La utopía, ciertamente, no preserva del poder: la utopía de la lengua es recuperada con la lengua de la utopía que es un género como cualquier otro. Puede decirse que ninguno de los escritores que emprendieron un combate sumamente solitario contra el poder de la lengua pudieron evitar ser recuperados por él, ya sea en la forma póstuma de una inscripción en la cultura oficial, o bien en la forma presente de una moda que impone su imagen y le prescribe conformarse a lo que de él se espera. No resta otra salida para este autor que la de desplazarse u obcecase, o ambas a la vez (Barthes 1978 (1993):130).³²

El discurso de la representación del cambio del mundo, de la imposición del paraíso terrenal, de la solución de todos los problemas es una utopía posiblemente perversa, que a su vez produce una terrible perversión (en sentido negativo). El problema es que el artista, tarde o temprano, es recuperado o vuelve a ser fagocitado por el poder de dos maneras: mediante la *forma póstuma* (después de muerto se lo asimila, se lo convierte en quien no era, se lo «idealiza») o bien mediante la *moda*. La «salida», para Barthes, es desplazarse u obcecase (insistir, perseverar), «Obcecase significa afirmar lo irreductible de la literatura [del arte]» (131). La práctica artística es irreductible, siempre habrá algo que no es posible asimilar. «Mantener hacia todo y contra todo la fuerza de una deriva y de una espera» (131) pero el poder insiste y se puede apoderar del:

(...) goce de escribir, como se adueña de todo goce, para manipularlo y tornarlo en un producto gregario, no perverso, del mismo modo que se apodera del producto genético del goce amoroso para producir, en su provecho, soldados y *militantes* (Barthes 1978 (1993):132) [SIC].

La otra posibilidad es *desplazarse constantemente*; insistir en el quiebre o «abjurar» de lo que se ha escrito:³³ «Obcecase y desplazarse, pertenecer en

³² Históricamente es fácilmente comprobable que los grupos y las culturas bilingües coordinadas fueron más «resistentes» a los totalitarismos del «monolingüismo del otro» (Derrida 1996) a los populismos y a los «nacionalismos provincialistas».

³³ Como se explicara en la «Presentación» de este número, aquí hay una referencia explícita y fundamental a un texto de P. P. Pasolini —incluido en *Cartas luteranas*— artista total y

suma y simultáneamente a un método de juego» (132), convertir toda nuestra producción en teatro (en el sentido de puesta en escena) es la única posibilidad de quebrar el poder de la lengua, como lo hicieron —explica Barthes— Kierkegaard y Nietzsche. Ambos buscaron escaparse de la instrumentalización mediante, «el recurso incesante a la pseudonimia» (Kierkegaard) con lo cual evidentemente está el gesto de quebrar al sujeto, de fracturarlo; o considerándose póstumos (Nietzsche). Autores no comprendidos cabalmente en vida o mal entendidos, suspendidos para un tiempo lejano, «hiperbóreo» aún a riesgo de usos trágicos e indebidos.³⁴

c) *Semiosis*. Barthes no postula una ingenua destrucción del lenguaje para escapar de su totalitarismo³⁵ sino que propone su puesta en acto en el contexto de la obra: «Puede decirse que la tercera fuerza de la literatura, su fuerza propiamente semiótica, reside en *actuar* los signos en vez de destruirlos» (133).

Para Barthes la escritura (es decir, la práctica artística) tiene dos modalidades:

i) las *artes de la escritura «con firma»* (la literatura impresa, el cuadro de caballete, la composición musical de autor, etcétera); *i.e.* la obra con «punto final» o con «firma», cuyo registro tipográfico es concluyente por lo que el autor intenta manipularla con una conclusión explícita, y que si bien puede ser deconstruida en la lectura, tiene una materialidad concluyente;

ii) las *prácticas artísticas performativas* (teatro, música, *happening*, instalaciones) donde no hay una obra «definitiva», en el sentido de que para que la obra se materialice más allá de la escritura en sentido literal requiere una representación que es una interpretación *pre limina*.

En última instancia Barthes no cree que el autor —mucho menos el autor empírico— controle absolutamente la obra, pero indudablemente en ciertos ámbitos y contextos hay mayor probabilidad de cerrarla, ponerle un punto final y favorecer una determinada interpretación, máxime cuando la obra tiene una conclusión material explícita o cuando la lectura está condicionada por una

posiblemente el ideal de intelectual para Barthes; extraordinario poeta, ensayista, crítico e historiador literario; formado en lingüística y filología clásica y moderna —de allí su reescritura de las tragedias antiguas, del *Nuevo Testamento*, del *Decamerón* y de los *Cuentos de Canterbury*— pero también su destacada actividad como guionista y director de cine.

³⁴ El uso que hace de Nietzsche el nazismo es una predicción patética, terrible, que Nietzsche mismo había trágica y dolorosamente anticipado de sí mismo.

³⁵ Hay una corriente posmodernista tardía que se postula como «destruccionismo», una suerte de post-enunciación que pretende demoler el lenguaje.

intermediación tal vez privilegiada que es la del intérprete (por ejemplo la interpretación musical, o del director de orquesta o del *regisseur* teatral), la que funciona como una interfase que a su vez condiciona la lectura del público.

