

DOS ENSAYOS SOBRE ROLAND BARTHES¹

José Augusto Seabra
Universidade do Porto

Resumen

El objeto de estos dos ensayos es analizar dos temas mayores en la obra de Barthes: la escritura y la semiótica. En el primero, Seabra trata la concepción de la escritura propuesta por Barthes, examinando sus textos sobre el lenguaje y la literatura y revisando al respecto el mito de Orfeo. En el segundo, Seabra refiere la contribución de Barthes a la semiótica, repasando sus textos sobre esta materia y explorando su propuesta de “semiótica como *semioclastia*”.
Palabras clave: Barthes, escritura, semiótica.

Abstract

The aim of these two essays is to analyze two main subjects in Barthes's work: writing and semiotics. In the first one, Seabra deals with Barthes's conception of writing, examining his texts on literature and language and by way of revising Orpheus Myth. In the second one, Seabra refers Barthes's contribution to semiotics, revisiting his texts about this matter and exploring his proposal of “semiotics as *semioclastie*”.
Keywords: Barthes, writing, semiotics.

I. Roland Barthes o la muerte de Orfeo²

¿Por qué bies la muerte de Barthes nos interpela así, como si fuese para nosotros aún insoportable y ya familiar, imposible e infinitamente multiplicada,

Recibido: 10/12/05. *Aceptado:* 23/02/06

¹ Traducción del portugués por Luí G. Soto. Agradecemos a la profesora Norma Backes Tasca, viuda de Seabra, la autorización para la realización y publicación de esta traducción.

² “Roland Barthes ou a morte de Orfeu”, artículo originariamente publicado en la revista *Nova Renascença*, n°6, Porto, 1982, pp. 127-133, fue además una comunicación en el Colóquio

diferida y con todo irremediable? Tal vez tengamos que quedar para siempre suspendidos, en una indeterminación que es por esencia la de lo trágico, de ese interrogar sin respuesta con el que, a lo largo de toda una vida/muerte o de toda una muerte/vida (el paradigma es indecidible), Barthes cuestionó el objeto más insistente pero también más huidizo de su deseo: el lenguaje. ¿No es esta, como escribió Blanchot, “la vida que trae en sí la muerte y se mantiene en ella”?³ Si la literatura fue para Barthes, desde su “texto cero” a su texto último⁴, la figura misma de la “utopía del lenguaje”, llevada en su *pathos* hasta la destrucción misma, perpetrada de escritura en escritura, ¿no será en la relación amorosa que con ella mantuvo, en una *mors-amor*, donde tendremos que leer la huella de esa pasión sacrificial, a la que perdidamente se entregó?

Un mito mayor (para los menores reservó el nombre de “mitologías”) asume en el recorrido barthesiano esa condición trágica de la literatura, condenada a muerte para poder resucitar como escritura: el mito de Orfeo. Al invocarlo, recurrentemente, con una fascinación obsesiva, Barthes no hace más que volver y volver, en ese bies furtivo y temerario de quien quisiese al mismo tiempo salvar y echar a perder su amor, a la cuestión con que, desde el lado de acá y de allá de la muerte, nos hace signos: muerta Eurídice, en una reincidencia fatídica, ¿que le queda a Orfeo más que esperar su “muerte total”⁵, hecha de todas las muertes, ahora sin apelación posible? ¿No sucederá, acaso, al plantearnos esa pregunta, suscitada por la muerte de Orfeo tras la muerte de Eurídice, que la cuestión parece iluminarse, para después sumirse en las tinieblas? Desgarrado entre Apolo, cuya lira tañía, y las iras de Dionisos, Orfeo queda desamparado, sin Eurídice, a merced de Zeus, de las Bacantes o de las mujeres tracias, abocado en cualquier caso a la fragmentación del cuerpo, a la dispersión de la muerte.

Barthes, celebrado en Lisboa en marzo de 1982, recogida luego en el libro colectivo *Leituras de Roland Barthes*, Dom Quixote, Lisboa, 1982, pp. 35-45. Posteriormente, se editó también en J.A. Seabra, *Poligrafías poéticas*, Lello & Irmão, Porto, 1994, pp. 51-59 (pp. 73-74, las notas), y, en francés, “Roland Barthes ou la mort d’Orphée”, en *Nova Renascença*, n°54/55, Porto, 1994, pp. 495-502. (N. del T.).

³ “La littérature et le droit à la mort”, in *La part du feu*, Paris, 1949, p. 338.

⁴ Según Barthes, su “texto cero”, embrión de *Le degré zéro de l’écriture*, había sido inicialmente “escrito para nada” (“Réponses”, in *Tel Quel*, n°47, 1971). El último fue un texto destinado a un coloquio sobre Stendhal, en Italia, con título “On échoue toujours à parler de ce qu’on aime” (publicado en *Tel Quel*, n°85, 1980).

⁵ Cf. *La chambre claire*, Paris, 1980, p. 113.

Ya en la introducción de *El grado cero de la escritura*, Barthes delinea ese “sueño órfico” que iba a ser el suyo: el de “un escritor sin Literatura”⁶. Se inscribía en un “momento frágil de la Historia”, que Mallarmé, “especie de Hamlet de la escritura”, había enunciado y en el que “el lenguaje literario no se sustenta sino para cantar mejor su necesidad de morir”⁷. Ese crimen perfecto –porque pretende ser inocente– del lenguaje, del cual, como escribe Barthes, “la Literatura no sería, en cierto modo, más que el cadáver”, no lo podía figurar mejor ningún mito que el de Orfeo, cuyo exorcismo poético del lenguaje la restituye utópicamente al silencio originario: “ese lenguaje mallarmeano es Orfeo que no puede salvar lo que ama a no ser por medio de su renuncia y que, a pesar de todo, se vuelve un poco”⁸. O incluso, con una referencia profética muy querida por Roland Barthes: “es la Literatura conducida hasta las puertas de la Tierra Prometida, es decir, a las puertas de un mundo sin Literatura, del cual, sin embargo, les correspondería a los escritores dar testimonio”⁹.

