filosofia unisinos | ISSN 1984-8234
Unisinos Journal of Philosophy

Filosofia Unisinos
Unisinos Journal of Philosophy
26(1): 1-14, 2025 | e26101
Nome dos editores responsáveis pela avaliação:
Inácio Helfer
Leonardo Marques Kussler
Luís Miguel Rechiki Meirelles

Unisinos – doi: 10.4013/fsu.2025.261.01

Artículo

El papel del escritor en el siglo XX según Barthes: lectura de *El grado cero de la escritura*

The role of the writer in the 20th century according to Barthes: teading of *Writing Degree Zero*

Aida Navas-Aparicio
https://orcid.org/0009-0006-2408-495X
Universidad de Barcelona, Departamento de Biblioteconomía, Documentación y Comunicación Audiovisual, Barcelona, Espanha. E-mail: aidanavas@ub.edu

José Carlos Ibarra-Cuchillo
https://orcid.org/0000-0002-3675-9081
Universidad Nacional de Educación a Distancia, Programa de Pós-Graduação em Filosofia, Barcelona, Espanha. E-mail: jibarra67@alumno.uned.es

RESUMEN

A través de la lectura de *El grado cero de la escritura* y *El placer del texto*, y recurriendo a ejemplos extraídos de la literatura antigua (*El sueño de Polífilo* de Francesco Colonna) y moderna (*La dama vestida de gris* de Georges Ohnet), se exploran tres conceptos fundamentales en la obra de Roland Barthes: la escritura, el escritor (écrivant) y el escribiente (écrivain). La escritura se revela en este autor como un proceso transformador que convierte el deseo de significante en una ley objetiva, actuando como índice de lo real. El escritor y el escribiente, por su parte, manifiestan en su práctica escrituraria una tendencia de evolución hacia una nueva tipología de individuo: el escritor-escribiente (écrivain-ecrivant), cuya irrupción pone en crisis el papel social de la obra literaria y las categorías tradicionales de autor y lector.

Artigo está licenciado sob forma de uma licença Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional.

Palabras clave: Barthes, semiótica, estilo, lengua, escritura.

ABSTRACT

Through the reading of *Writing Degree Zero* and *The Pleasure of the Text*, and drawing on examples from both classic literature (Francesco Colonna's *Hypnerotomachia Poliphili*) and modern literature (Georges Ohnet's *The Lady in Grey*), three fundamental concepts in Roland Barthes' work are explored: writing, the author (*écrivant*), and the writer (*écrivain*). Writing is revealed in Barthes' work as a transformative process that turns the desire for significance into an objective law, acting as an index of the real. The writer and the author, on the other hand, manifest in their writing practice a tendency towards evolution into a new typology of individual: the writer-author (*écrivain-écrivant*), whose emergence puts into crisis the social role of literary works and the traditional categories of author and reader.

Keywords: Barthes, semiotics, style, language, writing.

1 Introducción

En *Semiótica y filosofía del lenguaje,* Umberto Eco señala que ningún pensador que se precie puede eludir completamente la cuestión semiótica. No se refiere, pues, sólo a los filósofos del lenguaje, «sino a todos los filósofos que comprendieron hasta qué punto el análisis de la lengua y de otros sistemas de signos es fundamental para entender muchos otros problemas, desde la ética a la metafísica» (Eco, 1990, p. 8). Pues todo aquel que se propone la tarea de precisar con ánimo especulativo el lugar de un concepto, una noción o aun la observación más inocente, termina irremediablemente presa de la necesidad intelectual de dilucidar el vínculo o la asociación existente entre el término y su intérprete, ora en forma de sujeto basal, entendido como destinatario insobornable o *hypokeimenon*, plegado a la normatividad vigente en su época, ora en forma de sujeto desustantivado y refractario, empleando la terminología de Barthes (1967, p. 9), al «orden sacro de los Signos».

Así pues, dicha preocupación temática se consideraría relevante tanto si en última instancia le sirve al pensador para encuadrar su discurso, genuflexo, en un sistema de códigos cerrado, como si le sirve para despejar en parte o completamente la siempre borrosa fisonomía del régimen textual al que paga los diezmos. Un ejemplo de esto último lo encuentra Barthes en el siglo XVI francés, donde el pretérito indefinido habría jugado el papel de esa contribución obligatoria al régimen:

> *[…] el pretérito indefinido es precisamente ese signo operatorio por medio del cual el narrador acerca el estallido de la realidad a un verbo delgado y puro, sin densidad, sin volumen, sin despliegue, cuya única función es la de unir lo más rápidamente posible una causa y un fin. (Barthes, 1967, p. 31)*

En el siglo XX, no cabe duda de que es Barthes quien da un importante espaldarazo al estudio de los signos y expande con brillantez literaria y honestidad intelectual las posibilidades de una ciencia que, a la sazón, se erige en sus manos como una gran oportunidad de subvertir, transformar, transponer, profundizar, renovar y, en cierto sentido, suspender, una actividad fundamental en el desempeño del espíritu humano como es la literatura, que, por un lado, quedará sustantivada —y ya no será más *literatura*, sino *Literatura*—, y, por otro, como sutil paradoja, será derramada sobre una trampilla secreta del lenguaje a la que acompañará, no sin cierto deleite mórbido, el sujeto clásico a fuer de testigo privilegiado de una forma literaria moribunda, cercada por usos lingüísticos excesivamente restrictivos y anticuados, ante todo dependientes de la función comunicativa.

Frente a esta coyuntura, que Ernesto de Martino (2012, p. 434) entiende como una «crisis de la presencia»[1], Barthes no intentará imponer su propio relato ni hacer de su reflexión un engrudo que fije sus ideas a los procesos que operan en los ámbitos sociales de su tiempo, sino que, más bien, se ceñirá en sus libros, artículos, separatas universitarias, revistas o análisis musicales y fotográficos, a ofrecer una elaboración interpretativa putativa, cuyo centro estará, sin excepción, dominado por una atmósfera de suspensión, sentido trágico, sueño órfico, en testimonio de una transformación efectiva e innegable, acreditada por la cada vez mayor preponderancia creativa del significante, que ya no podrá ni deberá volver a caer en categorías fijas e inmutables.