El ideal metodológico —o post metodológico en algún sentido—, el ideal de lectura, sin embargo es común: siempre es necesario «actuar» los signos, dilatar o postergar la interpretación para escuchar las connotaciones, entender hasta qué punto se explicitan los intertextos, las voces. Este sería el programa de la semiología barthesiana: poner en práctica una lectura que sería deconstructiva (pero no destructiva) y que entiende que la tentación totalitaria radica precisamente en la interpretación excluyente.

Barthes propone llevar a la práctica lo ya planteado en *S/Z*, ahora de modo consciente y sistemático: hacer una interpretación pero fracturada y mantener la mayor cantidad de voces posibles. En cambio, una lectura destructiva llevaría el «rizoma» (la vagancia, la errancia, el errar por la obra y la cultura, el nomadismo extremo, el no reconocer que haya alguna interpretación posible) hasta las últimas consecuencias, es decir, postularía la imposibilidad de reconstrucción de algún sentido, concibiendo la obra como un juego aleatorio de significantes en la que no habría ningún saber inmovilizado, ningún mensaje a comunicar o práctica que se pudiera derivar; sería lo opuesto a la hermenéutica clásica pero igualmente insatisfactorio para Barthes.

En este punto, Barthes se mantendrá en un lugar intermedio y mucho más amplio —en el que coinciden la casi totalidad de los teóricos posmodernos— esto es, en la idea de que la comunicación es conflictiva, puede generar prácticas, acuerdos, de que hay discursos marginales y discursos hegemónicos, pero que es una constante reconstrucción de algún sentido. El destrucciónismo es la postulación de que no hay cultura, no hay sociedad, no hay comunicación ni vínculo, acción posible o praxis coordinada; tal vez para Barthes ello no dejaría de ser otro tipo de utopía, una especie de nostalgia extrema, de decepción: al no existir la hermenéutica de la verdad, al no existir nada, ni nada que nos una a nadie, entonces somos seres absolutos liberados —como una mina flotante— en un hiperindividualismo, igualmente utópico.

Semiología

La semiología así entendida no será una ciencia soberana sino una «ciencia de la imprevisión» que puede dar cuenta, más allá de las constantes de la ciencia

del deseo —el psicoanálisis— de lo imprevisible y de la diferencia. Pero la semiología barthesiana, a pesar de las semejanzas, no será una modalidad de la ciencia del deseo pues el psicoanálisis también tiene una voluntad científica totalitaria.³⁶ Las ciencias son mitologías de una época y por ello mismo pasan de moda: tienen un período de autonomía, de hegemonía dominante pero también pueden transformarse en discursos secundarios en otras coyunturas.³⁷

Barthes pretende ir a la raíz del poder de legitimación de la ciencia. Si bien la ciencia es acumulativa y perfectible en abstracto, en la práctica ciertos discursos científicos en particular pueden llegar a defender sus intereses tecnocráticos de modo totalmente totalitario e imperialista.³⁸

Este riesgo es prácticamente inevitable, por lo cual no tiene otra opción que definirse como «anarquista».³⁹ Es sumamente significativo, además, que esta reserva exceda el discurso científico e incluya también al sistema de la moda como manifestación de un discurso totalitario que fagocita y automatiza lo que se pone de moda, transformándose en un discurso absolutista que excluye otros discursos posibles.

Aquí tal vez se explicaría —entre otros motivos— por qué Barthes manifiesta esa constante renuencia a la citación, excepto en el caso de Pasolini⁴⁰ y en un tema clave: es necesario abjurar (o sea, desplazarse) cuando el discurso indica que se está automatizando. Por ello, aparecen utilizadas, a su manera, muchas ideas pero de una manera no comprometida ni sistemática. Es un intento —un poco utópico sino ingenuo— de no claudicar ante la *burocracia de la ciencia*, la que, en última instancia, coopta lo diferente para el discurso totalitario.

Asimismo, acepta la asimilación⁴¹ de la lingüística y la economía. La lingüística

³⁶ Los psicoanalistas que se postulaban como «espíritus libres», «agentes» (e incluso «científicos») del deseo, pero que no resignaban hallar o por lo menos buscar una «explicación» (positivista).

³⁷ Un ejemplo que cita Barthes es el de la teología: de ser la gran ciencia hegemónica en las universidades medievales pasó a ser, ya en la primera Modernidad, una disciplina de simple valor arqueológico, superada incluso por la ontología o la metafísica.

³⁸ Cfr. por ejemplo, el discurso «medico científico» de los laboratorios medicinales (Mancuso 2012).

³⁹ Estaría cercano a los planteos de Feyerabend (1975).

⁴⁰ La cita de Pasolini es, a su modo, un homenaje póstumo al amigo que acababa de ser asesinado en las playas de Ostia, Roma, el 2 de noviembre de 1975.

⁴¹ Formulada poco tiempo antes por Rossi-Landi (1968; 1972).

(semiología) es un *alter ego* de la economía, un modo complementario de entender el valor simbólico de las cosas.

