

**ROLAND
BARTHES**



**VARIACIONES
SOBRE
LA ESCRITURA**

PAIDÓS

Roland Barthes

**VARIACIONES
SOBRE LA
ESCRITURA**

PAIDÓS

Los textos del presente volumen se han extraído de las *Oeuvres Complètes* de Roland Barthes, publicadas en francés por Éditions du Seuil, París
Selección y traducción de Enrique Folch González

Relación de textos incluidos en nuestra edición:

Volumen 1: © Éditions du Seuil, 1993

Responsabilité de la grammaire (págs. 79-81); Littérature inhumaine (págs. 239-240); Oeuvre de masse et explication de texte (págs. 1.109-1.110); Présentation (págs. 1.412-1.414); Réponse a une enquête sur le structuralisme (págs. 1.533-1.534).

Volumen 2: © Éditions du Seuil, 1994

Entretien sur le structuralisme (págs. 117-120); Linguistique et littérature (págs. 501-506); Dix raisons d'écrire (pág. 541); La linguistique du discours (págs. 968-972); Une problématique du sens (págs. 885-900); Sur la théorie (págs. 1.034-1.036); Variations sur l'écriture (págs. 1.535-1574); Pour une théorie de la lecture (págs. 1.455-1456). [Texte (Théorie du) (págs. 1.677-1689) CO Encyclopaedia Universalis Frarice, S.A., 1973, 1989].

Volumen 3: © Éditions du Seuil, 1995

Benveniste (pág. 393); Écrire (págs. 422-423); Réponses (págs. 450-452); Une sorte de travail manuel (págs. 768-769); Avant-propos à «Jakobson» (págs. 852-853); Présentation (págs. 999-1.001); Rencontre avec Roland Barthes (págs. 1.061-1.067); Rapports entre fiction et critique selon Roger Laporte (págs. 1.080-1.081); Préface au «Dictionnaire Hachette» (págs. 1.227-1.229).

Esta obra es galardón del P.A.P. GARCÍA LORCA, Programa de Publicación del Servicio de Cooperación y de Acción Cultural de la Embajada de Francia en España y del Ministerio francés de Asuntos Exteriores.

1.ª edición, octubre de 2002

1.ª edición en esta presentación, marzo de 2022

No se permite la reproducción total o parcial de este libro, ni su incorporación a un sistema informático, ni su transmisión en cualquier forma o por cualquier medio, sea éste electrónico, mecánico, por fotocopia, por grabación u otros métodos, sin el permiso previo y por escrito del editor. La infracción de los derechos mencionados puede ser constitutiva de delito contra la propiedad intelectual (Art. 270 y siguientes del Código Penal). Dirijase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra. Puede contactar con CEDRO a través de la web www.conlicencia.com o por teléfono en el 91 702 19 70 / 93 272 04 47.

© de la traducción, Enrique Folch González, 2002

© de todas las ediciones en castellano,

Editorial Planeta, S. A., 2002, 2022

Paidós es un sello editorial de Editorial Planeta, S. A.

Avda. Diagonal, 662-664

08034 Barcelona, España

www.paidos.com

www.planetadelibros.com

ISBN: 978-84-493-3916-5

Depósito legal: B. 1.719-2022

Fotocomposición: Pleca Digital

Impresión y encuadernación en Limpergraf

El papel utilizado para la impresión de este libro está calificado como papel ecológico y procede de bosques gestionados de manera sostenible