Ciertamente, aquí Barthes no está solo. La novela moderna es ya —o lo fue a mitad del siglo XX— una ostentosa constatación de la muerte de la novela en general, al menos tal y como los críticos clásicos la habían venido considerando hasta entonces, y, en consecuencia, no son pocos los colegas semiólogos y filósofos, así como los propios novelistas, que tratan de dar respuestas a dicha crisis en la dimensión escrituraria. Sin embargo, creemos que es Barthes quien mejor sabe cómo hay que mirar a través del fuego de la destrucción, parcial o absoluta, de la Literatura y la Escritura, y además nos enseña a hacerlo no sólo como espectadores pasivos, inmóviles ante la aurora cegadora de una nueva época, sino también como agentes a vueltas con una realidad material distinta, más en sintonía con la conciencia y ya no tanto con los hechos. De él escribe Kristeva que es «el precursor y fundador de los modernos estudios de literatura, precisamente porque situó la práctica literaria en el entrecruzamiento del sujeto y de la historia» (Barthes, 1974a, p. 78).

Se trata ahora no de asaltar los cielos, el gran sentido anunciado en lontananza, sino de buscar una nueva claridad que rodee «tanto la huida del sentido [...], como el *engranaje* histórico, la *sucesión* móvil de las formas» (Barthes, 1974a, 96). Pasar de la *mathesis,* el campo estructurado del saber, a la *semiosis,* un saber de los signos no reduccionista. O al menos de una *mathesis singularis* a una *mathesis universalis.* A propósito de esta cuestión, Bataille (1979, p. 22) realiza el mismo diagnóstico en su particular lenguaje sacrificial: «[E]l hombre completo no es más que un ser en el que se ha abolido la trascendencia, de quien ya nada está separado: un poco marioneta, un poco Dios, un poco loco… es la transparencia». En el plano artístico, Andy Warhol no expresa nada fundamentalmente distinto, toda vez que su obra debe abordarse «[…] a partir de un vaciado de sí mismo, de una autoconstrucción de la identidad ajena a sí mismo, a partir de todo aquello que deja de ser esencia para convertirse súbitamente en superficie» (Fernández Campón, 2006, p. 226). A su vez, el compositor y poeta Giacinto Scelsi entrega al mundo una obra que se balancea sobre el fulcro de una sola nota, un la bemol dionisíaco, consagrado a la aniquilación del autor polifónico. En *Poèmes incombustibles* escribe: «Le sommeil / explique / la non-réalité / de la pensée / esclave de la / pseudoréalité» (Scelsi en Fusé, 2018, s/p).

Con Barthes, asistimos por vez primera en el dominio de la teoría textual a una tentativa de comprender la transparencia que resulta de la descomposición del opaco *juego de abalorios literario* —en alusión al título del *Bildungsroman* de Hermann Hesse— y acercarnos, fuera de toda garantía, al nivel mínimo de actividad espiritual, el grado cero[2] de la escritura, en el que aún nada tiene implícito un significado, el tiempo entra en suspensión[3], la conciencia sufre una desgarradura (Barthes, 1967, p. 72) en sus intereses y todo signo alude, como la Esfinge biforme, a un enigma cuya resolución amenaza con trastocar el propio orden de la naturaleza —burguesa, proletaria, clásica, antigua, escolástica, revolucionaria, intelectual, entre otras—.

[1] De Martino (2012) pone de relieve precisamente el trastorno que padece el sujeto moderno en relación a su puesto en el proceso histórico. Significativo que Barthes (1974a, p. 65) diga, más o menos durante esos mismos años en que escribe De Martino, que *El grado cero* de la escritura fue el intento de «[…] existencializar, de encarnar la noción» de escritura en el marco histórico, despejando así cualquier duda de su posible implicación en la polémica intelectual heideggeriana de la metafísica de la presencia.
[2] Concepto que Barthes (1974a, 57), como él mismo explicita, toma del lingüista danés Viggo Brøndal.
[3] Alain Jugnon (2023, 49) lo expresa brillantemente: «Si A crea B, entonces B ha inventado A. Es el orden de las cosas escritas o cosas literarias. Si A crea B, entonces es que A es el acontecimiento de B (es hijo del acontecimiento B)».

De la abundante producción de Barthes, será un texto breve y compendioso el encargado de desplazar sus preocupaciones hacia el mismo centro de la polémica, relegando así al perímetro cuestiones menos acuciantes, sólo provisionalmente situadas en primer plano y planteadas por autores contemporáneos carentes del olfato oracular del filósofo francés. Será, pues, *El grado cero de la escritura,* la principal fuente de este trabajo, el surtidor de diagnósticos, remisiones, alusiones y píldoras morales, a cuyo caudal, a veces de manera subalterna y otras casi principal, incorporaré las corrientes comprendidas en *El placer del texto,* que sin duda hará las veces de fogonazo revelador, y otras como *El proceso de la escritura, La aventura semiológica* o *Ensayos críticos*. Vestidos con esta panoplia, a continuación dirigiremos nuestros esfuerzos al eximio papel que juega en estas circunstancias el escritor, en su doble vertiente de écrivain (escribiente) y écrivant (escritor), y a la propia noción de escritura.

2 ¿Qué es la escritura?

