

Roland Barthes por Roland Barthes: cuerpo, objeto y nombre propio en el relato autobiográfico

Virginia Paola Forace

Facultad de Humanidades, Universidad Nacional de Mar del Plata

Resumen

La autobiografía es un género que se define y se desarrolla históricamente en función de la idea moderna de individuo y se organiza a partir del acto de conocimiento de sí (Foucault, 1990) a través del análisis e indagación en el pasado y de la reconstrucción de la memoria. Sin embargo, esta experiencia se relaciona íntimamente con la confianza en la dimensión referencial del lenguaje. Teniendo en cuenta la problematización de este aspecto, el sujeto escribiente es consciente de sus límites, por lo que busca formas de expresión que vinculen la experiencia con la producción de una autoimagen que recobre un sentido totalizador (Bourdieu, 1989). En función de este cuestionamiento se analizará la autobiografía de Roland Barthes, *Roland Barthes por Roland Barthes* (1975), como una puesta en escena *diferente* del relato autobiográfico canónico. Así, se discute el sentido unívoco y cerrado del yo con el ejercicio de una sintaxis fragmentaria, el desplazamiento del significado en relación con el significante y poniendo en cuestión binomios tales como identidad/cuerpo, sujeto/objeto, identidad/nombre propio, etcétera.

*¿Qué derecho tiene mi presente
de hablar de mi pasado? ¿Puede mi presente
meter en cintura a mi pasado?*
Roland Barthes

Antes que la palabra, una fotografía inaugura la autobiografía de Roland Barthes. Su ubicación no es casual: la imagen funciona como signo y organiza la primera parte del texto, donde la infancia del crítico se muestra a partir de un álbum de fotografías preparado para la ocasión.

Las imágenes para Barthes producen, en primer lugar, un placer totalmente ajeno a la identificación de los referentes: “Cuando la meditación (el estupor) constituye la imagen como ente separado, cuando hace de ella el objeto de un goce inmediato, ya nada tiene que ver con la reflexión, aún soñadora, de una identidad” (1975: 5). De esta forma, introduce en su texto un aspecto irreductible (*indecible*): su goce personal que, a su vez, prevé el del propio lector.

Por otra parte, la fotografía es un objeto fundamentalmente ambivalente y paradójico que presenta dos mensajes simultáneos: uno sin código, lo análogo fotográfico, pura denotación, y otro con código, la retórica fotográfica sobre la base de la connotación¹. Al construir el inicio de su texto a partir de imágenes, apela a una doble lectura por parte de los receptores: la identificación denotativa de lo retratado, que compone un relato de origen alternativo, y la connotación producida por las escenas comentadas, que reorganiza la lectura de las mismas.

Este último punto se apoya además en los epígrafes que acompañan cada fotografía y que dirigen o desvían las interpretaciones del lector². De esta forma, la narratividad se elimina y el

1 Para un desarrollo completo ver: “El mensaje fotográfico” y “Retórica de la imagen” en *Lo obvio y lo obtuso*. Imágenes, gestos y voces. (Barthes, 1986).

2 Respecto de los textos que acompañan las fotografías, Barthes afirma: “Parece que constituyen un explicación, es decir, un énfasis, hasta cierto punto; en efecto, la mayoría de

relato es reemplazado por una secuencia de imágenes que posibilitan la apertura a un código que trabaja sobre la connotación.

La construcción del texto a partir de fotografías no es el único punto que problematiza una definición tradicional del género autobiográfico. La segunda parte del libro, si bien se compone a partir de la palabra, no constituye el relato anecdótico que esperaría un lector acostumbrado a los relatos autobiográficos, sino el desarrollo de lo que a él le produce placer y con lo que puede identificarse: la escritura. Por ello, los fragmentos no narran hechos de su pasado, sino que presentan reflexiones variadas y construyen un espacio donde el lector debe reconstruir una *escritura*³ para acceder al objeto Barthes.

Esta división del texto se debe a que la imagen plantea para el escritor un problema: la imagen de sí mismo que reproducen las fotografías en sus diferentes edades no produce autoreconocimiento, sino extrañamiento. La mirada recorre su imagen pasada cuestionándola por medio de la fractura en la identificación entre el sujeto de la enunciación y el sujeto que aparece en la foto con el nombre de Roland Barthes.