Pero, para Barthes, la semiología es el lugar donde la lingüística se deconstruye: no es solamente la ciencia general de los signos, sino la *deconstrucción de la ciencia general de la totalidad de los signos*. En definitiva, el objeto de esta semiología no será tanto formular las cuestiones en tanto oposición de lengua y habla, sino deconstruir el concepto de lengua y habla, el concepto de estructuras sociales permanentes de los lenguajes y las realizaciones individuales de los lenguajes para hacerlos confluir en un término menos cargado de connotaciones totalitario-científicas que es la de discurso. Discursos son residuos significantes de realizaciones históricas de la lengua, lo que queda de los usos históricos que de la lengua hicieron los hablantes. No se enfrentará al texto, a la obra artística como obra unificada, como objeto de hermenéutica, sino que la leerá como un discurso, un fragmento, lo que quedó de la tensión entre el sujeto y lo colectivo, lo que quedó de la dialéctica entre las distintas voces, las distintas tendencias del poder o de la lucha del poder por el poder. Son los residuos de las opresiones, de las represiones, las representaciones, las rebeliones, son discursos, fragmentos, operaciones transitorias. Entender la obra como discursos fragmentados, entender lo que tiene esa obra de transitorio, es el resultado de la abjuración.⁴² Barthes abjura de la lingüística, de la semiótica como ciencia general y se queda con un residuo que llama semiología de la literatura, del arte, que es comprender la obra como discursos: lo que quedó de una batalla cultural, de una disputa por el significado. Es decir, entender cómo una sociedad produce estereotipos, la cuestión no es cuál es el estereotipo sino cómo y por qué se producen estereotipos.

El posicionamiento no sólo ideológico sino también ético de Barthes es altamente significativo. La *Lección...* data del 7 de enero de 1977, a casi diez años de Mayo del 68, momento en el que Barthes vio claramente cómo cada grupo opositor se convertía, a su turno y a su manera, en un grupo de (re)presión y encarnaba en su propio nombre el discurso mismo del poder, el discurso universal, veritativo y objetivo en cuanto metalenguaje excluyente.⁴³ El

⁴² Barthes abjura de la semiología, así como Pasolini lo había hecho de su *Trilogía de la vida*, su obra más difundida, tal vez la más importante, aquello que lo había consagrado pero que simultáneamente lo asimilaba al *status quo*.

⁴³ Por ejemplo, en Mayo del 68 se reivindicaba el goce, pero con un tono conminatorio, autoritario: «Todos estamos obligados a gozar»; «Estamos irremediabilmente condenados a ser libres», eran algunos de los tantos grafitis que ilustraban los muros parisinos durante la protesta.

discurso del poder es justamente la universalización y es la clave de la ciencia positivista. Si bien la ciencia del siglo XX ya no pretende alcanzar la verdad definitiva, sí se presentará como el camino para alcanzarla; cuando se cruza con la economía, se quiebra. La lógica científica —o de lo que se entiende por científico— es justamente el peligro de degenerar en el discurso universal, de la exclusión:

Así se ha visto a la mayoría de las liberaciones postuladas (...) enunciarse según las especies un discurso de poder: glorificándose por haber hecho aparecer lo que había sido aplastado, sin percibir lo que por eso mismo resultaba por demás aplastado (Barthes 1978 (1993):139).

Todo lo diferente, aun en nombre de la libertad, fue o habría de ser aplastado por el «nuevo» poder, por un discurso, cualquiera fuese, que se transforma en totalitario. Este proyecto de semiología propone enfrentarse con el texto como un índice de *despoder*, evitando mediaciones universalistas y plasmando una práctica de *despoder*, entendiendo el movimiento de *espejismo* que produce⁴⁴ (aunque habría que preguntarse si eso es posible). Barthes propone enfrentar al texto desde el *despoder*, como un discurso residual, tratando de llegar al texto que quedó vivo en ese discurso significante.

La literatura (el arte) y la semiología (la ciencia residual o sea la obra residual entendida como significante) serían dos caras de la misma moneda, que evita consolidarse, es decir presentarse como discurso universal que no es. El signo tiene que ser pensado y repensado constantemente para ser «decepcionado» mejor. La semiología así entendida (esta crítica —en definitiva— de la obra de arte) sería, en suma, una práctica creativa; «No es una hermenéutica», más bien:

(...) llamaría gustosamente «semiología» al curso de operaciones a lo largo del cual es posible —o incluso descontado— jugar con el signo como con un velo pintado o, mejor aún, como con una ficción (Barthes 1978(1993):144-45).

Toda obra es un proceso de ficcionalización (no una interpretación definitiva o un reflejo total de la realidad) encarado en un determinado momento por alguien, no para entender lo que entendió, sino para entender el proceso por el cual se ficcionalizó.

⁴⁴ Resuena nuevamente aquí el concepto de «contexto lejano» de Bachtin.