Si esta “problemática órfica de la Forma moderna” atraviesa desde hace un siglo, según Barthes, la historia literaria, hasta culminar en la búsqueda de una “escritura en grado cero”, que querría estar “liberada de toda servidumbre a un orden marcado del lenguaje”, yendo a dar en lo que algunos lingüistas denominan su “término neutro”, lo cierto es que “desafortunadamente nada hay más infiel que una escritura blanca”, pues a pesar de todo con ella siempre “renace una escritura en vez de un lenguaje indefinido”¹⁰. Y así, al cuestionar la existencia de la literatura, “lo que la modernidad da a leer en la pluralidad de sus escrituras es el *impasse* de su propia Historia”¹¹. Será precisamente ese nudo ciego de la “Historia de la Escritura” lo que Barthes interrogará como a la Esfinge, ya que “ahí donde la historia se recusa, es donde más claramente actúa”¹². De ahí, su propuesta de una “historia formal” de los “signos de la Literatura”, que manifestaría, por su parte, “su ligazón con la Historia profunda”¹³.

Avanzando, dentro de esta perspectiva, la noción de “escritura”, entre las de lengua y estilo, Barthes no deja de referirla, una vez más, al mito órfico,

⁶ *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, 1964, p. 12.

⁷ *Idem*, p. 66.

⁸ *Idem*, pp. 12 y 66.

⁹ *Idem*, p. 66.

¹⁰ *Idem*, p. 68.

¹¹ *Idem*, p. 54.

¹² *Idem*, p. 9.

¹³ *Idem*, p. 10.

ante una sollicitación ambigua: la de volverse o seguir de frente. Si, para el escritor, la lengua, estando “más acá de la literatura”, es sólo “el lugar geométrico de todo lo que él no podría ser sin perder, como Orfeo al volverse, la significación estable de su marcha y el gesto esencial de su sociabilidad”, el estilo sería, por una verticalidad intrínseca, algo que se eleva, corporalmente, desde sus “profundidades míticas”, proyectándose “casi más allá” de la literatura¹⁴. La escritura, en cambio, como “realidad formal”, se situaría siempre en un “más allá del lenguaje”, por literaria que sea¹⁵. Por eso, en esta misma “la unidad de los signos está sin cesar fascinada por zonas de infra o de ultra-lenguaje”: ¿no es la “escritura blanca”, a la cual tiende cierta novela contemporánea, “una especie de lengua básica, alejada tanto de las lenguas vivas como del lenguaje literario propiamente dicho”, mientras que la poesía moderna estaría toda ella “saturada de estilo”?¹⁶ A medio camino entre lo que Barthes denomina lenguas “arcaicas” y “futuristas”, entre el retorno y el avance hacia un horizonte infinito, el escritor, como Orfeo, se encuentra trágicamente suspendido entre el objeto y el canto de su amor, entre la muerte de Eurídice y su propia muerte.

Esa suspensión asume en Barthes, por un momento, una figura reveladora, a continuación del *Grado cero*: la del crítico, que en sus *Ensayos críticos* define como un escritor *en sursis*¹⁷. *En sursis*: con la pluma suspendida. Y suspendida en un doble sentido, que la lengua portuguesa¹⁸ concilia: condenado a muerte (a la escritura), la pena le será fatal, si reincidiera. Como el escritor, el crítico “bien desearía –como dice Barthes– que creyesen menos en lo que escribe que en su decisión de escribirlo”: difiriendo la escritura, siendo “aquel que va a escribir”, no puede, con todo, a diferencia del escritor, “rubricar ese deseo”, entregándose entre tanto a una “práctica secreta”, que es la de lo “indirecto”¹⁹. ¿Qué hacer en verdad, entonces, sino escribir sobre el otro, a partir del otro, que tiene siempre la “última palabra”?²⁰ Mas, ¿no es el “lenguaje indirecto” por supuesto el del escritor, como Barthes subraya? Y, siendo indirecto, no es también “desviado”, como esa mirada de reojo que fue fatal para Eurídice y, por ella, para Orfeo? Por eso, el escritor (el crítico)

¹⁴ *Idem*, p. 14.

¹⁵ *Idem*, p. 21.

¹⁶ *Idem*, pp. 22, 67 y 16.

¹⁷ *Essais critiques*, Paris, 1964, p. 18.

¹⁸ En portugués, hay varias “penas”: pena=pluma, pena=pena y, esta menos usada, pena=peña. (N. del T.).

¹⁹ *Idem*, *ibidem*.

²⁰ *Idem*, p. 9.

se encuentra ahí, y siempre, en una “situación órfica” por excelencia: “no porque Orfeo *cante*, sino porque el escritor y Orfeo están ambos sujetos a una prohibición que constituye su *canto*: la prohibición de volver su mirada sobre lo que aman”²¹. Ahora bien, ¿no será transgredir esa prohibición, para el crítico, la condición necesaria para escribir, por transitivamente que sea? ¿O, para que su escritura sea finalmente intransitiva, como la del escritor y no la del “escribiente”, tendrá que callar en última instancia, dejándole la “última réplica” al otro? Escribir es, para Barthes, “de una cierta manera, volverse *silencioso como un muerto*”²². Colocado ante la cuestión, hamletiana y mallarmeana, de ser o no ser escritor, el crítico sabe que, al obstinarse, se condena a sí mismo a muerte. Pero sólo “es escritor quien quiere serlo”, escribe Barthes en otro lugar²³.

