

Reflexiones sobre el teatro en la obra de Roland Barthes

Sebastián Carricaberry¹

En el siguiente artículo se tomarán los conceptos lacanianos de real, simbólico e imaginario para revisar las distintas resoluciones que Barthes propone para que el arte pueda recuperar el efecto que tenía en la tragedia antigua, donde identifica una teatralidad auténtica opuesta a la falsa teatralidad del teatro burgués, que constituye una estrategia que borra lo otro para producir una ilusión de falsa totalidad y preservar el orden burgués ya caducado.

Palabras claves: Teatralidad, Lo real, goce.

Panorama introductorio

En *El grado cero de la escritura* Roland Barthes plantea que, ante un mundo cuya curvatura ya no se deja manejar, la pretensión de la literatura de constituirse como una imagen del orden de la realidad se vuelve vana e ilusoria. Esto se debe a la pérdida de la universalidad de la burguesía que implica el fin de las bellas letras como sistema de seguridad, ante lo cual la significación deja de constituir una forma de ordenar el mundo para transformarse en un gesto en el que la escritura se libera de toda sujeción, ya sea del sistema literario como de la lengua nacional. Esta liberación como fundamento de la significación implica también una caída de la credibilidad de la literatura como imagen de un orden claro y funcional de la realidad – basado en el “equivoco” entre temporalidad y causalidad. Es decir: hay una inteligencia que juzga a la construcción de esa significación y al “lenguaje nacional” sobre el cual se fundaría y advierte su caducidad e inaceptabilidad.

Sin embargo, aunque la literatura, en particular la novela, tiene como objetivo subvertir el orden, Barthes nota la existencia de otro aparato que asume la función de perpetuarlo a pesar de su perentoriedad. Su soporte son los medios masivos de comunicación (cine, publicidad, publicaciones periódicas) y ciertos productos industriales. *Mitologías* es la exhibición de las estrategias que se despliegan para sostener ese orden burgués: la expulsión de lo *otro* presentando un mundo finito y catalogable, la presentación del orden como algo natural y la consiguiente

aniquilación de todo historicismo, la reducción de todo a un sistema de equivalencias que implica una absoluta inmanencia del mundo, el psicologismo que también le quita historicidad a los conflictos y la espiritualización que desdibuja la realidad.

El apego al orden implica una valoración y la voluntad de conservar la cultura vigente. Pero ese apego, según Barthes, es insostenible: ante la conciencia de que el lenguaje o el código implican una forma de alienación (en la medida en que no serían capaces de captar lo real) aquel sistema que pretenda dominar deberá implementar alguna estrategia de fingimiento. En *Mitologías*, Barthes señala cómo estos dispositivos utilizan la imagen para evitar la interferencia del lenguaje, que es una guía ideológica ostensiblemente intencional; pero también indica que es necesaria una coartada que impida la emergencia de la incapacidad del sistema: el aparato de la cultura pequeño-burguesa debe producir un atrofiamiento de la inteligencia que impida ver lo infundado de ese orden que emergería en la aparición de lo real, aquello de lo que el código no puede dar cuenta y produce horror, y de lo contradictorio del dispositivo que naturaliza el signo (como el flequillo de los romanos, que instala a todos “en la tranquila certidumbre de un universo sin duplicidad” integrando la “capilaridad romana en la morfología general del personaje”) evitando la percepción del código y por lo tanto de la intencionalidad (y su consiguiente desacreditación²) para mostrarlo como algo (falsamente) “ingenuo”; a la vez agrega el código, el “lenguaje intencional de horror” que evita su surgimiento porque nos desposee del juicio³. *Mitologías* es el estudio de los mecanismos a través de los cuales el sistema burgués logra subsistir como espejismo de orden de la realidad aunque no sea ese orden artificial que implica el seguimiento ostentativo de la convención literaria; es el “ruido” que oculta un sentido dado por su historicidad y sociabilización que señalará muchos años después en *La cámara lúcida*.

Las dos teatralidades

Barthes identifica el mismo dispositivo en el teatro burgués, que se ocupa de esconder la construcción del mensaje ocultando la fabricación de la puesta en escena a través del telón de modo que se perciba como una realidad⁴ y pretende hacer aparecer lo ensayado y pensado como una ejercitación⁵, borrar lo real a través de una espiritualización de la realidad y un sistema que impone valores ajenos a las ideas – el verismo imitativo y el espectáculo en sí – evitando todo tipo de juicio y de presentar el orden burgués como algo ahistórico y universal.