Barthes no postula la destrucción de la literatura (el arte) «sino *que ya no esté custodiada*» (145). A quince años de la disputa con R. Picard, advierte que en lo fundamental fue una discusión acerca de si un autor o su obra (mistificados) debían o no ser «custodiados». El problema, en realidad, no se originó por la imposibilidad de decir algo *sobre* Racine sino que *no estaba diciendo (repitiendo) lo que tenía que decir* (tal fue la objeción de Picard). Leer de un modo inopinado, no previsto (y no tanto el hecho de entender algo de otra manera) es lo que genera incomodidad/hostilidad en el campo científico.

Por ello, el método se reduciría en definitiva a desbaratar todo discurso consolidado, este método también es una ficción pero la diferencia es que no pretende imponerlo, sino sostenerlo, mostrarlo (lo que vale para la obra, también valdría para el método).

Porque en definitiva —este es el otro equívoco de la Modernidad— no es que la enseñanza resulta opresiva por el saber impuesto sino *por el discurso con el que se lo propone*, sólo superable por el método de esta semiología que propone como práctica artística, como contracara de la creación artística, fragmentada o digresiva: «Desearía que la palabra y la escucha que aquí se trazaran, fueran semejantes a los vaivenes de un niño que juega en torno de su madre...» (147),⁴⁵ sin olvidarnos, en definitiva, que toda enseñanza (toda lectura) es «fantasmática».⁴⁶

La Historia es, a fin de cuentas, la historia del lugar fantasmático por excelencia, el cuerpo humano, la resurrección de los cuerpos pasados es lo que se da en el arte, en la literatura: «(...) es el lugar del Padre siempre muerto como se sabe, porque sólo el hijo tiene fantasmas, sólo el hijo está vivo» (148). Quien lee es alguien que está vivo en oposición a lo que es leído, que es algo pasado (aun contemporáneo) algo que ya no está presente, porque el texto, la obra es un residuo significante.

Conclusión de «Lección inaugural»

Barthes fue tuberculoso, tratado como lo eran en esa época los enfermos y como describió detalladamente Thomas Mann en *La montaña mágica*, antes de las curas con antibióticos: largas internaciones y monótonos reposos, que le

⁴⁵ Clara concepción reductiva de genealogía *quasi* psicoanalítica: la del juego libre y de mutuo y asimétrico enriquecimiento.

⁴⁶ Vide Derrida 1993.

enseñaron que *el cuerpo es radical y fatalmente histórico*. El cuerpo, el fantasma de todos los textos, es finito y contiene la edad de todos los «temores sociales» acumulados por décadas, incluso por siglos, aún antes de su nacimiento. La tuberculosis era tendencialmente mortal; por ende en el cuerpo tuberculoso anidaban pregnantemente los atávicos temores por una enfermedad terminal.

Pero, gracias a la nueva cátedra en el Collège..., mediante este proyecto de des-poder, se le permite iniciar una *vita nova*:

(...) 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* (Barthes 1978 (1993):150).

Se empieza enseñando lo que se sabe, sin cuestionarlo, se repite lo aprendido; después, en una segunda etapa se empieza a enseñar lo que no se sabe, lo que se está estudiando, lo que es mínimamente propio, original. Cuando se enseña lo que no se sabe, se investiga, se comparten los descubrimientos.

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 (Barthes 1978 (1993):150).

Es el momento del después, de olvidarse lo que se aprendió, lo que se investigó, experiencia que tiene un «nombre ilustre y pasado de moda»:

(...) *Sapientia*: ningún poder, un poco de prudente saber y el máximo posible de sabor (Barthes 1978 (1993):150).

Esta es su definición de *sabiduría*, un poco la síntesis de lo comentado, es decir, *empezar de nuevo es un modo de olvido*. Con esto concluye esta «Lección inaugural» que no deja de tener una visión trágica: tres años después, Barthes muere de un modo absurdo en un accidente a la salida de sus clases en el Collège..., justamente en el momento que pretendía llevar a cabo su proyecto de enseñanza desde la sabiduría.

Metonimia postestructural

Barthes puede ser entendido como la metonimia de una época en la que se modifica radicalmente la valoración de las ciencias sociales en general y de la teoría y crítica del arte en particular. Fue uno de los protagonistas de ese quiebre de posguerra cuando se inició lo que se denominará posmodernidad desde la vivencia de una experiencia estética intensa.⁴⁷ En cierto sentido, a partir de *S/Z* intenta revivir en su práctica crítica el acto creativo o por lo menos una experiencia perturbadora con algún punto en común con la experiencia creativa.

A modo de balance, entre las constantes metodológicas y epistemológicas en la reflexión de barthesiana, podría señalarse:

I. Una *epistemología de la traición* al apropiarse de ideas y fracturarlas o *del desplazamiento*⁴⁸ al ensayar la lectura insólita, introduciéndose en la obra por algún lugar, aun imperfecto y enunciar hipótesis abductivas que nos acerquen a una lectura significativa del texto. Estos tópicos recorren toda la obra de Barthes casi obsesivamente, reconociendo que distanciarse implica siempre un cierto grado de traición o por lo menos de ingratitud.⁴⁹

II. Una «*dialéctica*» *entre la estructura y la apertura*⁵⁰ ya que la obra puede entenderse, *in abstracto*, como una estructura (incompleta o completa) pero en la que nunca es posible explicitar, *in lectio*, todos sus posibles sentidos derivados de *programas narrativos implícitos* contenidos en su estructura.⁵¹