Tomó esa decisión, la fue tomando él, o la escritura por él: ya no la “escritura” como la había teorizado en el *Grado cero*, y que más tarde reconduciría a las nociones de “idiolecto” o de “sociolecto”, sino la escritura que había comenzado encarnándola corpóreamente en lo que entonces llamaba “estilo” y ahora concibe como una diseminación del sujeto de la enunciación en la “escena de la página blanca”²⁴. En cuanto a la “lengua” del escritor, es una “lengua nueva”: la del “logoteta”, su fundador y formulador²⁵. A través de la escritura es como esa lengua nace y muere, dispersándose, en una diferencia infinita, por el Texto, del cual el sujeto pluralizado es el enunciador múltiple, constituyéndose y disolviéndose en él, entre el placer y el gozo²⁶. Al trabajar el lenguaje, poéticamente, el escritor no hace otra cosa que sacrificarlo: que sacrificarse, sacrificando al mismo tiempo la literatura en la escritura.

Concibiéndose (condicionalmente, en una suspensión sutil de la pluma) como escritor, es ya *sub specie mortis* como Barthes por anticipado se ve: “Si fuese escritor, y estuviese muerto, cómo me gustaría que mi vida se redujese, por el cuidado de un biógrafo amigable y desenvuelto, a algunos detalles, a algunos gustos, a algunas inflexiones, digamos: *biografemas*, cuya distinción y movilidad pudiesen viajar por fuera de cualquier sistema y llegar a tocar, a modo de los átomos epicúreos, a algún cuerpo futuro, abocado a la misma dispersión”²⁷. En esa diseminación de los biografemas se lee así la del sujeto en el texto “un poco como las cenizas que se lanzan al viento después de

²¹ *Idem*, p. 15.

²² *Idem*, p. 9.

²³ *Idem*, p. 150.

²⁴ “Réponses”, in *Tel Quel*, n°47, 1971.

²⁵ Sade, *Fourier*, Loyola, Paris, 1971, pp. 7 y 10.

²⁶ Cf. *Le plaisir du texte*, Paris, 1973.

²⁷ Sade, *Fourier*, Loyola, p. 14.

la muerte”²⁸. Si, como dice Jacques Derrida, “todo grafema tiene esencia testamentaria”, es como si a través de la escritura la muerte se escribiese en la vida, en la *biografía*, metonímicamente²⁹. El escritor está condenado “a una vida que no es vida”, en la expresión de Blanchot: “escribió porque escuchó, en el fondo del lenguaje, ese trabajo de la muerte que prepara a los seres para la verdad de su nombre”³⁰. Y, ¿no es el nombre propio el signo mismo de la muerte? Como escribe así mismo Derrida, en un texto sobre “las muertes de Roland Barthes”, se diría que “la muerte se inscribe en el mismo nombre, pero *para* luego dispersarse en él”³¹.

Esta muerte plural es la muerte de Orfeo, como en las varias tradiciones del mito es diversamente descrita³². ¿Qué nos dice, en efecto, la mitología griega? Que una vez consumada irreversiblemente la muerte de Eurídice, por haberse girado Orfeo hacia ella, al salir del reino de Hades a la luz del día, violando el compromiso asumido, el poeta, músico y cantor sufrió el doble castigo de su transgresión: no sólo perdió a la mujer amada, sino que además se condenó a muerte a sí mismo. Dividido entre la constancia y la inconstancia, entre el amor único y la multiplicidad de las pasiones, esta le iba a ser fatal: según la leyenda, habría muerto a manos de las mujeres de Tracia, de donde era rey, por no haberle perdonado, en una de las versiones, su fidelidad a Eurídice, y en otra, su inclinación a la homosexualidad. Una tercera versión dice que Orfeo, habiendo abandonado el culto a Dionisos para consagrarse a Apolo, había instituido unos misterios prohibidos a las mujeres, provocando la furia dionisiaca de las Bacantes, que después de haber asesinado a sus propios maridos lo habrían hecho pedazos. Por último, Zeus no le habría tolerado haber hecho ciertas revelaciones a sus iniciados.

Tras su muerte, el cuerpo de Orfeo, troceado y disperso, fue lanzado a las aguas del río y arrastrado hasta el mar, yendo su cabeza y su lira a parar a la isla de Lesbos, lugar predestinado de la poesía lírica, siéndole allí rendidas honras fúnebres y erigido un túmulo, del que a veces salían sonidos armoniosos y melodiosos. La lira de Apolo fue llevada al cielo, donde se convirtió en una constelación, mientras el alma de Orfeo era transportada a los Campos Elíseos. La cabeza decapitada, sin embargo, habría continuado, en su túmulo, cantando: metonimia del cuerpo, metáfora de la muerte viva. En el culto a Orfeo la escritura quedaría empero asociada a la muerte:

²⁸ *Idem, ibidem.*

²⁹ *De la grammatologie*, Paris, 1967, p. 101.

³⁰ “La littérature et le droit à la mort”, *op. cit.*, p. 342.

³¹ *Poétique*, n°47, 1981.

³² Cf. Pierre Grimal, *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*, Paris, 1979.

¿no pasaron los muertos a ser enterrados con pequeñas placas, donde eran inscritas sus fórmulas poéticas?