En efecto, es en la reflexión sobre el teatro donde encuentra la primera clave para explicar la efectividad de este mecanismo: en “La teatralidad de Baudelaire”⁶ distingue una teatralidad auténtica de una falsa: la auténtica apunta a lo suprarreal, evita toda espiritualización y no cede a los placeres de las masas. Esto último permite asociarla a la distinción que hace en “Cultura y Tragedia” entre el drama por un lado, que despierta un interés basado en la curiosidad de saber cómo termina – producto de una falsa cultura que corrompe a las masas – y la tragedia por el otro – en la cual, a pesar de conocerse el final, “el alma del espectador se aferra con pasión a la marcha de la pieza”. Este arrastre que produce la tragedia antigua no depende de una retórica – que implicaría poner el signo de lo maravilloso en lugar de lo maravilloso en sí⁷ – sino de la resonancia de un más allá donde está lo *otro* en el escenario que, a la vez que resulta amenazante, produce un compromiso que atrapa al espectador, lo convoca a una participación aunque haya un riesgo implicado.

Esta presencia puede relacionarse con lo imaginario, o sea, la ilusión de una totalidad que aun no está constituida en la realidad. Pero la participación a la que impele al espectador no implica una seducción que lo pierde sino que desemboca en un acto de inteligencia en el que aparece lo simbólico: en la tragedia antigua el orden no está construido de antemano (como señala que sucede en el teatro burgués) sino que el público, a través del coro que “explica y separa la ambigüedad de las apariencias, conduciendo la gestualidad de los actores hacia lo casual inteligible”⁸, participa de la clarificación del mundo, que no es presentado como un espacio claro y dominable sino que es necesaria la tragedia para que surja esa comprensión en el público. En tal sentido toda escena teatral consistiría en la lucha y conquista del más acá ante la amenaza de ese más allá, y el placer propio del teatro consistiría en la participación del público en esa lucha poniéndose en riesgo a sí mismo: el actor ya no es una víctima sacrificial que exorciza los riesgos de la sociedad⁹ (aunque también debe evitar los signos de lo irracional, dada la desacralización de la sociedad moderna).

El teatro burgués, con su falsa teatralidad, no sólo se aferra al sistema del drama, en particular a través del uso del hallazgo como puro formalismo – lo inesperado que constituiría una forma falsa de vanguardia que sólo sirve para evitar el contenido social e histórico de la obra¹⁰ – sino que aprovecha el mecanismo del sistema de la tragedia evitando su potencial cognitivo y su consiguiente conciencia: en “El gran Robert”, Barthes observa cómo se crea una ilusión de

participación transgrediendo la separación rigurosa entre escenario y público del teatro burgués sin sacar al espectador de su condición de público. Lo que consiguen el teatro burgués y las operaciones a través de las cuales se sostiene su orden – alimentando sus mitos – es eliminar esa presencia de lo *otro*, pero ofrece un espejismo que mantiene un deseo: en *El grado cero de la escritura*, Barthes sostiene que la novela es el producto de “deseo de trascendencia” de la sociedad, es decir, tiene como materia prima un deseo que busca una satisfacción que el sistema no lograría aportar. La novela ofrecía una imagen de orden que se presentaba como absoluto y por lo tanto generaba una plenitud, era el espectáculo de un mundo que no tenía fisuras. Pero ante la torsión del mundo, ya no resulta convincente al intelecto, como tampoco el apego a un orden formal estricto (el del arte estrictamente formal). En cambio, los dispositivos de los mitos parecerían lograrlo. Esto sucedería porque sustituyen el deseo de trascendencia por el de inmanencia: en lugar de recuperar la resonancia de esa presencia inquietante y terrible que está indefectiblemente en un más allá, instala los signos de ella; es decir, lo deseable. De esta manera, transforma la percepción de los objetos de la vida cotidiana: la inundación de París le permite ver lo cotidiano como algo insólito sin que el orden se vea amenazado (a la vez que lo aparta de la razón), hace al mundo más feliz y manejable y, al no ver la causa, no emerge el horror, o transforma al vino en un ostentación del placer a través de los proverbios las conversaciones y la literatura, aunque constituya una forma de la alienación. Esto también responde a uno de los mecanismos de la teatralidad falsa: la preparación por la cual el espectáculo instala una curiosidad de la que el teatro parece surgir¹¹, ese batifondo que lo anuncia y que hace desear el espectáculo¹², la creación de una expectativa que la misma obra satisface.