III. La *relevancia del discurso crítico* en pie de igualdad con la obra artística pues la práctica crítica (si bien a veces habla de ciencia de la literatura y del arte o de semiología general y aplicada) produce un cambio en el status de la obra, tomando distancia de las corrientes hermenéuticas que tratan de «salvar la obra» (su autonomía, su «verdad») pero que paradójicamente la debilitan. Es posible advertir como antecedente importante el concepto peirceano de *interpretante*: el proceso sígnico se completa en la recepción y el interpretante (el lector en el acto de interpretar o bien *la lectura*) también está contenido en el texto; éste puede producir variadas lecturas pero no todas ni cualquiera (el

⁴⁷ Cfr. el llamado «síndrome de Sthendal».

⁴⁸ O sea la *misreading* en la deconstrucción norteamericana (Culler 1982).

⁴⁹ Cfr. *Sur Racine* 1963. Reiteradamente cita a Valery pero también a Verlaine, cuya idea de oficio es cercana a la de literatura de Barthes, para quien el acto creador implica un trabajo material mínimamente disciplinado y no solamente inspirado.

⁵⁰ Barthes no lo expresa en estos términos, sí lo hace Eco en *Obra abierta* (1962).

⁵¹ Eco 1975. Cfr. *et. Wittgenstein* 1953).

texto siempre tiene algunas propuesta discursivas). La interpretación hace parte del texto y el texto intenta condicionar mínimamente la interpretación o la lectura.⁵²

IV. Este «*debilitarse*» del texto como verdad excluyente y el desarrollo, cada vez más autónomo, del discurso crítico, genera no sólo una crítica más relevante sino una *historiografía de la crítica* con el aumento exponencial de los fenómenos autorreferenciales en el seno de la «cultura textual» i.e. toda la cultura.⁵³ La crítica es la condición de posibilidad no sólo de la producción artística sino de toda la producción signica. Implica asimismo una crítica de la conciencia y —en algún sentido— también es una crítica de lo imaginario (contracara de la conciencia), del «horizonte de expectativas» de esa cultura.

V. Finalmente se puede señalar una obsesiva y reiterada *intertextualidad recurrente* en toda la obra barthesiana. Entre los intertextos detectables, pueden mencionarse:

- 1) La síntesis teórica expuesta en la *Physiologie de la critique* (Thibaudet 1930): la interrelación de tres tipos de discurso explicaría paradigmas de gusto, hegemonías perceptivas y discursivas. Para Barthes (en *S/Z* principalmente) las connotaciones no son individuales, tienen un mínimo común denominador en su época, momento o lugar; son (si bien fracturadas) sociales y explicarían la condición de posibilidad de la experiencia artística. Refiere así a un proceso de retroalimentación más o menos virtuoso e inestable, tendencia que se trata de homogeneizar pero nunca es constante, absoluta ni permanente.⁵⁴
- 2) El *formalismo ruso*: en la idea de constante dialéctica entre automatización y desautomatización.
- 3) La galaxia textual de los principales autores inscribibles en la así llamada «*nueva crítica*» y su propuesta de la lectura de «pequeños textos» o «microtextos» que en su nimiedad reviven las vivencias macro

⁵² Eco 1994.

⁵³ Cfr. Derrida (1967a, 1967b): no hay nada que esté fuera del texto (*hors-texte*), todo es textualidad; el referente del signo es otro signo, o sea el signo es siempre *metatextual* y *autorreferencial*.

⁵⁴ Cfr. Gramsci ([1975]; Vol. III «Letteratura e vita nazionale») donde expresa: «ninguna hegemonía es absoluta».

textuales en un contexto controlable.⁵⁵

4) *Supuestos psicoanalíticos fundamentales*, como por ejemplo el concepto de «síntoma» en tanto indicadores de los núcleos temáticos o teóricos alienados o criptados por la censura o por el totalitarismo de la lengua. Desde este punto de vista, siempre habrá algo oculto que se escapa y que deberemos interpretar a partir de fragmentos significantes. La adopción en Barthes de estos supuestos psicoanalíticos lleva, en mayor o en menor medida, a consumir una tendencia teórica que tenderá a «psicoanalizar» el texto.

5) *Fundamentos de la sociología del arte* y del materialismo histórico que «prepara» —paradojalmente— el formato básico y común de muchas de las principales conclusiones posmodernas. Esta tensión es consecuencia de un bi-frontismo marcadamente presente en Barthes, quien se consideraba materialista histórico, pero que en la práctica ponía, simultáneamente, en crisis la supuesta objetividad a la que aspiraban los materialistas históricos estrictos —como Lucien Goldmann (1959; 1966)—, y que además estaba en crisis en su misma teorización interna. La sociocrítica, la estética de la recepción, la sociología de la literatura o la hermenéutica moderna, entre otras orientaciones o disciplinas, son entendidas como variantes de una misma suposición: que podemos acceder a una mentalidad, la que tiene un cierto grado de objetividad y con la que se puede dar cuenta de una época, sin considerar que esa época estará siempre mediada por una subjetividad generalizada.