Impreso en España - *Printed in Spain*

SUMARIO

1947. Responsabilidad de la gramática.	7
1953. Literatura inhumana	11
1963. Obra de masas y explicación de texto	13
1964. Presentación de «Investigaciones semiológicas».	17
1965. Respuesta a una encuesta sobre el estructuralismo	21
1966. Conversación sobre el estructuralismo	25
1968. Lingüística y literatura	31
1969. Diez razones para escribir.	41
1970. Una problemática del sentido.	43
La lingüística del discurso.	67
Sobre la teoría	75
1972. Por una teoría de la lectura	85
1973. Variaciones sobre la escritura	89
Texto (teoría del)	145
1976. Benveniste	165
Escribir.	167
Respuestas sobre la lectura	171
1977. Una especie de trabajo manual.	175
1978. Presentación de «Roman Jakobson»	177
1979. Presentación de «La conversación»	179
Encuentro con Roland Barthes	183
Relaciones entre ficción y crítica según Roger Laporte	195
1980. Prefacio al diccionario Hachette	199
Fuentes bibliográficas	203

RESPONSABILIDAD DE LA GRAMÁTICA

COMBAT

1947

No hace mucho, aún se consideraba la literatura como un artesanado. El escritor, al que se equiparaba con alguien que trabajaba en casa (belvedere de Hugo, habitación de Flaubert, despacho de Valéry al alba), disponía de un instrumento especial, la gramática francesa, con el cual se suponía que trabajaba su forma como una materia plástica. La gramática representaba un saludable elemento técnico en un orden de producción cuya gratuidad posible se comenzaba a entrever. Escribir bien era a la vez garantizar cierto resultado y entregarse a cierto trabajo. Detrás de la mayor parte de la literatura que va de Théophile Gautier a Gide, hay esencialmente la finalidad de una labor.

Ese trabajo formal del escritor correspondería por lo demás a un designio histórico más general. Creer en una gramática única, practicar una lengua francesa *pura*, suponía prolongar ese famoso mito de la claridad francesa cuyo destino está tan estrechamente ligado a la historia política de Francia. Fechar el nacimiento de ese mito es bastante significativo; en 1647, según Vaugelais, ser claro es hablar como se habla en la corte; la claridad es el buen uso, es decir, el uso del grupo social que se mantiene directamente alrededor del poder; pero desde 1660, la autoridad monárquica es suficientemente fuerte para pasar del cinismo a la hipocresía, según una transformación muy conocida en la Historia; la claridad, que diez años antes no era más que el uso reconocido del más fuerte, se establece como universal: la Gramática de Port-Royal justifica las reglas, ya no por el uso, sino por el acuerdo lógico entre la regla

y las exigencias del entendimiento. Todos los comentadores de esa época, inclusive los modernos, hacen mucho caso de las reformas del siglo XVII en favor de una lengua tan clara que pueda ser comprendida por todo el mundo; pero ese todo el mundo nunca fue más que una porción ínfima de la nación; es más, precisamente en nombre de una exigencia de universalidad, se excluyeron del lenguaje las palabras y la sintaxis inteligibles para el pueblo, las del trabajo y la acción. Hubo sin duda cierta universalidad de la escritura, que se extendió a través de las élites que, dispersas por Europa, vivían del mismo modo de vida privilegiado; pero esa comunicabilidad tan alabada de la lengua francesa nunca fue más que horizontal; no fue vertical, nunca se perfiló en el grosor del volumen social.

El francés clásico, el único instrumento de que dispone actualmente la literatura, salvo que se recurra a procedimientos aún más esotéricos, es ante todo el lenguaje de un grupo poderoso, o bien ocioso, o bien que practica un trabajo especial que podríamos llamar trabajo de dirección. De ese lenguaje están forzosamente excluidas una infinidad de acciones y la acción misma, que en él solamente subsiste como modo profundo y visceral de sentir; de ahí, entre otras, la primacía de los tiempos, la desaparición de los modos y, en general, todas las reformas técnicas que pueden ayudar a eliminar del lenguaje de los *directores*, como se dice ahora, esa subjetividad tan especial del hombre popular, esa subjetividad que siempre se determina a través de una acción y no a través de una reflexión.