Este mecanismo del deseo de inmanencia es la base del análisis de la publicidad: la posibilidad de que la representación, con sus connotaciones intencionalmente agregadas, constituya una transposición de lo real que aparece, entonces, como algo inocuo y placentero. Es decir, se produce la misma paradoja que en el teatro burgués: si por un lado “dan [...] al hombre que los recibe el poder mismo de una experiencia de totalidad” a través de signos dobles “que amplían el lenguaje hacia significados latentes”¹³ (es decir, a través de un recurso retórico), a la vez busca conjurar lo incierto de los signos porque producen terror a través del mensaje lingüístico que acompaña a la imagen¹⁴. El fundamento de este mecanismo sigue siendo el atrofiamiento del juicio: su capacidad de convencer no depende de captar su grado de verdad – entendiendo por

verdad una honestidad, es decir, no pretender imponerle un orden cuando la realidad ya no responde a él, no provocar la alienación – sino que depende de su capacidad de sugestión: hipnotiza la atención del individuo y crea un efecto de inconsciencia que impide ver la intencionalidad.

Este panorama que Barthes analiza y desarrolla en sus escritos sobre teatro y en *Mitologías* aclara el imperativo de *El grado cero de la escritura* de una escritura que se libere de toda sujeción. A su vez, esta exigencia permite revisar la alternativa de teatro que plantea, lo que él llama el “teatro popular”.

Barthes recupera el imperativo de *El grado cero de la escritura* en “«El príncipe de Homburgo» en el TNP”, donde le atribuye al teatro popular la obligación de romper con las normas que le impone el orden social en lugar de construir una coartada que sostenga “los mitos eternos del orden”¹⁵. Pero tal intento no implica reproducir esa resonancia escénica del más allá: la única relación posible con la tragedia antigua que considera posible es la claridad. Es decir, el aspecto que remite a lo simbólico: el teatro popular debe eludir cualquier ambigüedad y secreto, las cosas deben ser vistas sin el aspecto dudoso que asumen en la realidad para poder aprehender las relaciones de las cosas. Esto es lo que encuentra en Brecht: una claridad conceptual que no implica una reducción del mundo al esquema psicologizante que le impone el teatro burgués, donde lo real es significado y no expresado, por lo cual la autenticidad no se funda en la reproducción de la realidad en base a su ambigüedad sino que todos los elementos constituyen una idea. También encuentra en Brecht el mismo tipo de participación del público en el que la explicación no se ofrece pero se obliga: el público termina comprendiendo más que los personajes:

Madre coraje [...] cree que la guerra es inevitable [...] Pero esto mismo, que tenemos delante, ocurre *fuera* de nosotros. Y, en el mismo momento en que se nos brinda esa distancia, ya sabemos que la guerra no es fatal: y lo sabemos no por obra de una predicación o de una mostración, sino por obra de una predicación o de una mostración (“Teatro capital”, en *Escritos sobre el teatro*, pag. 117)

En cambio, si bien Barthes sostiene, en un principio, que el teatro popular debe tener un repertorio clásico, también afirma que lo que debe recuperar en las puestas en escena del teatro antiguo es el sentido del hecho teatral y lo que debe reproducir es el efecto. En el caso de la

tragedia ese efecto consiste en su politicidad (en contraste con la interioridad psicologizante que suelen asumir las representaciones, que debe colocarse del lado de las estrategias mitificantes), que conduciría a la toma de conciencia por parte del hombre de su propia historicidad y al descubrimiento de que está “atrapado en la tiranía de una religión bárbara o una ley cívica inhumana”¹⁶. Si ese efecto debe ser el resultado de un trabajo tanto en la tragedia antigua como en el teatro moderno, deben ser dos trabajos de distinta clase: mientras que en la tragedia antigua consiste en separar su más acá de un más allá que representaría la naturaleza – por eso los espectáculos teatrales debían llevarse a cabo a la intemperie –, en el teatro moderno consiste en la superación del obstáculo que presenta lo real a través del cual se hace el hombre¹⁷.