6) No menos importante es el concepto de «*contextos lejanos*» —de indudable inspiración bachtiniana—⁵⁶ y su concepción de las obras artísticas como «cápsulas del tiempo»: la obra tiene un contexto de producción (mediato o inmediato) y uno de lectura inmediata pero el contexto que la hará trascender es el lejano. Es decir, por susceptible de perdurar a lo largo del tiempo y por su calidad estructural o sígnica, toda obra puede ser leída en contextos lejanos (modo interesante de entender un concepto típico del materialismo histórico y de la historiografía en general).

⁵⁵ Cfr. Richard 1979; 1984. Cfr. et. Wittgenstein 1953.

⁵⁶ Reaparece una tesis bachtiniana que Barthes retoma a su manera y convertido en uno de los grandes recursos de su meditación.

7) También encontramos como intertexto fundamental para Barthes a la lingüística estructural por la importancia relevante otorgada al significante, la manipulación del concepto de tiempo y su modalidad en toda construcción textual (lingüística estructural diacrónica),⁵⁷ como aspectos definitorios en cualquier proceso enunciativo.⁵⁸ Toda construcción artística, todo texto, es una opinión acerca del momento de la enunciación y del momento de la recepción; el momento de lo narrado, de lo representado.

8) No ignora, además, una *recuperación de la retórica* en tanto «manipulación» emotiva.⁵⁹ La construcción de la obra artística, también implica siempre una dimensión afectiva.

9) Y, finalmente, la poética vanguardista o por lo menos la poesía relativamente reciente: en particular la obra de Paul Verlaine [1844-1896] y de Paul Valery [1871-1945], específicamente en lo referido a la dimensión receptiva de la obra y sus consecuentes instrucciones de lectura, para afectar al interlocutor y, a partir de allí, producir otras obras.

VI. Vista en perspectiva, la obra de Barthes, considerada como un todo lógico y sistemático, se nos presenta como un *shinteticismo ecléctico* consciente, buscado y caracterizado, inevitablemente, por constantes desplazamientos, fuga de la automatización y una permanente abjuración; a la vez, absorbe vorazmente todas las variantes, orientaciones y modas de la crítica y del complejo proceso de la comunicación estética contemporáneos, no quedando fuera ninguna metodología relevante, por la sencilla razón de que Barthes comprende, acepta y explica que ninguna crítica en particular puede dar cuenta de la totalidad del fenómeno social y estético. Este es su proyecto teórico.

VII. La obra crítica de Barthes es el «reino de las *recurrencias*»: romper con la unidad de la obra (la que de por sí ya presenta una estructura ni inalterable ni única, sino maleable); reconocer simultáneamente la viabilidad (parcial) de las distintas visiones teóricas no exhaustivas y siempre complementarias por inherentemente parciales; modular el objetualismo abstracto mediante el eventual reconocimiento en la obra de cierta dimensión «objetiva» de una

⁵⁷ Benveniste 1966; 1969; 1974.

⁵⁸ *Vide et.* Eco 1994.

⁵⁹ *Cfr.* Genette 1991.

época, pero como manifestación de una conciencia: la del autor mediatizado por el narrador, por el autor modelo, consciente —además— de sus límites (espaciales y temporales). La obra no es plena, es un residuo significativo que nos permitirá entender *algo*: testimonio transitorio, inestable, del que no es posible explicitar todo; por lo que es, hasta cierto punto, inagotable.

VIII. Por ello Barthes propone un *pluralismo metodológico extendido*: la lectura, la práctica crítica, implicaría utilizar todas estas técnicas, ninguna tiene o no debería tener autoridad conclusiva (o por lo menos si esto sucede, es negativo por esquematizante y totalitario). Para Barthes, la «objetividad» del crítico reside en decidir *qué código* aplicar a la obra *después de haber elegido ese código*; la «objetividad» antes que un concepto verdadero o falso, es inútil, redundante, pues el crítico decide lo que va a buscar. La práctica crítica interesante trata de utilizar —lo que en *S/Z* llama— los códigos, *i.e.* todas las metodologías, evitando la crítica *unidimensional*.

Vita nova. Como se anticipó Barthes no revela siempre sus fuentes; tal vez para evitar la reificación las reforma, traiciona, reutiliza. Para sortear una alienación metodológica *unidimensional*, oculta algunas huellas o las deja escondidas (si bien se pueden explicitar). Postula una crítica pluritópica, dialógica, intertextual, pero al no poner énfasis en la heterogeneidad de la construcción querer llevar a la práctica esa crítica —sin la competencia de ese autor empírico— puede implicar entrar en un callejón sin salida⁶⁰ que marcaría el límite (epistemológico, metodológico e incluso ético) presumiblemente insuperable del posestructuralismo barthesiano, cuyo confín coincide, precisamente, con los límites de la enciclopedia del hombre Roland Barthes, de sus saberes y de sus omisiones; de sus grandezas y de sus miserias. ☒

⁶⁰ *Vide* la ácida crítica de Said en varios capítulos de *Reflexiones sobre el exilio* (2000) a la «Nueva crítica norteamericana» en particular la afirmación de que su verdadero objetivo sería disputar la autoridad en la cultura de masas, controlar el «horizonte de expectativas» de la sociedad posmoderna, definir una «agenda» de temáticas y los modos de abordarlas. Efecto de la teoría posmoderna sería entonces el cambio de la *doxa* intelectual, el impacto hegemónico en la cultura en general, en sentido amplio, en un mundo globalizado (Mc Luhan 1962).