Mito poético entre todos, el mito de Orfeo guarda en su misterio, en la interrogación que nos deja en suspenso, una “ambigüedad esencial”, como al reflexionar sobre su figura en la poesía de Rilke lo mostró Blanchot: “esa ambigüedad pertenece al mito, que es la reserva de esa figura”³³. Siendo esta una figura amorosa y letal –erótica, en el sentido que Bataille le dio al erotismo–, lo que en el mito se lee es “no el Orfeo que venció a la muerte, sino el que siempre muere, que es la exigencia de desaparecimiento”³⁴. De una cierta manera, Orfeo es el propio canto, el propio poema “si este pudiese convertirse en poeta”, dice también Blanchot. Pero, más secretamente aún, es “no el poema acabado” (la obra), sino “algo más misterioso y exigente: el origen del poema”, del lenguaje del que poéticamente está hecho, siendo al mismo tiempo su “punto sacrificial”, donde se escribió “la huella infinita de la ausencia”³⁵. En una palabra, Orfeo es el “infinitamente muerto”, que Rilke órficamente canta.

Si releemos –rescribimos– el texto barthesiano, entre la luz y la sombra del mito (diríamos, en su intertexto mitológico: apolíneo, dionisiaco), reconoceremos, en figuraciones y desfiguraciones múltiples, los fragmentos mitográficos que en él citacionalmente comparecen, desaparecen. De la mitología a la mitografía va todo el recorrido escritural de Barthes: de ahí, la diferencia entre el mito como “habla”, del cual desmontó crítica y semiológicamente (semioclásticamente) sus alienaciones ideológicas en la cotidianidad contemporánea, y el mito como *escritura*, que no es otra cosa que su reverso poético. Y, ¿no será poetizar, como Barthes apuntaba en la conclusión de las *Mitologías*, la única alternativa que se nos presenta, frente al “ideologizar”? Si en el *Imperio de los signos* buscó, por lo demás, lo que llama unas “Mitologías felices”, como contrapartida a la conciencia infeliz de Occidente, fue porque el Japón lo puso, literalmente, “en situación de escribir”³⁶. La escritura, como el *satori* Zen, opera un “vacío de habla”: y es precisamente ese vacío lo que para Barthes constituye la escritura³⁷. En ella tiene lugar el “retroceso de los signos”, el “fin del lenguaje”, al mismo tiempo que la “hemorragia del sujeto”³⁸. En suma, la “nulidad del sentido”: inclusive del

³³ “L’oeuvre et l’espace de la mort”, in *L’espace littéraire*, Paris, 1973, p. 185.

³⁴ *Idem*, *ibidem*.

³⁵ *Idem*, *ibidem*.

³⁶ *L’empire des signes*, Paris, 1970, p. 11.

³⁷ *Idem*, p. 12.

³⁸ *Idem*, pp. 7, 15 y 98.

“sentido de la Muerte”, o de la “Muerte como sentido”³⁹. Esa muerte que la literatura, en Occidente, órficamente había señalado: “Podría decir, creo –afirmaba Barthes en una entrevista incluida en los *Ensayos críticos*–, que la literatura es Orfeo ascendiendo de los infiernos: mientras avanza, *sabiendo sin embargo que conduce a alguien*, lo real –que está detrás de ella y que ella retira poco a poco de lo innominado– respira, marcha, vive, se dirige hacia la claridad de un sentido; pero después, cuando ella se vuelve hacia lo que ama, no queda en sus manos nada más que un sentido nombrado, es decir, un sentido muerto”⁴⁰. El del lenguaje, de los lenguajes, que Roland Barthes, por las vías de la Lingüística y de la Semiología, atravesó, hasta su sacrificio, que ahora se consume en la escritura: mortalmente.

De esa escritura de la Muerte, el ejemplo extremo es sin duda el texto con que Barthes culminó (suspendió) esa travesía trágica: entre la muerte de su Madre y su propia muerte. Ese texto, cuyo pretexto es la Fotografía, tiene su momento álgido en algunas páginas que están entre las más bellas que Barthes escribió: las consagradas a aquella “Fotografía del Invernadero” en la que para él se corporizaba la “ciencia imposible del ser único”, a la que en sucesivas aproximaciones fenomenológicas había intentado acceder. ¿Qué ve, que lee Roland Barthes en esa imagen fotográfica fechada en la infancia de su Madre, que poco tiempo después de su muerte le había caído en sus manos? Aludiendo una vez más, discretamente, al mito de Orfeo, esto es lo que escribe: “la perdía entonces dos veces”⁴¹. Dos veces perdida, como Eurídice, la “madre-niña” (*infans*) es para Barthes la figura de una matriz anterior al lenguaje, a cuyo origen siempre había intentado remontarse, como a su grado cero: “En un cierto sentido –dice con relación a su Madre–, nunca le *hablé*, nunca discurrí delante de ella; pensábamos sin decírnoslo que la insignificancia ligera del lenguaje, la suspensión de las imágenes debía ser el espacio mismo del amor, su música”⁴². De la muerte del sujeto no hablante a la muerte del sujeto hablante (cantante) va lo que separa, religa, la muerte de Eurídice y la muerte de Orfeo: “En el final de esa primera muerte –escribe Barthes– está inscrita mi propia muerte: entre las dos, nada sino esperar: no tengo otro recurso más que esta *ironía*: hablar de *nada que decir*”⁴³. Sólo le queda, ahora, si quisiese universalizar su particularidad, en demanda de

³⁹ *Idem*, p. 126.

⁴⁰ *Essais critiques*, p. 265.