Ahora bien, desde la elaboración, habría que decir absolutamente política, de nuestra lengua clásica, ninguna revolución retórica sería, ni la romántica ni la simbolista, ha disipado la impostura de un lenguaje que se dice universal pero que es únicamente privilegiado. Las revoluciones del lenguaje, todas exclusivamente literarias, son inferiores a su reputación; se reducen finalmente a olas de pudor o de admiración con respecto a ciertos procedimientos secundarios de escritura. Nunca son más que, según las palabras ingenuas de Hugo, una tormenta en el fondo del tintero. Saint-Just habló la lengua de Fénelon; Gide, Mauriac y Duhamel prac-

tican la gramática de Port-Royal, y el mismo Camus escribe una novela más o menos como Flaubert o Stendhal. Que la gramática clásica haya adquirido, en su área social limitada, cierto grado de perfección, no debe ocultar los sacrificios enormes que el uso exclusivo de tal instrumento cuesta a la expresión de una totalidad humana, y tal vez incluso a la formación de ideas nuevas.

Para los escritores de hoy, el problema es por lo tanto separar la escritura de sus orígenes históricos, es decir, de hecho, políticos. A veces, parece que ya se abandonen partes considerables, tics ancestrales, de la gramática normativa (salvo en la medida en que aún se ha de conservar la audiencia de un público tradicional y, por lo demás, muy embarazoso). Sobre todo, se abandona la idea misma de una escritura normativa. Nuestros escritores más lúcidos comprenden y profesan que, de hecho, hay tantas gramáticas como grupos sociales; para el escritor de hoy, escribir bien es, cada vez más, conocer perfectamente la multiplicidad de esas gramáticas, cuya área social varía sutil e imperceptiblemente. Esa es la única vía posible de la objetividad. Pero por mucho que el *hablar* ocupe un lugar cada vez mayor en la creación literaria, no puede eliminar por completo una parte forzosamente convencional del lenguaje literario, la narración.

Este es el último bastión de la gramática clásica; este es el punto más crítico del callejón sin salida del estilo, en torno al cual nuestros escritores más se sensibilizan, combaten e inventan; los procedimientos para sacar a la narración de su envoltura fatal de literatura se multiplican; en cuanto se puede, se la sustituye por el monólogo, se crean en el relato subjetividades secundarias, pues lo que se da como sueño o como recuerdo surge de una escritura en el fondo más objetiva que lo que se da como relato; se adopta, como en *Le sursis*, una narración simultánea, a fin de romper la fascinación de un relato monolingüe; se amplía el campo de acción del escritor hasta el teatro y hasta el cine. La literatura, obstinada con razón en este problema de escritura, tiende a dispersarse y a rehuirse o, en cualquier caso, a desplazarse. El escritor empieza a hacer trampas con el lenguaje que su condición y sus tradiciones le entregan. Cuando Sartre, por ejemplo, se ejercita en el guion, es

probable que no lo haga por un diletantismo poligráfico análogo al de Cocteau. Es más bien el inicio de una transferencia de la literatura lejos del instrumento verbal que ha constituido su gloria durante tres siglos, pero que ahora se vuelve cada vez más comprometedor, a medida que la existencia de grupos sociales distintos entra más en la visión del escritor contemporáneo.

LITERATURA INHUMANA

LETTRES NOUVELLES

1953

«Mitología» sobre el lenguaje artificial

Leído en un gran cartel, en el Salón del Equipo de Oficina:

CALÍOPE, LA MÁQUINA QUE CREA EL LENGUAJE ARTIFICIAL. El robot Calíope habla una lengua que improvisa gracias a una célula aleatoria. Se expresa mediante dos bombillas, respectivamente roja y verde, que se encienden sin ley definida.

Si convenimos en representar por I el rojo y por O el verde, el «discurso» de Calíope se presenta como una serie semejante a IO-OIIOIIOOIOOII.

Esta lengua que solo tiene dos letras — mientras que el francés cuenta con veintiséis — es la lengua «binaria», de inmenso interés, ya que es la lengua más simple, al tiempo que una lengua natural.