REFERENCIAS

- AVALLE D'Arco Silvio
 1970 *Analisi letteraria in Italia. Formalismo, strutturalismo, semiologia*; Napoli: Ricciardi.
- BACHTIN Michail M.
 1952-1953 "Problema rechevyzhánrov" in *Literatúrnaia Uchioba*, I; Mockva, 1978: 200-219; (tr. esp.: "El problema de los géneros discursivos", en *Estética de la creación verbal*, México: Siglo XXI, 1982: 248-293).
 (1982) *Estética de la creación verbal*, México: Siglo XXI.
 ([1997]) *Hacia una filosofía del acto ético. De los borradores*, Barcelona: Anthropos.
- BARTHES Roland
 1953 *Le Degré zéro de l'écriture suivi de Nouveaux essais critiques*, París: Seuil; (tr. esp.: *El grado cero de la escritura*, Buenos Aires: Jorge Álvarez Editor, 1967).
 1957 *Mythologies*, París: Seuil; (tr. esp.: *Mitologías*, México: Siglo XXI, 1989₈).
 1963 *Sur Racine*, París: Seuil; (tr. esp.: *Sobre Racine*, México: Siglo XXI, 1992).
 1966a *Critique et Vérité*; París, Seuil.
 1966b "Introduction à l'analyse structurale des récits", *Communications*, 8:1-27; (tr. esp.: "Introducción al análisis estructural del relato", en BARTHES Roland, GREIMAS, Algirdas Julien, ECO Umberto et al., *Análisis estructural del relato*, México DF: Premiá, 1991, p.7-38).
 1967 *Système de la mode*, París: Seuil; (tr. esp.: *El sistema de la moda y otros escritos*, Buenos Aires: Paidós, 2003).
 1970 *S/Z essai sur Sarrasine d'Honoré de Balzac*, París: Seuil; (tr. esp.: *S/Z*, Buenos Aires: Siglo XXI, 2004).
 1978 *Leçon inaugurale de la chaire de sémiologie littéraire du collège de France*, París: Seuil; (tr. esp. "Lección inaugural", en *El placer del texto seguido por Lección inaugural*, México: Siglo XXI, 1993₇:111-150).
- BATAILLE Georges
 1957 *L'Érotisme*, París: Minuit
- BENVENISTE Émile
 1966 *Problèmes de linguistique générale - 1*, París: Gallimard
 1969 *Le Vocabulaire des institutions indo-européennes*, París: Minuit
 1974 *Problèmes de linguistique générale - 2*, París: Gallimard.
- BLANCHOT Maurice
 1955 *L'Espace littéraire*, París : Gallimard
- CORTI Maria
 1976 *Principi della comunicazione letteraria*, Milano, Bompiani
- CROCE Benedetto
 1920 *Teoria e storia della storiografia*, Bari: Laterza
- COLLINGWOOD Robin
 1946 *The Idea of History*, Oxford: Oxford University Press

- CULLER Jonathan
 1982 *On deconstruction: theory and criticism after structuralism*, Ithaca: Cornell Univ. Press; (tr. esp.: *Sobre la deconstrucción*, Madrid: Cátedra, 1984).
- DE MAN Paul
 1979 *Allegories of Reading: Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke, and Proust*, Minneapolis: University of Minnesota Press
 1983 *Blindness and Insight: Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*, Minneapolis: University of Minnesota Press
 1986 *The Resistance to Theory*, Minneapolis: University of Minnesota Press
 [1996] *Aesthetic ideology*, Minneapolis: University of Minnesota Press
- DERRIDA Jacques
 1967a *De la grammatologie*, Paris : Les Éditions de Minuit
 1967b *L'Écriture et la différence*, 1967, Paris: Seuil
 1993 *Spectres de Marx*, Paris: Galilée
 1996 *Le monolinguisme de l'autre*, Paris: Galilée
- ECO Umberto
 1962 *Opera aperta*, Milano: Bompiani
 1964 *Apocalittici e integrati*, Milano, Bompiani, 1977.
 1967 «El Cogito Interruptus», en *Apocalípticos e integrados*, Barcelona: Lumen, 1984-7, p. 383-403.
 1975 *Tratatto di semiótica generale*, Milano: Bompiani
 1976 *Il superuomo di massa. Studi sul romanzo popolare*, Roma: Cooperativa Scrittori; Milano, Bompiani, 1978.
 1979 *Lector in fabula*, Milano, Bompiani.
 1994 *Six Walks in the Fictional Woods*, Cambridge: Harvard U.P. (tr. ital: *Sei passeggiate nei boschi narrativi*, Milano: Bompiani; tr. esp.: *Seis paseos por los bosques narrativos*, Barcelona: Lumen, 1996).
- FOUCAULT Michel
 1969 *L'Archéologie du savoir*, Paris: Gallimard
- FEYERABEND Paul
 1975 *Against Method: Outline of an Anarchistic Theory of Knowledge*, New York: New Left Books
- GADAMER Hans-Georg
 1960 *Wahrheit und Methode*, 1960, Tübingen: Mohr Siebeck Verlag
- GENNETTE Gerard
 1991 *Fiction et diction*, Paris: Seuil
- GRAMSCI Antonio
 [1975] *Quaderni del carcere* (Edizione critica dell'Istituto Gramsci), Torino: Einaudi
- GOLDMANN Lucien
 1955 *Le dieu caché : étude sur la vision tragique dans les Pensées de Pascal et dans le théâtre de Racine*, Paris: Gallimard.
 1959 *Recherches dialectiques*, Paris: Gallimard.
 1964 *Pour une sociologie du roman*, Paris : Gallimard
 1966 *Sciences humaines et philosophie. Suivi de structuralisme génétique et création littéraire*, Paris: Gonthier.