En Barthes (1974a, p. 16), «la lengua está más acá de la Literatura», esto es, que la lengua encierra un corpus consistente de normas, leyes, restricciones, imposiciones, hábitos y costumbres. En *La aventura semiológica* puede leerse:

> *La lengua, pues, si así se quiere, es el lenguaje menos la palabra: es a la vez una institución social y un sistema de valores. En cuanto institución social, no es de ninguna manera un acto, escapa a toda premeditación; es la parte social del lenguaje; el individuo no puede, por sí mismo, ni crearla ni modificarla; es esencialmente un contrato colectivo, al cual, si alguien quiere comunicarse, tiene que someterse por completo. (Barthes, 1994, p. 22)*

Sin embargo, no está pensando aquí en un muestrario de sugerencias y recomendaciones del que servirse durante la generación, producción y distribución del texto, que, por cierto, no sería «isotrópico», sino «atópico» (Barthes, 1974b, p. 41-49). Más bien, se asemeja a una consideración interna liminar, a un horizonte de posibilidades conquistado por la tranquilidad burguesa. Pero, dado que la lengua es «un objeto social por definición» (Barthes, 1967, p. 15), no podría compararse, por ejemplo, a la férula que imprime una dirección a los huesos quebrados en su proceso de soldadura. No presiona, no oprime, no obliga. Más bien es, si seguimos con el ejemplo del hueso, el convencimiento subyacente, atemático, precomprensivo y aproblemático, de que un remedio médico concreto sea el adecuado.

En la lengua late la Historia —de nuevo, con la primera letra en mayúscula—, y en ella una naturaleza concreta que se manifiesta *via negationis,* en oposición a lo considerado como abyecto, así como en la familiaridad de lo esperable, de lo presumible y hasta de lo anodino. Maneja estereotipos, que a su vez constituyen «una necrosis del lenguaje» (Barthes, 1974a, p. 20). La lengua es presa de la vida productiva, que conlleva retención, compromiso y deuda. Es la *ratio cognoscendi* de lo real, «lo que se demuestra pero no se ve» (Barthes, 1974b, p. 60), en el que con previsión se estipula lo que no se conoce y se anticipa también lo imprevisible. En *Roland Barthes por Roland Barthes,* leemos: «La primera imagen que tiene del contrato (del pacto) es, en resumidas cuentas, objetiva: el signo, la lengua, el relato, la sociedad funcionan por contrato» (Barthes, 1978, p. 65). O como lo expresa en una obra anterior: «decir que Camus y Queneau hablan la misma lengua, es sólo presumir, por una operación diferencial, todas las lenguas, arcaicas o futuristas, que no hablan» (Barthes, 1967, p. 16), lo cual equivaldría a decir que hablar una lengua no es más que el producto de no hablar las demás. De esto último puede inferirse, además, que la práctica literaria no es privativa de ninguna lengua, que ninguna tiene el monopolio de la escritura y que, en fin, ninguna tiene una relevancia moral mayor en el entramado del régimen textual.

A su lado, sitúa Barthes el estilo, que representaría el *quid* del escritor. El estilo, en oposición a la lengua, sería ese fondo insobornable sin el que el escritor no podría decir nada sin decirse a sí mismo, sin revelar lo más básico y estructural de sus intenciones —o lo que, pese a todo, no intenta—, sin des-

nudarse sin su consentimiento, sin ofrecer en bandeja sus partes pudendas. Es la persona, entendida en su voz latina, ligada al teatro: máscara. Ornamento de un rostro tímido y desdibujado que, ocultándose, en la adopción de un papel ya no tan inocente, siente recuperar su *en sí* y colorearse de nuevo sus mejillas —la sangre: lo demoniaco, sin tilde[4], tal y como lo entiende Goethe en *Las afinidades electivas*—. Si por medio de la palabra espera encontrar aceptación y comprensión, por medio del estilo aguarda pacientemente la aniquilación del sentido y el vértigo de la responsabilidad, lo cual le sitúa en una situación similar a la que se encuentra Molloy, el personaje de Beckett (1966, p. 26), cuando llega a decir: «To decompose is to live too, I know, I know, don't torment me, but one sometimes forgets». En virtud de su empuje, se «prepara el reino del significante» (Barthes, 1994, 84).

La palabra discurre en un plano horizontal, acumulando, con el tiempo, el desgaste provocado por el uso continuo de los enunciantes; en cambio, el estilo «sólo tiene una dimensión vertical» (Barthes, 1967, p. 84) y se agota en el individuo, porque supone algo así como la caída de un relámpago que no puede dominarse sino aniquilándolo, extinguiendo su luz devastadora y transformándola en sustancia servil, electricidad, al abrigo de la oscura amabilidad de la rutina. Por eso dice también Barthes (1967, p. 84) que «el estilo es así siempre un secreto».

Pensemos en una de las obras más enigmáticas de la literatura universal: el *Sueño de Polífilo* de Francesco Colonna. La *lengua* de su tiempo pronto trata de contener su desbordante magnetismo, bajo el que se sugiere lo individual, lo singular, por medio de una primera medida cautelar: cercenar su título. De *Hypnerotomachia Poliphili,* que podría traducirse como «lucha por el amor en sueño», pasa en la mayoría de traducciones a «sueño de Polífilo» (Colonna, 2023). La razón es que «hypnerotomachia» no es una palabra existente, sino un neologismo, y puede, pues, ajustarse al lecho de Procusto filológico[5]. Lo que no existe puede tratarse de muchas maneras, según exija el orden general. Sus ciento setenta y un grabados, reputados como los más maravillosos del Renacimiento, caen inmediatamente en las fauces de las interpretaciones más disparatadas, es decir, más eruditas y pagadas de sí mismas, y son reducidos a hitos durante el proceso de lectura. Los imposibles jeroglíficos egipcios que figuran en algunos de ellos son estudiados con detenimiento y, si bien quedan unos cuatrocientos años para el descubrimiento de la piedra de Rosetta, se traducen sin dificultad al latín.