Este quiebre inicial le permite postular una forma alternativa de escribir su autobiografía. Para ingresar en este planteo, será necesario abordarlo desde el concepto lacaniano de *imaginario*⁴, ya que este se constituye como un punto de quiebre en el sujeto de la enunciación. Barthes niega el imaginario para rechazar toda definición de sí determinada por algo exterior a él mismo. Con esto me refiero a su aversión al imaginario como aquello que produce una imagen completa de sí mismo establecida en relación a los otros, atravesada, por lo tanto, por la ideología y los estereotipos.

En sus primeras páginas, ya postula la posibilidad de pensar en dos imaginarios: el que está hecho de imágenes, asociado al cuerpo y a la temporalidad, y el imaginario hecho de escritura, que tiene otra lógica, otra sintaxis. Esta división será la que organice el texto en dos etapas:

El imaginario hecho de imágenes se detendrá entonces en el umbral de la vida productiva (que para mí fue la salida del sanatorio). Y entonces aparecerá un imaginario distinto: el de la escritura. Y para que este imaginario pueda desplegarse (ya que tal es la intención de este libro) sin ser nunca retenido, asegurado o justificado por la representación de un individuo civil, para que sea libre respecto a sus signos propios, nunca figurativos, el texto seguirá adelante sin imágenes, a no ser por las de la mano que va trazando. (Barthes, 1975: 6)

La propuesta de los dos imaginarios y sus dos etapas (improductiva-productiva) organiza el libro en dos formas de escritura: su etapa improductiva (infancia) estará representada a partir de las fotografías, mientras que la etapa productiva estará dada directamente a partir de la escritura.

El primer imaginario está asociado a una valoración negativa ya que es entendido como la asunción global de una imagen (estadio del espejo), fijación de significado temida por Barthes pues atrapa al sujeto en ella. Esta aclaración debe realizarse ya que el escritor juega con este concepto para metaforizar su relación fracturada con su cuerpo:

las veces el texto no hace sino ampliar un conjunto de connotaciones que ya están incluidas en la fotografía; pero, también a menudo, el texto produce (inventa) un significado enteramente nuevo que, en cierto modo, resulta proyectado de forma retroactiva sobre la imagen, hasta el punto de parecer denotado por ella" (*ibid.*: 23).

3 Utilizo este término en el sentido dado por Barthes: "Pero toda forma es también valor; por lo que, entre la lengua y el estilo, hay espacio para otra realidad formal: la escritura. En toda forma literaria, existe la elección general de un tono, de un ethos si se quiere, y es aquí donde el escritor se individualiza claramente porque es donde se compromete." (Barthes, 1973: 21).

4 El imaginario, según la teoría de Lacan, es uno de los nudos de constitución del sujeto, junto a lo real y lo simbólico. Mientras lo real es aquello que no puede ser expresado por el lenguaje, lo imaginario y lo simbólico son los nudos que lo median. Es el reino de la identificación espacial que se inicia en el estadio del espejo, mediante la cual el sujeto puede identificar su imagen como un yo, diferenciado del otro y en relación con el objeto a. Lo que se designa como yo es formado a través de lo que es el otro, de la imagen en el espejo que le devuelve la dimensión del otro como semejante. (ver Lacan, 1998)

¿Dónde está su cuerpo de verdad? Usted es el único que no podrá verse más que en imagen, usted nunca ve sus propios ojos a no ser que estén embrutecidos por la mirada que posan en el espejo o en el objetivo de la cámara: (...) aun y sobre todo respecto a su propio cuerpo, usted está condenado al imaginario. (Barthes, 1975: 40)

El imaginario, en este primer sentido, es entendido como aquello que debe ser evitado por el texto, por lo cual el sujeto debe construir una *escritura* que le permita romper con esa representación cerrada.