⁴¹ *La chambre claire*, p. 111.

⁴² *Idem*, p. 112.

⁴³ *Idem*, p. 145.

la “ciencia imposible del ser único”, vivir anticipadamente la muerte en lo que para él es la utopía de las utopías: la *escritura*, “cuyo proyecto, a partir de ahí –insiste, reinsiste Barthes–, debía convertirse en el único fin de mi vida”⁴⁴. Fin, horizonte mortal, como desde siempre había sido el de Orfeo. Hasta la “muerte total, indialéctica”, como la Fotografía por esencia lo es: “teatro muerto de la Muerte”, dice inexorablemente “lo que fue”, llevando su referente consigo, mas “ambos tocados por la misma inmovilidad amorosa o fúnebre”, es decir, “pegados uno a otro, miembro a miembro, como el condenado amarrado al cadáver en ciertos suplicios”⁴⁵.

De este teatro de la muerte y del amor, ya Jean-Loup Rivière procuró describir las “escenificaciones de Orfeo”: en un doble sentido, dado que, como subraya, “el escenificador de Orfeo es también Orfeo”⁴⁶. ¿No constituye su gesto súbito, al mirar para Eurídice, justo de reojo, tal como lo imagina Roland Barthes, un auténtico “golpe teatral”? Y si, como dice Rivière, “el teatro es una oportunidad, siempre decepcionada, dada a lo imposible, a lo real”, ¿no serán las escenificaciones órficas –y podríamos convocar aquí el poetodrama de Pessoa y de la generación que entre nosotros invoca el nombre de Orfeo– una oportunidad, infinitamente deceptiva⁴⁷, dada aún a la literatura? Pero para eso tiene que morir, diseminada en escritura, como el cuerpo de Orfeo fragmentado por las Bacantes y lanzado a las aguas letales: maternales. En una *mors-amor*.

La pasión de Barthes, que aquí celebramos –un poco como en los homenajes fúnebres rendidos a Orfeo, cuando su cabeza y su lira arribaron a Lesbos– exige también que nos tornemos “silenciosos como un muerto”. Que, como Rilke, en los *Sonetos* que le dirigió al poeta mítico, sepamos sólo escuchar su música y su canto:

“No le erijáis lápidas. Que únicamente la rosa
florezca año tras año en su honor.
Pues es sólo Orfeo. Su metamorfosis
en este y en aquel. No nos fatiguemos

⁴⁴ *Idem*, p. 113.

⁴⁵ *Idem*, p. 17.

⁴⁶ *L'Arc*, n°56, 1974.

⁴⁷ Como en otra parte recoge Seabra (en su libro *Poiética de Barthes*, Brasília Editora, Porto, 1980, p. 59), Barthes en *Essais critiques* tipifica como “decepción” la actividad del “escritor”, en el artículo “Écrivains et écrivants”, y califica como “técnica deceptiva” la literatura, en la entrevista “Littérature et signification” (*Oeuvres complètes*, Seuil, Paris, 2002, t. II, p. 405 y pp. 515-516). (N. del T.).

con otros nombres. De una vez por todas:
es Orfeo cuando es canto”⁴⁸

II. La semioclastia de Roland Barthes⁴⁹

El papel de Roland Barthes en la historia reciente de la Semiótica —él prefería decir siempre Semiología, por fidelidad más a la palabra que al metalenguaje— es reconocido por todos cuantos se acercan a aquella, trazando su recorrido en el espacio de la modernidad y de la posmodernidad cultural, sobre todo europea, pero también con prolongaciones transcontinentales, que van desde las Américas hasta el Oriente nipón. Fue él mismo el primero, sin embargo, en su última época, cuando ya había dejado lo que llamaba la “aventura semiológica” en pos de otras, en demanda de la ventura del Texto, de su placer y su gozo, en demarcar los límites de su relación ambigua con el proyecto semiológico: desde el descubrimiento inicial, del cual confiesa estar maravillado, tras *El grado cero de la escritura* y en la época de la publicación de *Mitologías*, pasando por la euforia de la “cientificidad” con el *Sistema de la moda*, hasta la transgresión sin remisión, que designa como “semioclastia”.

En una entrevista a Raymond Bellour, Barthes explicitó bien el alcance de esa semioclastia: “intentar fisurar, no los signos, los significantes por un lado y los significados por otro, sino la idea misma de signo”⁵⁰. Cosa que, en su opinión, forma parte de una operación más vasta, que pretende romper con el logocentrismo de Occidente: “aquello que la Semiología debe atacar —escribe Barthes— es el sistema simbólico y semántico de nuestra civilización, en su totalidad; es demasiado poco querer cambiar los contenidos, es necesario, por encima de todo, fracturar el propio sistema de sentido: salir de la clausura occidental, como postulé en mi texto sobre Japón”⁵¹.

⁴⁸ Versionamos directamente la traducción portuguesa de Paulo Quintela (Rainer Maria Rilke, *As Elegias de Duíno e Sonetos a Orfeu*, Porto, s.d.), con la que concluye Seabra: “Não lhe ergais lápides. Que a rosa apenas/ floresça ano após ano em seu louvor./ Pois é só Orfeu. Sua metamorfose/ neste e naquele. Não nos afadiguemos// por outros nomes. Uma vez por todas: é Orfeu quando é canto”. (N. del T.).

⁴⁹ “A Semioclastia de Roland Barthes”, comunicación presentada en el II Congreso Luso-Brasileiro de Semiótica, celebrado en Oporto en noviembre de 1985, apareció en la revista *Cruzeiro semiótico*, n.º 4, Associação Portuguesa de Semiótica, Porto, 1986, pp. 86-90. En 1994, se publicó en *Poligrafias poéticas*, ed. cit., pp. 60-65 (p. 74, las notas). (N. del T.).