El estilo del *Sueño de Polífilo* puede rastrearse en la caprichosa conjugación de palabras en italiano, latín, griego, árabe y hebreo, las cuales conforman un lenguaje extraño y extravagante; en la rara composición de temas, compendio de saberes heterodoxos, contraculturales, frente a una extinción inminente surgida como visión deleitable —como en Diógenes Laercio, que escribe su *Vidas, opiniones y sentencias de los filósofos más ilustres* motivado con contagioso celo por el hundimiento del paganismo en el que había nacido y la necesidad de dejar constancia de él—; en el derecho personalísimo a abusar de un recurso estilístico incluso en detrimento de la inteligibilidad del texto —el sueño dentro de otro sueño o el goce de ver que el significado pierde interés progresivamente en pos de la significancia (Barthes, 1974b, 78)—; y en el hecho, en definitiva, de que una obra así, que hace tan pocos esfuerzos por ser comprendida y que, por tanto, promete tan poco rendimiento económico a su impresor, se ofreciera al público con el mayor de los cuidados —esa superficialidad adornada como merecida llegada desde lo profundo (Polo Pujadas, 2011)—. Con arreglo a estos signos distintivos, enraizados en el sustrato simbólico, emerge una singular individuación: Francesco Colonna, a quien puede atribuírsele ya esa desviación del *ethos* clásico, fácilmente reconocible por su «presión emotiva» (Barthes, 1967, p. 42) constante, que rehúye pacto alguno con la sociedad:

[4] Referido a la expresión acuñada por Goethe, especialmente en *Poesía y verdad*. Es cierto que algunos traductores prefieren la forma *demoníaco,* pero otros, con los que coincidimos, la escriben sin tilde, ya que guarda relación con la idea de daimon, aquella vocecilla disuasiva interior, moralizante, que le susurraba a Sócrates. En Goethe, adquiere la dimensión de lo posible en lo imposible, de capricho y de juego. De ahí que Heidegger lo llamase *das Ungeheuer:* lo inmenso, lo monstruoso.

[5] Es importante destacar que este esfuerzo concreto es filológico y no hermenéutico, ya que trabaja solamente sobre las apariencias.

> *[…] it is the style of the great writers recognized by literary history that is consistent, like a negative value: it has all the weight of language, of a langue that is codified and transmitted, and it must evaporate, be absorbed into writing. (Lombardo, 1989, p. 56)*

Y no en razón de la incierta discusión mantenida respecto de su procedencia natal —hubo muchísimos Francesco Colonna famosos o conocidos en la Italia de su tiempo— o extracción social —¿qué importa si fue un noble o un fraile?—, sino en la del secreto que impone a su obra y que la lengua, a su vez, frente a la imposibilidad de darle un sentido unívoco, señala con el dedo y registra luego como tal secreto, misterio, silencio, anomalía, trampilla, esto es, individualidad —como decimos, fundamentalmente por medio del título que no tuvo, de lo que no dicen los jeroglíficos, del autor que no la escribe, etc.—. Teología apofática disfrazada de orden.

Lengua y estilo, entonces, funcionan aquí a guisa de naturalezas ambivalentes del dominio fronterizo que es el escritor. Son, en cierto sentido, fuerzas ciegas sobre las que aplica sus descargas libidinales y en las que no se vislumbra aún la huella de lo erótico, ya que el goce se presenta en el intervalo, en la *esquizia*[6]. No aquí, como escribe Lacan en el *Seminario XI*, entre el ojo y la mirada, sino entre la cultura y su hundimiento. De hecho, según Eugenio Trías (1979, p. 20), «*Eros* es un ser intermedio, mediador entre inmortales y mortales». Al decir del propio Barthes (1974, p. 13): «Ni la cultura ni su destrucción son eróticos: es la fisura entre una y otra la que se vuelve erótica». Por eso, Barthes considera que hay el suficiente espacio para otra realidad formal, producto de dicha fisura, más comprometida, voluntaria y solidaria, nada desdeñable y parte integrante de esa naturaleza civilizada del escritor, que a veces es primera y, otras, segunda.

Una vez que el escritor decide, pues, qué hacer con el dato bruto que hereda de la tradición, del pacto social, del prejuicio inveterado, puede hacerse cargo de la escritura. Con ella, el escritor, ya moralizado, debe escoger «el área social en el seno de la cual [...] decide situar la Naturaleza de su lenguaje» (Barthes, 1967, p. 19).

Sin embargo, este movimiento no debe entenderse como compromiso político ni como activismo social, ni siquiera como preámbulo a una propuesta en firme de transformación histórica; antes al contrario, lo que produce es, en cierta manera, un tornaviaje a las «fuentes instrumentales de su creación» (Barthes, 1967, p. 20), en el que la que pudo ser una promesa de uso o instrumentalización queda reemplazada por una constatación dolorosa, a saber: que la apuesta por un tipo especial de escritura no deja de ser una posibilidad que muere tan pronto como el mismo autor, o quienes pisan sus huellas, olvidan que un gesto subversivo, en última instancia, no es óbice para «la obstinada remanencia, que llega de todas las escrituras precedentes y del pasado mismo de mi propia escritura» (Barthes, 1967, p. 21), o lo que es lo mismo, para aquello que Gadamer (1999, p. 31) llama el *círculo hermenéutico*, circularidad entre tradición e interpretación. O en palabras de Lombardo (1989, p. 14): «The individual who writes is torn by guilt when he confronts the revolution. This guilt is provoked by the solitude of his own enterprise. If one were to give up this solitude, one would end up by writing militant literature, one would fall, literally, into propaganda».

Asimismo, la escritura está hasta cierto punto en contra de la palabra desplegada en la lengua, ya que constituye una esfera autárquica, aislada y libre del rozamiento propio de la intención comunicativa. La escritura, a diferencia de la palabra, que parece languidecer a causa de la sucesión interminable de intercambios, está «vuelta ostensiblemente hacia una pendiente secreta del lenguaje» (Barthes, 1967, p. 22), lo cual debe entenderse como un deslizamiento hacia una «pasión» erótica (Barthes, 1967, p. 23) y la suspensión sobre una lógica que, muchas veces —sobre todo cuando comparece el elemento político—, alucinada con el infra o el ultralenguaje, termina derivando en axiológica, víctima de su

[6] Del francés *schize*: corte o separación en el encuentro con lo real.

propia condición coercitiva. Estas particularidades, señala Barthes, son, no obstante, la condición de posibilidad de una verdadera escritura revolucionaria, en cuyo desarrollo pueden distinguirse, según creemos, las fases o tiempos subsiguientes.