Por esta razón, el señor Ducrocq y sus colaboradores han elaborado un diccionario binario en el que todas las palabras están clasificadas de manera lógica, admitiendo así escrituras tanto más parecidas cuanto más vecinas son las ideas que evocan. Por ejemplo, todos los nombres de animales empiezan por IIIO. Lo que significa que en el diccionario binario los encontraremos transcritos uno tras otro.

Gracias a una gramática binaria, podemos «traducir» al francés el discurso de Calíope, obteniendo así una sorprendente literatura, completamente surrealista.

A continuación de lo cual, releído en Swift (viaje de Gulliver a Laputa):

... El otro proyecto consistía en abstenerse de todo tipo de palabras; y en ello se hallaba grandes ventajas para la salud y para el ahorro de tiempo. Es evidente que cada palabra pronunciada reduce en cierto grado nuestros pulmones mediante la acción corrosiva del habla y, por consiguiente, abrevia la vida. Se propuso, pues, como recurso extremo, no siendo las palabras más que los nombres de las cosas, que cada cual llevara consigo todos los objetos que necesitara expresar en los negocios y las discusiones. Este proyecto se habría adoptado probablemente, para gran beneficio de la salud y de la comodidad de los sujetos, si las mujeres, el estado llano y los ignorantes no hubiesen amenazado con rebelarse en caso de que no se les permitiese hablar en su lengua, al modo de sus antepasados: a tal punto lo vulgar sigue mostrándose como el enemigo irreconciliable de las luces. Con todo, algunos de los más espirituales y de los más doctos hacen uso del nuevo método, que solamente es molesto para ellos cuando tienen que tratar de distintos temas, pues están obligados a llevar a cuestras bultos enormes si no tienen medios para mantener a dos criados vigorosos que les ahorren el trabajo. Con frecuencia, he visto cómo dos de esos hombres sabios, doblados bajo una carga que llevaban al modo de nuestros vendedores ambulantes, se detenían en la calle para charlar, ponían su paquete en el suelo y desataban el saco; luego, tras una hora de conversación, se ayudaban recíprocamente a recargarse y se despedían el uno del otro.

OBRA DE MASAS Y EXPLICACIÓN DE TEXTO

COMMUNICATIONS

1963

Si la obra de masas llega un día a la enseñanza, se encontrará fatalmente con el ejercicio típico de la pedagogía clásica: la explicación de texto. ¿Qué puede o qué debe suceder entonces?

Hay que recordar primero en qué consiste la explicación de texto. Es un análisis que se refiere a un objeto muy apremiante, el texto, es decir, de hecho, un trozo de lenguaje; la explicación de texto es una crítica de lenguaje; por lo tanto, incluye naturalmente un comentario «filológico», destinado a aclarar a fondo el sentido de las palabras, y un análisis retórico, cuyo objetivo es hallar las «partes» (aristotélicas) de la fábula. No hay que olvidar que este es un ejercicio muy comprometido con cierto tipo de cultura y, en consecuencia, de pedagogía, heredada, en conjunto, de los jesuitas. Encontraremos una prueba de esta especificidad cultural — casi podríamos decir nacional, de tan francés que es este ejercicio — en la resistencia de los estudiantes extranjeros a conformarse al espíritu del ejercicio, al que acusan a menudo de matar el texto con un exceso de «disección»; advertiremos a un tiempo que existen otros tipos de comentario: en el nivel de la palabra, por ejemplo, en el discurso heideggeriano. Tal como es, el ejercicio tiene un valor ambiguo: sumamente fructífero cuando se aplica a obras (clásicas) que han sido construidas siguiendo las mismas normas que él (evita entonces la tentación de la paráfrasis verbosa por parte del alumno), corre el peligro de convertirse en escolástico cuando se adapta a obras surgidas de la modernidad: se puede explicar «justamente» una página de Giraudoux según

las normas de la pedagogía clásica, pero estas mismas normas no obtendrán nada de una página de Beckett.