La fractura antes mencionada, entre su identidad y su imagen fotográfica, se proyecta así sobre la relación que establece con su propio cuerpo. Ahora bien, esta palabra tiene sentidos múltiples para el escritor y los mismos son convocados cada vez que la utiliza. En primer lugar, la palabra cuerpo es entendida como la imagen que los otros se forman de él, imagen que no abarca nunca lo que realmente es y que atrapa al sujeto en una red de naturalizaciones. En segundo lugar, podemos establecer una dicotomía entre el sujeto de la enunciación y su cuerpo físico. El mismo es vivido como un límite, ajeno a lo que él reconoce como parte de su identidad ya que se relaciona con una de sus características: estar sujeto a la sucesión temporal.

En este sentido, hay que considerar que en muchos de los relatos autobiográficos la relación con la temporalidad es determinante, ya que la revisión retrospectiva de los acontecimientos se realiza de forma selectiva para dotar de un sentido a la vida. Al respecto, Pierre Bourdieu afirma:

Indudablemente es lícito suponer que el relato autobiográfico siempre está inspirado, por lo menos en parte, por el propósito de dar sentido, de dar razón, de extraer una lógica a la vez retrospectiva y prospectiva, una consistencia y una constancia, estableciendo relaciones inteligibles, como la del efecto con la causa eficiente, entre los estados sucesivos, así constituidos en etapas de un desarrollo necesario. (Bourdieu, 1997: 75)

Por lo tanto, Barthes entiende la temporalidad del relato como sucesión que da significado⁵, y por ello intenta invalidar esta asunción de sentido a través de su forma de organizar el texto: para él, anular el relato anecdótico es anular el cuerpo como relato con un sentido acabado, es rechazar la idea falaz de vida como progresión u evolución con un fin último.

Por este motivo, lo improductivo (la niñez), si bien no se narra en el sentido clásico, tiene igualmente tiempo, duración y está representado por el cuerpo. Por el contrario, lo productivo, tiempo de la escritura, no tiene temporalidad, es un texto que no *narra* nada, es decir, no encadena sucesos con una finalidad; aún así, permite reconstruir una *escritura* y un imaginario, pero entendiéndolo de forma no determinante, es decir, sin que atrape al sujeto en las redes de la ideología.

De esta forma, no se reconoce a sí mismo en la primera etapa improductiva porque ha realizado un camino de división de su cuerpo a favor del placer de la escritura. Por eso, la segunda parte del texto no narra escenas, sino que encadena figuras de pensamientos, reescrituras de teorías y reflexiones a través de fragmentos discontinuos, pues si hay una historia de su identidad *re-construida* es la que está asociada a su escritura.

Esta configuración presenta evidentemente una jerarquía y una valoración entre ambas eta-

5 Puede revisarse la interpretación que presenta Barthes sobre el uso de tiempo indefinido en la novela del siglo XIX en *El grado cero de la escritura*: "El pasado narrativo pertenece entonces al sistema de seguridad de las Bellas-Letras. Imagen de un orden, constituye uno de los numerosos pactos formales establecidos entre el escritor y la sociedad para justificación de uno y serenidad de la otra. El pretérito indefinido *significa* una creación: es decir que la señala y la impone. Aun inmerso en el más sombrío realismo tranquiliza, porque, gracias a él, el verbo expresa un acto cerrado, definido, sustantivado, el Relato tiene un nombre, escapa al terror de una palabra sin límites: la realidad se adelgaza y se familiariza, entra en un estilo, no desborda del lenguaje; la Literatura sigue siendo el valor de uso de una sociedad advertida, por la forma misma de las palabras, del sentido de lo que consume". (1973: 38)

pas (productiva-improductiva) y se relaciona con la concepción del imaginario antes mencionada. De esta forma, establece cadenas de oposiciones que se van adicionando a lo largo de texto: el cuerpo es encierro, enfermedad, temporalidad, extrañeza; el trabajo es la salida, despojarse de temporalidad, el escape en el placer. Su escritura es el espacio donde no está sujeto a restricciones que provengan desde el exterior: “Mi cuerpo solo está libre de todo imaginario cuando reencuentra su espacio de trabajo”. (Barthes, 1975: 41)

Por otra parte, la palabra imaginario también multiplica sus sentidos. He señalado su valor negativo, pero también tiene una carga positiva. Despojándola de toda connotación de imagen impuesta por la doxa, el imaginario que Barthes intenta reconstruir no es un producto unívoco y cerrado de significación, sino un proceso de significancia, abierto y en continuo devenir de sentido. Por eso afirma:

El esfuerzo vital de este libro es poner en escena un imaginario. (...) Es pues importante que al imaginario se lo trate según sus grados (el imaginario es asunto de consistencia, y la consistencia, asunto de grados), y hay, a lo largo de los fragmentos, varios grados de imaginario. Sin embargo, la dificultad es que no se puede numerar estos grados. (Barthes, 1975: 115)

Este proyecto, la imposibilidad de cerrar un sentido, es llevado a cabo a partir de la organización de la segunda parte del texto en fragmentos autónomos, los cuales no pueden ordenarse ni secuencialmente ni a partir de los temas que abordan. La sintaxis anagramática se impone al lector a favor de un tipo de lectura no totalizadora, siempre abierta, y lo obliga a establecer series de fragmentos –por ejemplo, relativos al lenguaje, al imaginario, a la doxa o a los mecanismos de análisis– para encontrar sentidos. El caos de ese proceso inenarrable e inacabado del imaginario solo puede ser puesto en escena a partir de una escritura alternativa; la misma busca crear una forma paralela de lectura e interpretación que posibilite diferentes recorridos de lectura y que construyan un texto plural.

Respecto de esta teoría del texto plural debe remitirse nuevamente a la aversión de Barthes por la doxa y los mecanismos de fijación que esta ejerce, los cuales solidifican los sentidos y las relaciones de acuerdo con la ideología⁶. Para el crítico, la doxa no es más que un tipo de arrogancia que intenta ocultar las formas de poder que conlleva la lengua. En este sentido, explica su camino de intelectual como una búsqueda continua de la anulación de la naturalización o petrificación del sentido:

En el origen de la obra, la opacidad de las relaciones sociales, la falsa Naturaleza; la primera sacudida es pues la desmitificación (*Mythologies*); luego la desmitificación se inmoviliza en una repetición y es a ella a quien hay que desplazar: la *ciencia* semiológica (postulada entonces) intenta quebrantar, vivificar, armar el gesto, la postura mitológica, dándole un método; esta ciencia se recarga a su vez de todo un imaginario: a las aspiraciones de una ciencia semiológica se impone la ciencia (a menudo bastante triste) de los semiólogos; hay pues que apartarse de ella, que introducir, en ese imaginario razonable, un grano de deseo, la reivindicación del cuerpo: es entonces el Texto, la teoría del Texto. Pero de nuevo, el Texto corre el peligro de petrificarse: se repite, se almoneda en textos mates que testimonian una solicitud de lectura y no un deseo de agradar: el Texto tiende a degenerar en Parloteo. ¿A dónde ir? En eso estoy. (Barthes, 1975: 78)

Este camino de construcción de la paradoxa es la que se proyecta en la sintaxis de su texto y en los recursos de su constitución: por un lado, la utilización de la autonomía⁷ como mecanismo

6 En casi todos sus textos hay una reflexión respecto de estos mecanismos y un intento de deconstruirlos (ver Barthes, 1973, 1980, 1997).

7 Barthes lo menciona como una forma alternativa de producir la escritura: “el estrabismo inquietante (cómico y chato) de una operación circular: algo como un anagrama, una sobreimpresión invertida, un aplastamiento de niveles” (1975: 54).

productivo a partir del montaje de las fotografías y los fragmentos; por otro lado, la postulación de otra forma de lectura paradójica, una lectura anfibológica más que polisémica, que postula la lectura y la escritura como prácticas paralelas e irreductibles.

Respecto de esta preocupación debe entenderse la escritura de su autobiografía, ya que establece una relación de alteridad con definiciones tradicionales y restrictivas como, por ejemplo, la de Philippe Lejeune⁸. El texto barthesiano propone un distanciamiento de estas a partir de los mecanismos de escritura antes mencionados.