En primer lugar, la Historia solicita a la escritura que oficie la ceremonia de consagración de una estructura social, política, económica o de poder. Paralelamente, poco a poco, tiene lugar la infiltración en el lenguaje literario de «pintorescas jergas» (Barthes, 1967, p. 69). Seguidamente, el riguroso acatamiento de normas y costumbres, lógicamente incapaz de dar cuenta de nuevos e inopinados acontecimientos que van teniendo lugar, le obligan a adoptar, bajo la pluma de toda clase de escritores, variaciones ajenas a su constante morfológica, en ocasiones llegando a deformarse, como mismamente ocurre en el teatro, para así estar a la altura de una realidad que desconoce hasta dónde alcanza. Por último, ante esta situación, en la que la escritura ya «tiene todos los signos de la inflación» (Barthes, 1967, p. 24), es cuando, compulsada con la conciencia de sus protagonistas, puede entonces adquirir visos de realidad, ya que el esfuerzo que distorsiona o amplifica la escritura es el mismo que se reconoce obrando en los actos y las palabras —en fin, en el fervor— de quienes la nutren.

Si en la escritura revolucionaria es la «amplificación teatral» (Barthes, 1967, p. 24), en otros casos, como en la escritura marxista, es su cerrazón conceptual, su sistematicidad impermeable y su espíritu reconcentrado, enroscado y autorreferencial, lo que constituye su capacidad de actualizar sus posibilidades. En ella, toda superficie es, a la vez, profundidad, puesto que en el mero enunciamiento fónico o escritural está ya siempre su explicación, como si tuviera la piel vuelta del revés. El hecho y el juicio en concomitancia. «Dar lo real bajo su forma juzgada, imponiendo una lectura inmediata de las condenas», escribe Barthes (1967, p. 26). A imitación de Dios, tratar de conocer obrando y obrar conociendo. Ficción en la que se daría cumplimiento por fin al hiato entre el significado denotativo y connotativo, o entre el enunciado y el *verbum interius,* en el sentido que le da San Agustín (Grondin, 1999, p. 67): el resto, lo inexpresado, lo que siempre elude la palabra exteriorizada. Pero sólo eso: ficción.

A su vez, la deriva comunista de dicha escritura no hace más que multiplicar los signos propiamente burgueses, ya que, según Barthes (1967, p. 63), sus metáforas no intentan captar la sensación, sino que son «una marca literaria que sitúa un lenguaje como una etiqueta informa sobre un precio». Y aunque en nuestros días la literatura marxista carezca del anchuroso predicamento de entonces, su mención se vuelve tanto más necesaria aquí por cuanto sirve de trampolín a otro tipo universal de escribiente, «situado a mitad de camino entre el militante y el escritor» (Barthes, 1967, p. 28): el intelectual, a quien naturalmente tenemos que dar cabida en nuestra exposición.

3 Écrivains y écrivants

El intelectual es una figura a medio camino entre el militante, que abandera el compromiso, y el escritor[7], para quien «la obra escrita es un acto» (Barthes, 1967, p. 27). Su naturaleza, sin embargo, siente un mayor apego por la lengua, antagonista del estilo, así como por la presencia, especialmente en los medios de masas y órganos de partido. Con esta descripción, Barthes expresa la idea fundamental de que, en última instancia, no es posible liquidar completamente la Literatura, aun cuando en la época ya se anuncie la inminente descomposición del significado o se abrace, como lo designa Trías (1979, p. 19), un «amor-pasión» por el «entrelazado perpetuo» (Barthes, 1974b, p. 81) en la tela de araña del Texto.

El intelectual, pues, representa un cierto grado de impotencia, fascinación por la escritura anterior, autoafirmación, dependencia normativa y obsesión por el compromiso —la busca del agradecimiento y

[7] Barthes (1994) señala en *La aventura semiológica* que en la antigüedad el autor como tal no existe, sino una suerte de funcionario del texto, que varía según el cometido: el *scriptor,* que copia, el *compilator,* que agrega sin poner de su cuño propio, el *commentator,* que sólo aclara, y por último el *auctor,* que si bien transmite sus ideas, lo hace siempre apoyándose en las autoridades.

la aquiescencia de las voces autorizadas—, condiciones que lo rebajan al papel de écrivain. Ciertamente, tiende a una literatura, pero no consigue trascender la paraliteratura, como incapaz de dar el paso sucesivo, temeroso de contravenir las reglas de uso, de género y de composición. Siente las ataduras de la posesión del lenguaje de la nación. Ignora que la aludida anticipación teatral supone la antesala de un auténtico cambio de paradigma y trata de incidir directamente en la Historia, que lo aparta de un manotazo y lo encierra en alguna suerte de alienación autocomplaciente.

En calidad de écrivain, el intelectual cumple la función de mantener en buen estado las bambalinas de la institución literaria, sobre todo en su dimensión mítica. Forma —ahora ya diríamos que formaba— parte de un grupo nuevo que posee el lenguaje público. Barthes lo compara a un bebé glotón:

> *Escribiendo su texto, el escriba toma un lenguaje de bebé glotón: imperativo, automático, sin afecto, una mínima confusión de clics [...]. [S]on los movimientos de una succión sin objeto, de una indiferenciada oralidad separada de aquella que produce los placeres de la gastrosofía y el lenguaje. (Barthes, 1974b, p. 11)*

En el caso de Francia, para Barthes (2009, p. 202) tendríamos el ejemplo de la cacareada «claridad» y sus nociones anejas: ésprit *géométrique, clarté et distinction, civilisation,* etc. Si pensamos en España, podría ser el desengaño o la picaresca, que parecen permear toda nuestra literatura, poesía y filosofía y que no podríamos dejar de lado sin volvernos sospechosos de traición al terruño.

Asimismo, Barthes (2009, p. 203) señala el origen inherentemente enajenante del escribiente: «Originariamente, écrivain era el que escribe en lugar de los otros. El sentido actual (autor de libros) data del siglo XVI». Esto no significa que el escribiente no realice una actividad de suyo. Sólo es que se agota en la esfera del *para-sí,* esto es, en los bordes exteriores de un objeto literario que no tiene poco de mónada. Y de ahí que la producción del escribiente derive, las más de las veces, en plagio. Según Barthes, el material que, para el escritor, se encuentra a distancia, en el escribiente vuelve sobre sí mismo, deviene en su propio fin y a resultas de ello el *cómo escribir* y el *porqué* llegan a confundirse. Está volcado en el verbo intransitivo.