⁵⁰ *Le livre des autres*, Paris, 1978, p. 233.

⁵¹ *L'aventure sémiologique*, Paris, 1985, p. 14.

La iniciación de Barthes a la Semiología se realizó, lo dice él expresamente, a partir de la lectura de Saussure, en 1956, aunque entonces ya tenía conocimiento de un estructuralista que califica como “menor”, Viggo Brøndal, de quien dice que tomó la noción de “grado cero”, empleada en el libro con que se estrena, siguiendo con Greimas, Jakobson y, sobre todo, Hjelmslev, que le habría permitido “desarrollar y formalizar” el esquema de la “connotación”, tan importante para él que afirma no poder prescindir de ella⁵². Finalmente, fue Benveniste quien le hizo dejar atrás el “calor que suscita la ciencia” por esa “otra cosa” que llamó la “escritura”, ya no en la acepción del *Grado cero*, donde era una especie de idiolecto, de sociolecto, sino en la del *Placer del texto*, como diseminación y descentramiento del sujeto, en la línea de Lacan, Derrida, Kristeva y otras afinidades electivas de la galaxia barthesiana.

Hay que señalar que Barthes, aún siendo relativamente desconocedor de la Semiótica oriunda de Peirce, no dejó de citarlo en sus *Elementos de Semiología*, donde ensayó una exposición pedagógica de lo que en ese momento llamaba la “ciencia de todos los sistemas de signos”, procediendo a un cotejo terminológico y semántico de las nociones de “índice”, “icono” y “símbolo” con relación a la de “signo”⁵³. Mas, su saussurianismo, como el hjelmslevismo que de él se sigue en un afinamiento y refinamiento teóricos, tiene que ver con la obsesión de un binarismo que en esa época lo fascinaba: “la clasificación binaria de los conceptos –escribe Barthes en ese *vademécum* didáctico– parece frecuente en el pensamiento estructural, como si el metalenguaje del lingüista reprodujese *en abîme* la estructura del sistema que describe”⁵⁴. Fascinación que persiste a lo largo de sus sucesivos discursos, manifestándose expresamente incluso en una dualidad textual (“Texto I” vs “Texto II”) en *Roland Barthes por Roland Barthes*⁵⁵. Mas, la reversibilidad de los dos términos del paradigma, en el cual el “juego sistemático” se superpone al “sistema”, se convierte en otra obsesión de Barthes. Ejemplo: la oposición “Placer/Gozo”⁵⁶, cuya vacilación lo lleva, deslizándose del “conflicto” a la

⁵² “Réponses”, in *Tel Quel*, n°47, 1971.

⁵³ *Éléments de Sémiologie*, in *Le degré zéro de l'écriture*, pp. 106-107.

⁵⁴ *Idem*, p. 82.

⁵⁵ Seabra probablemente se refiere al fragmento “actif/réatif” (*Roland Barthes par Roland Barthes*, in *Oeuvres Complètes*, Seuil, Paris, 2002, t. IV, p. 623). (N. del T.).

⁵⁶ En portugués, la traducción de los términos “plaisir/jouissance” que Barthes maneja en *Le plaisir du texte* conoce dos soluciones: “prazer/fruição” (así traduce Maria Margarida Barahona: *O Prazer do Texto*, Edições 70, Lisboa 1974, p. 36) y “prazer/gozo” (así traduce Jorge Constante Pereira: *Roland Barthes por Roland Barthes*, Edições 70, Lisboa, 1976, p. 136). Seabra, para “jouissance”, escoge “gozo” (*Poiética de Barthes*, ed. cit., p. 82, n. 4). En

“diferencia”, a la figura de lo “neutro”⁵⁷. De subversión en subversión, el paradigma, sin ser eliminado, es transgredido, siendo llevado Barthes, al escribir sobre la “heterología” de Bataille, a admitir un “tercer término”, que califica como “excéntrico”, “irreductible”: “el término de la seducción fuera de la ley (estructural)”⁵⁸. Quién sabe si Barthes, por esta vía, oblicua, no intuiría la necesidad de la “tricotomía” tan cara a Peirce...

Mas, es en la línea del “cambio epistemológico” según él llevado a cabo por Saussure, donde siempre se mueve el gusto del autor de las *Mitologías* por las inversiones, en su larga marcha, en su travesía transgresora de la “ciencia general de los signos”, de la que hablaba el maestro ginebrino en su “Curso”. La primera de esas inversiones, en consecuencia, la perpetra Barthes en la introducción a los *Elementos de Semiología*, al subsumir esta en una “translingüística”, lanzando una hipótesis revolucionaria: “Es preciso en suma –sugiere– admitir desde ahora la posibilidad de invertir algún día la propuesta de Saussure: la Lingüística no es una parte, incluso privilegiada, de la ciencia general de los Signos, es la Semiología la que es una parte de la Lingüística”⁵⁹.

Ahí, como se ve, aflora ya la ambigüedad semiológica de Barthes, dividido entre la euforia y la disforia científica, pero recusando la indiferencia “adiafórica” de la Ciencia, como llegaría a decir, citando a Nietzsche. ¿No consideraba, *ab initio*, la hipótesis que emitía, simultáneamente “tímida” y “temeraria”? Esta es su profecía, que lo conducirá, como en el *Grado cero*, hasta las puertas, pero sólo hasta las puertas, de la “Tierra Prometida”: “Llamada algún día a transformarse –escribe Barthes premonitoriamente–, la Semiología debe, sin embargo, en primer lugar, si no constituirse, por lo menos *ensayarse*, explorar sus posibilidades –y sus imposibilidades”⁶⁰.