La politicidad del teatro popular reside en esa liberación de toda sujeción. Para lograr ese efecto, es necesario ya no un hechizo sino un golpe de efecto que quiebre el código señalando su limitación y, por lo tanto, exhiba el carácter impositivo que tiene la inmanencia que instala el dispositivo. En eso consiste la suprarrealidad de la teatralidad auténtica: en la supresión de todo elemento que resulte decorativo, en la exhibición extrema de lo real.

En *Mitologías* plantea la posibilidad de recuperar esa resonancia dentro del escenario a través de la escritura: cuando Adamov instala un elemento que no puede ser reducido a través de la simbología que el sistema burgués utiliza para impedir cualquier quiebre de la inmanencia, desencadena una percepción de cómo la vida es parásita del lenguaje¹⁸.

Posteriormente señala distintas formas de lograr ese efecto a partir de elementos escénicos. Una primera forma es darle al personaje una “consistencia biológica” en lugar de hacer depender la existencia de su psicología o transformarlo en un tipo¹⁹. Otro modo posible lo señala a través de la figura de María Casares que “expone el signo hasta su fin”, lleva al sufrimiento más allá de lo necesario para la comprensión, es decir, la pasión es expresada en su materialidad: lo que atrae ya no es la claridad o grado de explicitación, como planteaba en el catch o en la tragedia antigua como forma de poder captar la relación con las cosas, sino su grado de concreitud²⁰. También es posible lograr tal efecto utilizando un escenario demasiado grande en el que los actores deben caminar como personas, obligándolos a superar el obstáculo que representa lo real y de esta manera hacerlo emerger. En efecto, Barthes afirma explícitamente que el resultado de esta última puesta es “hacer ver lo real”²¹.

Un último planteo – que él mismo señala como la superación de la posición brechtiana – sobre la posibilidad del teatro de recuperar lo real lo constituye “Nota sobre *Aujourd d’hui*”, en el que Barthes encuentra no sólo la superación de todo lenguaje, la superación del enfrentamiento entre el capitalismo y la revolución, sino también la posibilidad de una nueva forma de adaptación del hombre a lo real que implica una reconciliación. Esto se proyectará, como se verá, hacia *S/Z* y hacia la idea de “lo neutro”.

El deseo como eje: proyecciones

El deseo, en tanto pretensión de una completitud, está involucrado en la cultura como elemento de la conciencia del destinatario. La tragedia antigua podía ofrecerle al espectador una imagen de esa completitud gracias a la resonancia de ese más allá que recuperaba. Pero Barthes descarta la posibilidad de que el teatro moderno pueda lograr esa fascinación que producía dado que en la modernidad se superan incluso a los dioses que querían imponer en la antigüedad²². Lo que rescata de la tragedia antigua es la necesidad de que la imagen surja de un trabajo del espectador, quien en el caso de la tragedia antigua se veía arrastrado a participar en la lucha.

El teatro burgués, por su parte, pretendía ofrecer una completitud que se daba en el marco de la realidad, presentaba al orden como algo completo y por lo tanto satisfactorio, pero le negaba al espectador toda forma de participación, en la medida en que el orden aparecía como algo dado e inmutable. Esta era una coartada propia de la publicidad y el espectáculo: se le asignaba sentimientos a los productos a través de un procedimiento semiótico que transformaban “su mero uso en experiencia del espíritu”²³. Lo que hace el teatro burgués o la cultura burguesa en general es transformar a los objetos cotidianos en algo fascinante, pero esos adornos son meros velos de la falta.

En cambio, el teatro popular busca desbaratar la alienación desmantelando todos los objetos fascinantes y alcanzando lo real como aquello que no tiene forma definida, desmontando toda operación que pretenda presentarlo como parte de la realidad. El objeto de deseo siempre está en otro lado, pero ese otro lado no puede ser recuperado (ni siquiera en el teatro trágico antiguo, donde sólo se recuperaba la resonancia como forma de “arrastrar” al espectador). La aparición de lo real implica poner en marcha el deseo y no frenarlo, como pretendería el teatro burgués a través del ofrecimiento de una aparente satisfacción o de un atrofiamiento.