Tras esta definición, uno podría sentirse inmediatamente tentado de catalogar a Proust como escribiente, ya que, a la postre, el popular proceso de recuperación que atraviesa *En busca del tiempo perdido* no es otra cosa que aquel mundo que se le devuelve al escribiente a raíz de su «decepción infinita» (Barthes, 2009, p. 203) con un sentido normativo que no termina de comparecer —no al menos con todos los caracteres de seguridad y lo real—. Sin embargo, si ahondamos en la definición que ofrece Barthes (2009, p. 203), veremos que al escribiente ese mundo recobrado le resulta «extraño», que podemos entender como aséptico, limpio y reintegrado, a causa, principalmente, del infatigable esfuerzo, casi inhumano, casi divino, que lo moldea y lo emplaza en una esfera de quietud celeste, donde, como diría Averroes (2023, p. 69), no hay composición de materia y forma y, por ende, no concierne a lo generable y lo corruptible.

La palabra del escribiente es una superpalabra. «Lo real nunca le es más que un pretexto» (Barthes, 2009, p. 204), y esto le habilita para realizar, quizá, las mejores preguntas sobre el mundo, pero también le imposibilita para poder contestar ninguna. A fin de cuentas, el escribiente no explica sino para gozar, de nuevo, con la oportunidad de poder volver a explicar. Y su movimiento podría ser comparado al de las esferas celestes, a las que Averroes (2023, p. 70) no atribuye sino movimiento local, es decir, un desplazamiento contenido, eterno, redundante, admirable y previsible.

Sin embargo, Proust no cumpliría con esta condición necesaria de la antedicha definición, puesto que en todo momento, pero sobre todo en *El tiempo recobrado,* el Dolor señorea su estilo, instándole a trascenderse, a cambiar de parecer, también a pegar una bocanada de aire fresco en un mundo duplo, en el que la lucha por la verdad se abre paso dejando tras de sí una ristra de significados agotados: «Pues en este mundo donde todo se gasta, donde todo perece, hay una cosa que cae en ruinas, que se destruye

más completamente todavía, dejando aún menos vestigios que la Belleza: es el Dolor» (Proust, 1969, p. 4). Proust, maestro de la memoria, pues, está muy lejos de los que Barthes considera como signos distintivos del escribiente, a saber: la *doctrina* expresada, entendida como espectáculo gratuito, y el *testimonio,* cuyo discurso resulta dialectizado entre dos márgenes, el de la *praxis* nacida de un sujeto que anhela incidir en el mundo y el que se queda a las puertas de ese mundo, limitándose a contemplarlo y molestándose a la vez con las críticas externas por no poder alcanzarlo. Aun así, no podemos dejar de ver algunos elementos propios del escribiente en él. De hecho, Barthes (1967, p. 34) escribirá que la obra de Proust «sólo quiere ser una introducción a la Literatura», es decir, que hay en ella aún una prevalencia de placer.

Por su parte, el protagonista de *Apuntes del subsuelo,* de Dostoyevski, puede funcionar aquí como rebanada caracterológica coincidente con el escribiente de una personalidad, por supuesto, más compleja, ya que cada vez que el autor le hace rechinar los dientes, el lector repara en que ha perdido de vista el objeto de su lúcida rabia; rabia, por consiguiente, intransitiva, que, habida cuenta de los ríos de tinta que ha provocado, se presenta no sólo como un imaginario productivo, sino también como la gran clave interpretativa de la entera obra de Dostoyevski. En el contexto de la rabia, no pocos personajes revelan sus afinidades con la suerte de sofística a menudo señalada por Barthes —como Kirilov, de *Los demonios,* quien durante toda la obra guarda la compostura de filósofo nihilista y sólo decide poner fin a su ridículo espectáculo cuando Stepánovich acerca una vela, esto es, luz, claridad, verdad, a su rostro, descubriéndose como un monstruo del concepto, un voraz sumidero de apariencias—.

En cambio, el escritor sí que puede hacerse responsable de su escritura. Por responsabilidad está pensando Barthes (2009, p. 205) en «soportar la literatura como un compromiso frustrado, como una mirada mosaica hacia la Tierra Prometida de lo real». No podemos olvidar que «todo escritor dirá entonces: *loco no puedo, sano no querría, sólo soy siendo neurótico*» (Barthes, 1974b, p. 12) A diferencia del compromiso del escribiente, el del escritor es sincero —sólo los locos pueden serlo— y aspira a una realización desengañada. Si en el escribiente el compromiso con la palabra no es más que un adorno retórico, un ribete galante en su discurso o un anamorfismo heredado del Barroco que no satisface sus fines ni sus propósitos, para el escritor supone el mismo ejercicio de su actividad, puesto que su hacer tiende naturalmente a dar testimonio de que la palabra es un medio. Pero no un medio cansado y disperso, sino el soporte de una acción que, aun cuando no forma parte de su carne, reclama igualmente sus derechos sobre el mundo.

El escritor «considera que instituye una explicación irreversible (incluso si admite que sea provisional), o una información indiscutible (incluso si sólo aspira a enseñar modestamente)» (2009, p. 207). En línea con esto, puede afirmarse que la tarea del escritor, transitiva, consiste en despejar una ambigüedad, mientras que la del escribiente, intransitiva, consiste en plantear una nueva. Como se ve, el escritor carece de la fuerza expresiva —pues «[L]a expresividad es un mito: no es sino la convención de la expresividad» (Barthes, 1967, p. 61)¯, de la vitalidad del escribiente, del que, por cierto, el intelectual sólo es un caso concreto, y por ello a menudo se convierte en la víctima propiciatoria de aquellas instituciones que no se proponen hacer valer el lenguaje.