Palabras ejemplares. De ensayo en ensayo, recurriendo al metalenguaje semiológico, pero poniéndolo constantemente en tela de juicio, por medio de la explotación de este como si de un metalenguaje de connotación se tratase –otra inversión, una más–, Roland Barthes fue, como se sabe, escribiendo precisamente las “imposibilidades” a que la semiología en su caso dio lugar,

castellano, la opción habitual es “goce” (*El placer del texto*, trad. cast. Nicolás Rosa, Siglo XXI, Buenos Aires & Madrid, 1974, p. 10; *Roland Barthes por Roland Barthes*, trad. cast. Julieta Sucre, Kairós, Barcelona, pp. 122-123). Por nuestra parte, sin embargo, juzgamos preferible “gozo”, atendiendo a las razones de I. Gárate & J.M. Marinas, en *Lacan en castellano*, Quipú, Madrid, 1996, pp. 96-102. (N. del T.).

⁵⁷ *Le plaisir du texte*, pp. 10 y 28.

⁵⁸ “Les sorties du texte”, in *Le bruissement de la langue*, Paris, 1984, p. 279.

⁵⁹ *Éléments de Sémiologie*, op. cit., p. 81.

⁶⁰ *Idem, ibidem*.

como mostró Norma Backes Tasca, en un estudio publicado en la revista *Nova Renascença*⁶¹.

Si la Semiología había sido, en las *Mitologías*, un metalenguaje que le había permitido hacer una “crítica ideológica” de la vida cotidiana francesa –más exactamente, de la mentalidad de la pequeña burguesía–, ese metalenguaje, a su vez, se torna objeto de una crítica que conduce a Barthes de una “mitoclastia” a una “semioclastia”, trayecto señalado por Françoise Gaillard⁶². Es que él acabó sospechando que la Semiología podría llegar a constituir “una cierta ideología del signo”, que no sería más que “una cierta fase ideológica de nuestra civilización”⁶³.

Impulsando y siendo impulsado por un movimiento de desplazamiento y de fragmentación del campo semiológico, que algunos investigadores discípulos suyos habían emprendido, Barthes constató, con Julia Kristeva, que la Semiótica “no puede hacerse más que como crítica a la Semiótica”⁶⁴. De ahí, esa otra aventura que fue el Semanálisis, en el cual vio por anticipado una trans-semiótica, tal como en la Semiología había visto una translingüística⁶⁵. Repárese: Barthes procede siempre por una solicitación de transcendencia, pero como si esta se volviese de nuevo sobre sí misma, en una reversibilidad permanente. Sometiendo los signos a esa rotación, por usar esa expresión de Octavio Paz, comete, con reincidencia, un sacrificio poético que es exactamente el trabajo de la escritura, pluralizándose en la escena del Texto.

Justo en términos de dramatización –es sabido el papel desempeñado en su formación teórica por la dramaturgia de Brecht– concibe Barthes una relación a pesar de todo posible con la Ciencia, superando la indiferencia “adiafórica”: la condena de aquella se suspendía –afirma– “cada vez que era viable *dramatizar* la Ciencia”, es decir, “restituirle un poder de diferencia, un efecto textual”⁶⁶. Así, semiológicamente, Saussure le resultaba “infinitamente más precioso desde que conocía la escritura loca de los *Anagramas*”, que ponían en tela de juicio los presupuestos científicos del “Curso”⁶⁷. Mas, el anagramatismo, o paragramatismo, no es más que una forma de dialogismo, que Bajtin teorizó y Kristeva desarrolló. El Texto, en sus réplicas entrelazadas

⁶¹ “A Semiologia de Roland Barthes: um projecto impossível”, in *Nova Renascença*, n°6, 1982.

⁶² “Roland Barthes sémioclaste?”, in *L’Arc*, n°56, p. 18 y ss.

⁶³ “Sémiologie et Médecine”, in *L’aventure sémiologique*, p. 283.

⁶⁴ “L’étrangère”, in *Le bruissement de la langue*, p. 198.

⁶⁵ *Éléments de Sémiologie*, op. cit., p. 81.

⁶⁶ *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, 1975, p. 163.

⁶⁷ *Idem*, *ibidem*.

de lenguajes, es, dentro de esta perspectiva, un teatro discursivo. Y Barthes precisamente, ¿no apela a “un discurso que ya no es –como observa– epistemológico sino dramático”?

La dramaticidad presupone la pluralidad de los discursos y de los sujetos que se cruzan en la escena del Texto. De ahí, la heteronomía y la heteronimia a que Barthes se entrega, él mismo otro, en el horizonte de la heterotextualidad. Si el logotetismo es la fundación de una “lengua nueva”, esta integra, entre otras operaciones (“aislar”, “articular”, “ordenar”), la de “teatralizar”⁶⁸. Teatralización que la distingue de la lengua de la comunicación y que la sitúa, descentradamente, fuera de cualquier “definición semiológica”. El erotismo sádico, la utopía fourierista y la mística ignaciana son otras tantas formas de transgresión, de subversión y de sobreversión⁶⁹ del signo, a través de una “escenografía” en la cual, cuestionado el “sistema”, el “juego sistemático” de la lengua permite la diseminación del significante y el vaciamiento del sentido.