En un principio, Barthes opone el deseo de trascendencia – que en *El grado cero de la escritura* asocia a la novela pero puede ser también asociado con lo que plantea sobre la tragedia antigua – al deseo de inmanencia propio de la pequeña burguesía, que constituiría lo que aprovecha el dispositivo de enmascaramiento. Pero esta contraposición no explicaría cómo es que ese deseo de completitud se deja engañar: es algo que sigue vigente porque es propio del deseo construido sobre una falta que obviamente el código no logra satisfacer.

Es en *S/Z* donde transforma la idea de un deseo de inmanencia en la de un “horror al vacío” como lo que estaría funcionando detrás del deseo de completitud:

El viaje está saturado [...] como si un miedo obsesivo lo dominase: el miedo a omitir una juntura. Es el miedo al olvido lo que engendra la apariencia de una lógica de las acciones. Los términos y su relación están planteados (inventados) de manera que se junten, se repitan, creen una ilusión de continuo. Lo pleno genera el dibujo que se supone lo «expresa», y el dibujo exige el complemento, el colorido: se diría que lo legible tiene horror al vacío. (pag. 87-88)

Esta exigencia que hace el espectador al arte – que se satisfaría en el sentido acabado – podría considerarse el punto de partida de *Introducción al análisis estructural del relato*: la posibilidad de encontrar en un relato un sistema donde todo asuma sentido en el marco del código. Lo que busca el lector en el relato no es una “visión” sino la existencia de un orden superior:

El relato no hace ver, no imita; la pasión que puede inflamarnos al leer una novela no es la de una «visión» (de hecho, nada vemos), es la del sentido, es decir, de un orden superior de la relación, el cual también posee sus emociones, sus esperanzas, sus amenazas, sus triunfos: «lo que sucede» en el relato no es, desde el punto de vista referencial (real), literalmente, nada; «lo que pasa», es sólo el lenguaje, la aventura del lenguaje, cuyo advenimiento nunca deja de ser festejado (pag. 201)

Es la misma exigencia que Barthes hace a la representación del teatro antiguo: buscar su valor como hecho narrativo y no como forma de constatar una realidad. Esto desbarata la estrategia de la cultura pequeñoburguesa antes señalada: la completitud que puede presentar el arte no es una imagen de un orden de la realidad. *Introducción al análisis...* es la imagen de una completitud que se construye a través del análisis estructural. Pero ese sentido absoluto que podría tener el relato no puede ser más que un espejismo en la medida en que no escapa a lo simbólico, que en

S/Z considerará una “trivialización de la acción humana”, es decir, una reducción: “El proairetismo deprecia comparativamente el lenguaje [...] una vez reducido a su esencia proarética, lo operatorio torna irrisorio lo simbólico, lo despacha [...] la acción humana es trivializada, reducida a un horizonte de estímulos y respuestas, y lo sexual es mecanizado, anulado”. Esto sucede justamente porque lo que está en juego en la pretensión de inteligibilidad absoluta no es el deseo, sino el miedo.

La salida de lo simbólico es lo que buscaba al plantear la posibilidad de presentar lo real. Pero llegado un cierto punto esta posibilidad es desechada.

Nuevas perspectivas

Barthes despliega esta reflexión entre 1953 (con el antecedente de *Cultura y Tragedia* de 1942) y 1960. A partir de entonces parece descartar estas hipótesis. En 1961 puede reconocerse la aplicación del esquema de los dos tipos de teatralidad al estudio de la fotografía: en *La paradoja fotográfica*²⁴ plantea que el mensaje de la fotografía es lo real literal, pero a continuación revisa todos los mecanismos por medio de los cuales se le imprime un significado por medio de procedimientos técnicos. Esto decanta en *Retórica de la imagen*, donde afirma que lo real que aparece en la imagen fotográfica, que es un mensaje sin código, es un real del que estamos protegidos, por lo cual no logra producir ese efecto de riesgo que desencadenaría el hechizo.