En el mercado de los relatos, el escritor tiene el tenderete más grande, ya que se supone que está entre sus intereses el suministrar «pensamiento puro» (Barthes, 2009, p. 208). Sin embargo, Barthes (2009), apoyado en el poeta Valéry, dirá que precisamente es el pensamiento lo que menos vale, en contraste con la forma. Pues «la forma cuesta cara» (Barthes, 1967, p. 56). La obsesión de Valéry, cabe recordar, no es componer poesía según el modo normal de entender la relación entre el signo y el significado, sino intentando que sea el propio poema el sustrato formal de un mundo nuevo, en cuya naturaleza el signo y el significado queden radicalmente transfigurados. Sería, pues, la forma la encargada de sugerir, en íntima asociación con la resonancia global de las palabras, el significado, que acudiría a la llamada sólo de manera tardía, si bien ya en plena armonía con el conjunto poético. Nada distinto de lo que en Barthes (1967, p. 43) puede llegar a leerse sobre el particular, como, por ejemplo, que «la Palabra poética nunca puede ser falsa porque es total».

Resulta interesante constatar que, en Barthes, tanto la figura del escritor, como la del escribiente, son simplemente postulados, horquillas, entre los que un mismo individuo puede moverse indistintamente. Y esto por una exigencia histórica: ya en tiempos de Barthes se nace demasiado tarde para ser un escribiente soberbio y demasiado pronto para ser un escritor escuchado. Tanto es así, que incluso «hay écrivains que tienen bruscamente comportamientos, impaciencias de écrivants; y hay écrivants que se elevan a veces hasta el teatro del lenguaje» (Barthes, 2009, p. 209).

Si en *El grado cero de la escritura* Barthes sugiere la posibilidad de una jerarquización moral tipológica, dando lo mismo si a veces el escritor está delante o detrás del escribiente, en obras ulteriores esta idea queda ya disuelta en la corroboración de que hoy es incluso posible un tipo bastardo: el écrivain-écrivant (escribiente-escritor), que «provoca y conjura a la vez» (Barthes, 2009, p. 209). Cumple la necesaria función de mostrar a la sociedad su integración al tiempo que resulta excluido; aportar un pensamiento puro sin incidencia efectiva; comparecer cuando no se lo espera y apaciguar el escándalo suscitado por su estratégica desaparición; no depender de la institución al precio de sentir su anzuelo desgarrando su carne; y, por último, ser tomado en serio nada más que en una dimensión de irrelevancia, hábilmente invocada ante el sombrío bostezo del aburrimiento o la exigencia del mercado. En resumidas cuentas, «es un modelo a la vez distante y necesario, con el cual la sociedad juega un poco como el gato con el ratón» (Barthes, 2009, p. 210). Figura, pues, más bien desgraciada que trágica.

Un caso de escribiente-escritor es el de Georges Ohnet, un novelista francés cuya obra, a finales del siglo XIX, resultaba mucho más popular que la del archiconocido Émile Zola. Su *Felipe Derblay* conoció cuatrocientas ediciones, repartidas entre países de Europa y América. Un hito editorial extraordinario. Sin embargo, cabe preguntarse si fue también un hito literario, y si su obra entera fue, a la postre, algo más que un frígido «texto-murmullo» (Barthes, 1974b, p. 12). O lo que es lo mismo: si, en realidad, gozó de una auténtica simpatía por parte del «lector aristocrático» (Barthes, 1974b, p. 21) de entonces. O más bien: de su deseo dialéctico[8].

A juzgar por su total caída en el ostracismo posterior y el hecho de que su nombre haya sido periclitado de las historias de la literatura francesa contemporáneas, presumimos una respuesta negativa. De hecho, en su caso pueden observarse, creemos, los rasgos típicos del escribiente-escritor: invocación a su antigua reputación como anzuelo mercadotécnico; traducciones inmediatas a la salida del original a todos los idiomas a fin de aprovechar su tirón comercial; recuperación testimonial bajo una forma ajena que incluso lo aleja de sí mismo, esto es, la de la película; y nulo o escaso reconocimiento institucional y académico, el mínimo necesario para impedir su emancipación de la lengua.

Siguiendo a Barthes, decimos que en la producción literaria de Ohnet el yo no logra conquistar «el derecho a la tercera persona a medida que la existencia se hace destino y el soliloquio, Novela» (Barthes, 1967, p. 35). Su concepción todavía está estrechamente ligada a la duración y el orden. A una objetividad castrada; «[…] nada salta fuera del marco, del cuadro, del libro, de la pantalla» (Barthes, 1974b, p. 73). Sus terrores son diurnos y sus ausencias están saturadas de presencia. Para convencerse, no hay más que leer *La dama vestida de gris,* en la que una mujer que se ahoga en un río al principio de la novela tiene tanto protagonismo a lo largo de la historia, y las alusiones a su muerte son tan escasas y aun ambiguas, que uno termina convencido hacia el final de que sólo ha estado de viaje, invirtiéndose así su lectura. Porque, como Barthes señala, cuanto más está contada una historia de una manera «decorosa, sin dobles sentidos, sin malicia, edulcorada, es mucho más fácil revertirla, ennegrecerla, leerla invertida» (1974b, p. 37). La Naturaleza que allí predomina es continua, y sus objetos existen en una agradable comunidad de intereses (*koinonía*), que conforman el centro de su placer. A menudo, sus pasajes sólo cumplen una función anticipativa o preparativa, y ocurre que «la avidez misma del conocimiento nos

[8] A propósito leemos: «No es la persona del otro lo que necesito, es el espacio: la posibilidad de una dialéctica del deseo, de una *imprevisión* del goce: que las cartas no están echadas sino que haya juego todavía» (Barthes, 1974b, 11).

arrastra a sobrevolar o a encabalgar ciertos pasajes (presentados como aburridos) para reencontrar lo más rápido posible los lugares quemantes de la anécdota» (Barthes, 1974b, p. 18). Asimismo, se sirve de un lenguaje clásico, «portador de euforia porque es un lenguaje inmediatamente social» (Barthes, 1967, p. 45). Una euforia que tiene más de desorden del estado de ánimo que de atributo positivo, o más de miedo a contravenir el magro resultado del afecto general. Tira «de las articulaciones de la anécdota» (Barthes, 1967, p. 20), preparando la atmósfera de una reunión familiar forzada pero predecible. Quiere ser un calco de la realidad, pero no pasa de «inconsciente acolchado» (Barthes, 1974b, p. 67).