Frente a este ejercicio, ¿qué es una obra de masas (entendamos: escrita con vistas a una difusión masiva por las vías de la comunicación de masas)? Es a menudo una obra extra-lingüística (visual, por ejemplo), o que, en cualquier caso, mezcla códigos diferentes (palabra, imagen, música). Pero sobre todo es, por definición, una obra desacralizada, en la medida en que no es antológica, no la produce una selección, ni pasa por el filtro de una cultura y de una historia; por lo que toca a las obras clásicas, el problema del valor ya está regulado cuando llegan al alumno. En el caso de la obra de masas, el problema no solamente no está regulado, sino que ni siquiera es seguro que haya que plantearlo: la obra es tal vez fundamentalmente una obra *inmediata*, es decir, desprovista de toda mediación ética: así es consumida, esa es su finalidad, su función profunda en toda la sociedad, y no es seguro que al seleccionarla no se nos «escape». Además, es probable que su estructura difiera de las obras clásicas (de nuestro Occidente moderno); la obra de masas (el filme comercial, la canción de éxito, la foto-novela) establece abiertamente grandes modelos colectivos: los «temas» son en ella muy importantes; por lo tanto, exige una crítica temática muy activa, capaz de encontrar redes de temas en obras infinitamente variadas. Pero, sobre todo, parece que la obra de masas esté sometida a una lógica particular, diferente de la de las obras clásicas (esto no se ha estudiado aún y será muy importante hacerlo): la composición del relato depende de ciertas reglas (u obligaciones) impuestas sin duda por imperativos de consumo muy estrictos. ¿Un ejemplo? Un filme suntuoso relata la guerra de dos facciones bárbaras (ocurre entre los mogoles); a la mitad del filme, todo indica, según la falsa racionalidad del relato, que se va a firmar un tratado de paz; pero según la lógica estética que regula efectivamente el desarrollo de la acción, todo indica al mismo tiempo que no se firmará: el filme no puede terminar al cabo de media hora, y no puede concluir sin el espectáculo de un gran combate: por lo tanto, habrá *obligatoriamente* (es la exigencia estética, superior a la exigencia racional) una peripecia (que

será una traición). Igualmente, en la obra de masas, es imposible atribuir ciertas acciones a ciertos papeles (positivos). Podríamos agrupar todas estas exigencias con el nombre de *pertinencia* interna de la obra: las obras de masas son estrechamente pertinentes (por eso podemos, por otra parte, definir las obras de vanguardia como *impertinentes*).

No podemos prescribir con detalle las modificaciones que debería padecer la explicación de texto al pasar de la obra clásica a la obra de masas. Solamente podemos prever que, si la obra de masas se convierte algún día en objeto de enseñanza (lo cual no dilucidamos aquí), habrá que pedir al docente una conversión de actitud (que sin duda muchos han iniciado ya). Evidentemente, en primer lugar, habrá que desacralizar la obra, y no tratar de hacer de ella una obra de arte clásica disfrazada; en especial, será conveniente revisar nociones críticas como la de originalidad. También habrá que aceptar la noción de «pertinencia» estética, es decir, de lógica formal, en el interior de una gran estructura colectiva, por muy «comercial» que sea. Estas son las dos reglas técnicas de la nueva explicación de texto. Hay otras más éticas: en la misma medida en que la nueva estética se acepte sin complejos, habrá que plantear con franqueza los problemas de valor: ha de ser siempre posible una crítica de la obra de masas en relación con los grandes temas humanos de la alienación y la cosificación, pues la obra de masas (como toda obra) nunca es «inocente»; al mismo tiempo y en cambio, la nueva explicación de texto debe permitir el uso de la obra de masas para explicar al alumno su propio tiempo y para facilitarle la comprensión de una modernidad que hasta la fecha se sitúa demasiado a menudo fuera de la enseñanza.