Del mismo modo, en *La tachadura*²⁵ plantea la posibilidad de alcanzar lo real por medio de un procedimiento de escritura que recorre los objetos que atiborran la existencia pero sin el imaginario poético, decolorando la vida. Sin embargo, en *El efecto de realidad*²⁶ plantea que lo real sólo puede significarse cuando asume un significado, que aquello que no lo tiene denota lo real (en contraste con lo que había planteado en *Mitologías* sobre Adamov). Lo mismo señala en S/Z al afirmar que el realismo “no consiste en copiar lo real, sino en copiar una copia (pintada) de lo real”, usar el signo preestablecido de lo real enviándolo más lejos. Se rechaza, en consecuencia, ya sea la posibilidad de alcanzar lo real como forma de una completitud, ya sea la posibilidad de alcanzarla a través de un sentido absoluto como propone en *Introducción al análisis....*

La obligación de salir del código asume, entonces, dos formas: en *El placer del texto* Barthes reivindica la figura de un placer, que sería propio del arte, que no proviene del ofrecimiento de

una certeza sobre el orden sino en la posibilidad de sustraer al sujeto del enfrentamiento de lenguajes sin que esto implique la supremacía de uno de ellos. Y a partir de *El imperio de los signos* el quiebre del código no implica una emergencia de lo real sino del vacío: la cocina que no elabora un producto sino que realiza un vacío o le da frescor artificialmente, el enmarcamiento de la cosa que produce vacío, el budismo que detiene el lenguaje que emana de nosotros o el Haiku que ofrece un sentido que luego escamotea. Es posible encontrar en estas figuras resabios de sus reflexiones sobre el teatro: el trazo sin cálculo que reconoce es similar a la pretensión del Music-Hall de presentarse como un ejercicio y no como producto de una labor, la posibilidad del Haiku de hacer surgir el acontecimiento se parece al efecto que tenía hacerles recorrer a los actores un escenario inmenso. Pero el resultado es otro: es el vacío que remitiría inmediatamente al deseo como falta.

En el marco de esta reflexión, Barthes se refiere al teatro oriental, pero no logra plantear algo nuevo: asocia al Bunraku con el distanciamiento brechtiano y el surgimiento de la idea y repite la crítica de la emocionalidad y la pretensión de naturalidad. Ante la revisión de la aparición de lo real a través del teatro, Barthes parece no encontrar una forma concreta de teatro que logre la producción del vacío.

En *S/Z* plantea una nueva vuelta de tuerca de la cuestión: el vacío ya no es el producto del trabajo que sólo podría actuar en el marco de lo simbólico, es decir, nombrando aquello que ya conoce, sino que es el “resultado de una espera”: es eso que queda después del trabajo pero que no es producto de éste. La verdad como vacío es aquello que el código no puede decir, el plus que se escapa del lenguaje, lo que se oculta a lo largo de todo el relato pero que se está refiriendo siempre. Y ese plus que es la verdad y que constituye un vacío es de donde surgiría el goce.

Por último, en *La cámara lúcida*, revisa tanto el planteo hecho sobre la fotografía como aparición de un real del que estamos protegidos como el elogio al teatro de Brecht. Si en sus escritos sobre teatro reivindicaba el teatro de Brecht por lograr la participación del público en el descubrimiento de la verdad, tal como se lograba en el teatro antiguo, e incluso señalaba que el toque de distinción que tenía lo salvaba de la vulgaridad²⁷, ahora lo considera un teatro que señala la máscara cuya calidad estética implica un alcance limitado e ineficaz. En cambio, es la fotografía la que logra un conocimiento que es totalmente ajeno al código. Lo real de lo que la fotografía me mantenía a salvo y que no se puede tocar se transforma en la “creación de un ser nuevo”; no es

algo de lo que estoy protegido sino la posibilidad de una certeza que el lenguaje no pude ofrecer más que a través de un mecanismo de disimulo, lo que me permitiría ver lo esencial y toparme con lo irreductible. De esta manera se llegaría a la utopía que planteaba en *Mitologías* y en los escritos sobre teatro: alcanzar una verdad ajena al código.