Esa búsqueda de un vacío del lenguaje, cuya utopía en el *Grado cero* había sido la “escritura blanca”, Roland Barthes la emprendió persistentemente, en su aventura de sistema en sistema de signos: de la literatura a la pintura, de la fotografía al cine, del teatro a la música, de la escritura de la moda a los medios de comunicación de masas, en el espacio semiológico de las civilizaciones, culturas y sociedades occidentales, que sometió a una mirada crítica implacable. Su insatisfacción –su deseo– lo llevó finalmente a la construcción de un “sistema simbólico inaudito, totalmente aparte del nuestro”, que bautizó como “Japón” y que confirmó como el “Imperio de los Signos”, pero que es más exactamente, como el mismo advierte, un “imperio de los significantes”⁷⁰, pues estos están ahí liberados de los significados: la lengua extranjera, extraña, formada por trazos indefinidamente gráficos y lingüísticos –ideogramáticos–, provoca en el sujeto un “vacío de lenguaje”, evacuando así cualquier sentido. Estado de “vértigo”, de “vacilación”, que es semejante al *satori* Zen. “Todo el Zen –escribe Barthes– libra una guerra contra la prevaricación del sentido”, guerra que la semioclastia barthesiana hizo suya: en fin, “el objetivo perseguido –resume el semioclasta– es el fundamento del signo”⁷¹.

⁶⁸ Sade, Fourier, Loyola, pp. 8-9.

⁶⁹ Neologismo, “sobreversão”: revolucionar, mudar, de arriba para abajo (por contraste y como complemento de “subversão”: revolucionar, mudar, de abajo para arriba). (N. del T.).

⁷⁰ *L'empire des signes*, pp. 10 y 18.

⁷¹ *Idem*, p. 98.

La forma que, por excelencia, ejemplifica esa “suspensión” del lenguaje es el *haiku*. Su brevedad tiende a provocar la “nulidad del sentido”. Si “la medida del lenguaje es aquello para lo que el occidental resulta más inapropiado”, el japonés, sin embargo, accede a la consciencia de esa “justeza”, de esa contención extrema⁷². Y así como Basho despertó para el Zen con el ruido mate de una rana saltando, así el *haiku* provoca una “iluminación” semejante en todo a la del *satori*, en la cual el lenguaje se elide, como estado de “a-lenguaje”⁷³, que es aquella misma “manera de existir de un silencio”, de la que ya hablaba Barthes en el *Grado cero de la escritura*⁷⁴.

Es posible, pues, leer entre líneas el recorrido de Barthes a través de la Semiología, de las Semióticas, hasta la orilla de la “Tierra Prometida”, en la que Moisés sin embargo no llegó a entrar: si en su “texto cero” esta era visionada como la utopía de “un mundo sin Literatura”, ahora se trata, más radicalmente, de un mundo sin lenguaje, o, si se quiere, con un lenguaje adámico, que volvería al “grado cero del signo”, es decir, al Reino del puro significante, consiguiendo así, como se lee en el epílogo de *El placer del texto*, “deportar el significado muy lejos”⁷⁵...

Esta utopía barthesiana es tanto la contemplación de un crepúsculo como la visión anticipada de una aurora. O, como escribe, un “momento al mismo tiempo decadente y profético”, “momento de apocalipsis dulce, momento histórico del mayor gozo”⁷⁶. Ahí nos encontramos hoy, semiólogos o semioticistas, semiófilos o semioclastas. Que Barthes nos haya abierto los caminos –no uno, sino los innúmeros caminos posibles– que llevan a la salida del reducto logocentrista en el que Occidente se cerró, eso es lo que para nosotros, que pertenecemos a una civilización común de los dos lados del Atlántico, que en el pasado pusimos en contacto con otras civilizaciones, constituye una lección para meditar, incitándonos a multiplicar los continentes semióticos, que son, literalmente, sus significantes.

Esa “Lección”, como la que al comienzo de su magisterio en el Collège de France Barthes nos legó, es semiológicamente doble, como la figura de Jano. Hay, verdaderamente, como reiteró, dos semiologías, en una lucha de muerte y amor: una “semiología negativa”, consistente en un desmontaje crítico de los signos, de los sistemas de significación, de la propia ciencia que

⁷² *Idem*, p. 101.

⁷³ *Idem*, *ibidem*.

⁷⁴ *Le degré zéro de l'écriture*, p. 68.

⁷⁵ *Le plaisir du texte*, p. 105.

⁷⁶ *Leçon*, Paris, 1978, p. 41.

se ocupa de ellos; y una “semiología activa”⁷⁷, creadora, que los pluraliza *ad infinitum*, como lenguas y como lenguajes, construyendo lo que Barthes denominó una “Babel feliz”⁷⁸. De esa *mors-amor*, de esa pasión, da testimonio el mito de Orfeo, mito fundador, como mostramos en otro estudio⁷⁹, de la escritura barthesiana, al grafar simultáneamente la muerte del Poeta-cantor y la de Eurídice. Mas, da testimonio de ella también el mito de la madre-niña, de la madre-*infans*, sujeto hablante y no hablante: “la insignificancia ligera del lenguaje, la suspensión de las imágenes –escribe Barthes en su último libro, *La cámara clara*– debía ser el espacio mismo del amor, su música”⁸⁰. La “música callada” de la que poéticamente hablaba –des-hablaba– San Juan de la Cruz.

⁷⁷ *Idem*, p. 38.

⁷⁸ *Le plaisir du texte*, p. 10.

⁷⁹ El ensayo anterior: “Roland Barthes o la muerte de Orfeo”. (N. del T.).

⁸⁰ *La chambre claire*, pp. 112-113.