Asimismo, la construcción fragmentaria y alternativa no debe confundirse con una autobiografía de ideas, de pensamientos: “Pese a estar hecho, aparentemente, de una serie de ‘ideas’, este libro no es el libro de sus ideas; es el libro del Yo, el libro de mis resistencias a mis propias ideas; es un libro *regresivo* (que retrocede, pero también, tal vez, que toma sus distancias)” (Barthes, 1975: 130). El sujeto se relea y al hacerlo se reescribe; leer, para Barthes, es escribir, por lo tanto releer sus textos es escribir nuevamente su nombre propio: “¿Comentarme? ¡Qué aburrimiento! No me quedaba otra solución que la de *re-escribirme* –de lejos, de muy lejos– ahora: añadir a los libros, los temas, los recuerdos, los textos, otra enunciación, sin llegar a saber nunca si es de mi pasado o de mi presente de lo que hablo” (1975: 155).

Por último, este tipo de construcción posee un doble movimiento respecto del género: por un lado, cuestiona la forma tradicional del mismo al rechazar la forma de *relato* (entendido como sucesión de hechos organizados en función de una finalidad o sentido); por el otro, contribuye a su redefinición y postula formas alternativas de construir un imaginario, evitando las ilusiones autobiográficas que requieren la coherencia o lógica para organizar una vida.

En este sentido, presenta una forma alternativa de escritura y por lo tanto de lectura, un modo que no se reduce a las relaciones denotativas y connotativas⁹ de significado-significante, sino que explora la anfibología e intenta escapar a la solidificación del sentido por parte del lenguaje, fundar un texto atópico que nada represente.

Bibliografía

- AA.VV. 1991. “La autobiografía y sus problemas teóricos. Estudios e investigación documental”. Suplemento n° 29. Complemento de *Revista Anthropos*, n° 125. Barcelona.
- Barthes, Roland *et al.* 1970. *Análisis estructural del relato*. Buenos Aires, Tiempo contemporáneo.
- 1973. *El grado cero de la escritura*. Buenos Aires, Siglo XXI.
- 1975. *Roland Barthes por Roland Barthes*. Caracas, Monte Ávila.
- 1980. *El placer del texto* seguido de *La lección inaugural*. México, Siglo XXI.
- 1986. “El mensaje fotográfico” y “Retórica de la imagen”. *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos y voces*. Barcelona, Paidós.
- 1986. *S/Z*. México, Siglo XXI.
- [1957] 1997. *Mitologías*. México, Siglo XXI.
- Bourdieu, Pierre. [1994] 1997. “La ilusión biográfica”, en *Razones prácticas. Sobre la teoría de la acción*. Barcelona, Anagrama.
- Derrida, Jacques. 1984. “Políticas del nombre propio”, en *La filosofía como institución*. Barcelona, Granica.

8 Este crítico define la autobiografía como un “Relato retrospectivo en prosa que una persona real hace de su propia existencia, poniendo énfasis en su vida individual y, en particular, en la historia de su personalidad” (Lejeune, 1994: 50).

9 En el fragmento “La denotación como verdad del lenguaje” Barthes (1975) afirma que en realidad la denotación no existe, sino que debe ser considerada como un mito. La oposición entre denotación/ connotación solo es válida para alguien que cree que existe la verdad del lenguaje, mientras que para alguien que la niega esa oposición no hace más que trabajar para la naturalización operativa de la doxa, al aceptar que hay un sentido primario y otro secundario *autorizados*.

Foucault, Michel. 1990. *Tecnologías del yo*. Barcelona, Paidós.

Lacan, Jacques. 1998. *Escritos I*. México, Siglo XXI.

Lejeune, Philippe. 1994. *El pacto autobiográfico y otros estudios*. Madrid, Megazul-Endymion.

CV

VIRGINIA PAOLA FORACE ES ESTUDIANTE AVANZADA DEL PROFESORADO EN LETRAS DE LA UNIVERSIDAD NACIONAL DE MAR DEL PLATA, MIEMBRO DEL GRUPO DE INVESTIGACIÓN *ESTUDIOS DE TEORÍA LITERARIA* DIRIGIDO POR LA DOCTORA MARÍA COIRA Y ADSCRIPTA A LA CÁTEDRA DE TEORÍA Y CRÍTICA LITERARIA II DE LA UNIVERSIDAD NACIONAL DE MAR DEL PLATA.