Conclusión

El imperativo de liberación de toda sujeción que le impone a la escritura en *El grado cero de la escritura* – que puede reconocerse a lo largo de toda su obra – tiene una primera forma de resolución en el teatro como espacio donde es posible conseguir la emergencia de lo real. Este imperativo tiene como trasfondo un deseo que constituye una demanda de completitud que el arte ofrecería primero como imagen del mundo y luego como hecho en sí. Pero a partir de *El imperio de los signos* la liberación se transforma en la posibilidad de alcanzar ese vacío que está en lo constitutivo del deseo. La posibilidad de alcanzar lo real deja de ser el objetivo del arte porque el arte no tiene como objetivo ofrecer una imagen de la realidad, sino una forma de placer que implica la sustracción del sujeto de la guerra de los lenguajes. Lo que está detrás del teatro burgués ya no es un “deseo de inmanencia” que explota el deseo como una “ansiedad vaga de carácter social y fisiológico”, sino un horror al vacío que implica la pretensión de un sentido absoluto.

S/Z constituye la forma posible que le da a liberación y una forma de escape para el estudio estructural que podría servir para apartarse de las luchas de los lenguajes que no constituirían otra cosa que la pretensión de la cultura burguesa de alcanzar una totalidad de la realidad a través del código. En esta instancia, el teatro no parece constituir una opción, no hay una propuesta de renovación del teatro como el teatro popular que sugiere en sus escritos sobre teatro.

Sin embargo, aunque luego abandone el análisis y la crítica sobre el teatro, ésta constituye una etapa insalvable en la reflexión sobre los mecanismos de recepción que están detrás de las mitologías, que luego retoma en su análisis de la publicidad y decanta en la identificación de esa tendencia explotada con el horror al vacío, en contraste con el “deseo de trascendencia” que identifica en el teatro antiguo y recupera en *La cámara lúcida*.

En efecto, hay una línea que une las dos teatralidades con la diferencia entre *studium* y *punctum*: Barthes señala la presencia de un arrastre hacia fuera de su marco y unas “ganas de vivir allí” en

la fotografía. Tanto en la fotografía como en el teatro la cuestión es qué hacer con lo simbólico que ya no resulta satisfactorio, que no da cuenta de la realidad y que lleva implícita una coartada para sostener lo que es inevitablemente ficcional.

La cámara lúcida constituye la última instancia de la reflexión que concibe el texto como un hecho y no como una “visión”, es decir, la constatación de un estado de cosas: está completamente volcado a la óptica del “spectator”, la verdad que contiene no depende de un trabajo que libere del código sino de una afección.

En *La cámara lúcida* parecería haber un germen de una nueva forma de teatralidad que residiría en la no repetibilidad de la actuación, donde la posibilidad de captar lo esencial reside en la no teatralidad; se podría pensar a partir de esto la construcción de un teatro experimental. Sin embargo, la posibilidad de “hacer pensar” de la fotografía provendría de elementos constitutivos que no tiene el teatro, y en ese sentido sería algo imposible de reproducir. El pasaje a la fotografía parece ser la decantación de las reflexiones sobre el teatro no como un sustituto, sino como una alternativa que resuelve mejor los problemas que estaba afrontando: la posibilidad de un público más amplio y un acercamiento a un conocimiento que no provenga del código.

¹ Profesor de Literatura por la Universidad de Buenos Aires y Magister en Estudios Italianos por la Università di Siena. Es docente en la Universidad Nacional de Quilmes e investigador de la Cátedra Libre Giacomo Leopardi de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Actualmente está realizando su doctorado.

² “Los romanos en el cine”, en *Mitologías*.

³ “Fotos-impacto”, en *Mitologías*, pag. 108.

⁴ “La disputa del telón” y “«El príncipe de Homburgo» en el TNP” en *Escritos sobre teatro*. Pag. 187 y 29 respectivamente

⁵ “En el Music-Hall”, en *Mitologías*, pag. 182.

⁶ En *Ensayos Críticos*, pag. 49.

⁷ “El libertino”, en *Escritos sobre teatro*, pag. 41

⁸ “Poderes de la tragedia antigua”, en *Escritos sobre el teatro*, pag. 43.

⁹ “El mito del actor poseído”, en *Escritos sobre el teatro*, pag. 235.

¹⁰ “Dos mitos del joven teatro”, en *Mitologías*, pag. 111.

¹¹ “El gran Robert”, en *Escritos sobre teatro*, pag. 137.

¹² “Billy Graham en el velódromo de invierno”, en *Mitologías*, pag. 102.