- 1970 *Marxisme et sciences humaines*, París: Gallimard.
- JAUSS Hans Robert
- 1991 *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*, Frankfurt: Suhrkamp
- 1994 *Wege des Verstehens*, München: Suhrkamp
- 1998 *Die Theorie der Rezeption. Rückschau auf ihre unerkannte Vorgeschichte*, Konstanz: Univers
- LUKÁCS György
- 1938 [1948] *Der junge Hegel - Über die Beziehungen von Dialektik und Ökonomie*, Berlin: H. LuchterhandVerlag, [1961]
- 1951 *Deutsche Realisten des 19. Jahrhunderts*, Berlin: H. LuchterhandVerlag, [1964]
- MANCUSO Hugo R.
- 2005 *Palabra viva. Teoría textual y discursiva de Michail M. Bachtin*, Buenos Aires: Paidós.
- 2010 *De lo decible. Entre semiótica y filosofía: Peirce, Gramsci, Wittgenstein*, Buenos Aires: SB
- 2012 "Propaganda médica", *Acta Psiquiátrica y Psicológica de América Latina*, 58, 4: 217-220
- MARTINET André
- 1955 *Économie des changements phonétiques*, Berne: Francke.
- 1960 *Éléments de linguistique générale*, Paris: Armand Colin
- MC LUHAN H. Marshall
- 1962 *The Gutenberg Galaxy: The Making of Typographic Man*, London: Routledge & Kegan Paul.
- 1964 *Understanding Media: The Extensions of Man*, New York: McGraw Hill
- PICARD Raymond
- 1965 *Nouvelle critique ou nouvelle imposture*, Paris : Gallimard.
- PROPP Vladimir
- (1966) *Morfologia della fiaba*, Torino: Einaudi
- RICHARD Jean-Pierre
- 1979 *Microlectures I – Poétique*, Paris: Seuil
- 1984 *Microlectures II - Pages Paysages*, Paris: Seuil
- ROSSI-LANDI Ferruccio
- 1968 *Il linguaggio come lavoro e come mercato: una teoria della produzione e della alienazione linguistiche*, Milano: Bompiani, 1973₂; (tr.esp.: *El lenguaje como trabajo y como mercado*, Caracas: Monte Ávila, 1970).
- 1972 *Semiotica e Ideologia: applicazioni della teoria del linguaggio come lavoro e come mercato, Indagini sulla alienazione lingüística*, Milano: Bompiani.; (tr. esp.: *Semiótica y estética*, Buenos Aires: Nueva Vision, 1976).
- SAID Edward
- 2000 *Reflections on Exile*, Harvard: Harvard University Press
- SARTRE Jean-Paul
- 1944 *Huis clos*, Paris: Gallimard
- 1945 *L'existentialisme est un humanisme*, Paris: Éditions Nagel
- 1948 *¿Que es literatura?*, Buenos Aires: Losada, (1950)

- SAUSSURE Ferdinand de
1906-11 *Cours de linguistique générale*, Paris: Payot, [1915]
- TODOROV Tzvetan
1965 *Théorie de la littérature, textes des formalistes russes*, Paris : Le Seuil
1967 *Littérature et signification*, Paris: Larousse
1984 *Critique de la critique*, Paris: Le Seuil
- TYNJANOV JurijNikolaevič
1924 *Problemastichotvornogojazyka*, Mockva: Kino [1968 ; 1977]
(1973) *Formalismo e storia letteraria. Tre studi sulla poesia russa*, Torino: Einaudi.
- TOMASHEVSKI Boris
1927 *TeorijaLiteratury*, Leningrad-Mockva: Kino [1986]
- VATTIMO Gianni
1980 *Le avventure della differenza*, Milano: Garzanti
1981 *Al di là del soggetto*, Milano: Feltrinelli
1985 *La fine della modernità*, Milano: Garzanti
- WARNING Rainer (ed.)
1979 *RezeptionsästhetikTaschenbuch*, München: W. Fink Verlag
- WITTGENSTEIN
[1953] *Philosophische Untersuchungen*, Oxford-London: Basil Blackwell