¹³ “El mensaje publicitario”, en *La aventura semiológica*, pag. 9

¹⁴ “Retórica de la imagen”, en *Lo obvio y lo obtuso*, pag. 29.

¹⁵ “La arlesiana del catolicismo”, en *Escritos sobre el teatro*, pag. 57.

¹⁶ “El libertino”, en *Escritos sobre el teatro*.

¹⁷ “Nota sobre *Aujourd'hui*”, en *Escritos sobre el teatro*, pag. 195.

¹⁸ “Adamov y el lenguaje”, en *Mitologías*, pag. 91.

¹⁹ “El silencio de Don Juan”, en *Escritos sobre el teatro*, pag. 63.

²⁰ “Una actriz trágica sin público”, en *Escritos sobre el teatro*, pag. 107.

²¹ ««Julio César y Coriolamo»», en *Escritos sobre el teatro*, pag. 177.

²² «Cómo representar lo antiguo», en *Ensayos críticos*, pag. 93.

²³ «El mensaje publicitario», en *La aventura semiológica*.

²⁴ En *Lo obvio y lo obtuso*, pag. 13.

²⁵ En *El susurro del lenguaje*, pag. 269.

²⁶ En *El susurro del lenguaje*, pag. 211.

²⁷ «Siempre me ha gustado mucho el teatro», en *Escritos sobre el teatro*, pag. 23.

Bibliografía

Barthes, Roland. *El grado cero de la escritura seguido de Nuevos ensayos críticos*. Madrid, Siglo XXI Editores, 2005 (1º ed.: 1953). Traducción de Nicolás Rosa.

----- *Mitologías*. Siglo XXI Editores Argentina, Buenos Aires, 2008 (1º ed.: 1957). Traducción de Héctor Schmuckler.

----- *La cámara lúcida: nota sobre la fotografía*. Paidós, Buenos Aires, 2009 (1º ed.: 1980). Traducción de Joaquim Sala-Sanahuja.

----- *Ensayos críticos*. Seix Barral, Barcelona, 1967 (1º Ed.: 1964). Traducción de Carlos Pujol.

----- *“Cultura y tragedia”*. En Roger, Philippe. *Roland Barthes, roman*, París Grasset, 1986. Artículo originalmente publicado en *Les Cahiers de l'étudiant* en 1942, recuperado por Philippe Roger en 1986 (Le monde, 4 de Abril de 1986). Existe una traducción de Roberto Hernández Montoya hallable en distintas bibliotecas y publicaciones digitales.

----- *Escritos sobre el teatro*. Paidós, Barcelona, 2009. Traducción de Lucas Vermal y Ramón Andrés.

----- *La aventura semiológica*. Paidós, Barcelona, 1993. Traducción de Ramón Alcalde.

----- *S/Z*. México D. F., Siglo Veintiuno editores, 1997 (1º ed.: 1970). Traducción de Nicolás Rosa.

----- *Lo obvio y lo obtuso: imágenes gestos voces*. Paidós, Barcelona, 2002. Traducción de Mario Eskenazi.

----- *El placer del texto*, Siglo XXI, México, 1986 (1º ed.: 1973)

----- *El susurro del lenguaje*. Paidós, Barcelona, 2009. Traducción de C. Fernández Medrano.

----- *El imperio de los signos*. Mondadori, Madrid, 1991 (1º ed. 1970). Traducción de Adolfo García Ortega.

Badiou, Alan. *La potencia de lo abierto: universalismo, diferencia e igualdad*. Cuadernos de crítica de la cultura, Nº73-74, 2006.

Foucault, Michel. *El pensamiento del afuera*. Pre-textos, Valencia, 1989 (1º ed.: 1966)

Lacan, Jacques. *Seminario 17: El reverso del psicoanálisis*. Paidós, Buenos Aires, 1992. Traducción de Enric Berenguer y Miguel Bassols

-----, *Escritos*. Siglo veintiuno editores, Buenos Aires, 2005. Traducción de Tomás Segovia.

Marty, Eric. *Roland Barthes, el oficio de escribir*. Manantial, Buenos Aires, 2007.

Milner, Jean-Claude. *El paso filosófico de Roland Barthes*. Amorrortu, Buenos Aires, 2004.