En el fondo, no desea otra cosa que saciar el hambre de la sociedad que la consume, y no tiene reparos en «atravesar el umbral de la Literatura» (Barthes, 1967, p. 37), expresión que en Barthes es sinónimo de pactar la vida, justo lo que no hacen las grandes novelas de la modernidad, entregadas al éxtasis, al anonadamiento. Al respecto, leemos:

> *[L]as más grandes obras de la modernidad se detienen lo más posible, por una suerte de milagroso comportamiento, en el umbral de la Literatura, en ese estado vestibular donde el espesor de la vida es dado, estirado sin ser destruido, por el coronamiento de un orden de signos. (Barthes, 1967, p. 37)*

Pues, como afirma seguidamente, «la Novela es una Muerte» (Barthes, 1967, p. 37). Y su lector, una «contradicción viviente: un sujeto dividido que goza simultáneamente a través del texto de la consistencia de su *yo* y de su caída» (Barthes, 1974b, p. 31). Es a un tiempo libertad y sumisión a la Historia[9]. Un relámpago de estilo y un exilio. Gloria vigilada en la que sólo vale el instante en el que la transparencia coincide con la espesura[10] del significado y que, como cualquier otro instante, es únicamente *quasi umbrae entium*[11].

Pero el hecho de que se posean ejemplos representativos y abultados de tales obras clásicas, subordinadas a un orden sacro, no supone por contrapartida que pueda columbrarse fácilmente, a partir de su ejemplificación, un camino que en cierta manera sería inverso y que conduciría directa a la obra maestra moderna. Barthes es claro y tajante a este respecto:

> *[…] una obra maestra moderna es imposible, ya que el escritor, por su escritura, está colocado en una contradicción insoluble: o el objeto de la obra concuerda ingenuamente con las convenciones de la forma, y la literatura permanece sorda a nuestra Historia presente, el mito literario no es superado; o el escritor reconoce la amplia frescura del mundo presente, aunque para dar cuenta de ella sólo disponga de una lengua espléndida y muerta. (Barthes, 1967, p. 74)*

Así, el escritor moderno es un actor trágico arrojado a un dilema insoluble cuyo alcance, además, desconoce, pues, si tiene razón Barthes (1967, p. 76) en que, entonces, «la Literatura deviene la utopía del lenguaje», su destino podría estar en un sitio imposible y aun mortífero[12], aunque, eso sí, pueda echar mano de la conciencia del desgarramiento o de la constatación de la imposibilidad de un lenguaje no alienado, las cuales no serían pistas menores.

---

[9] Gianni Vattimo (2002, 48), parafraseando a Heidegger, dirá que, para el *Dasein,* «la muerte es la posibilidad de la imposibilidad de toda otra posibilidad». ¿Acaso no sería, para Barthes, la novela moderna la posibilidad de toda otra imposibilidad de la novela, el texto insostenible?

[10] Al respecto, resulta sumamente curioso que Julián Marías vea en el nacimiento de la novela española el florecimiento de este espesor. Escribe: «El *espesor* de la vida humana verdadera apareció, casi milagrosamente, en el nacimiento mismo de la novela española, en la *Tragicomedia de Calisto y Melibea*, más conocida por *La Celestina*» (Marías, 1969, p. 13). Para Barthes, sería justamente esa *vida humana verdadera* la víctima de la transparencia.

[11] Noción popularizada por el filósofo medieval Francisco Suárez (en Boccaccini, 2010, p. 271): sombras de entes, inteligibles sólo en relación con otros entes verdaderos, refractarios a toda ciencia.

[12] Por el carácter terrorista de la escritura. Escribe Barthes (1974a, p. 48): «[L]a escritura no puede evitar ser terrorista (terror que puede volverse contra su autor)». Queda abierta la pregunta de si Barthes pudo inspirarse aquí en la *concepción terrorista de la historia* propugnada por Kant en su texto *Reiteración de la pregunta de si el género humano se halla en constante progreso hacia lo mejor.*

Asimismo, estaría hecho de una pasta que le permitiría «soportar la contradicción sin vergüenza» (Barthes, 1974b, p. 10), pues constituiría él mismo un individuo ficcionado, inmune a «las acusaciones de ilogicismo, de infidelidad; que permanecería impasible delante de la ironía socrática (obligar al otro al supremo oprobio: *contradecirse*) y el terror legal» (Barthes, 1974b, p. 9), y el valor de su obra provendría no ya de la ejecución de la violencia o la contemplación de la destrucción, sino de la pericia con que sabría situar al lector en el epicentro de la nigredo[13] alquímica, «el lugar de una pérdida» (Barthes, 1974b, p. 14), justo antes del momento en que tiene su consumación, en «la fisura, la ruptura, la deflación, el *fading*» (Barthes, 1974b, p. 14). Igual que la «aparición-desaparición» (Barthes, 1974b, p. 17) del orgasmo, en la que tiene lugar una promesa de placer sin duración y que contrasta sensiblemente con la eyaculación, tras la cual se descubre el engaño relacionado con la naturaleza intrínsecamente protensiva del placer, defraudando así al cuerpo y cubriendo a duras penas los gastos emocionales invertidos.

Sobre la misma cuestión, Kristeva destacará que, para Barthes, «la escritura será así menos el deslumbramiento en el cual el sujeto se desvanece en la madre, que la *operación* lógicamente precedente a este desvanecimiento» (Barthes, 1974a, p. 94).

En definitiva, y si nos ceñimos a la concepción barthesiana, a diferencia del antiguo, tenemos que el escritor del siglo XX —y, quizá, del XXI— estaría obligado a asumir un papel decisivo pero trasnochado, pues su gozo estaría instalado en exclusiva en la «retaguardia de la vanguardia» (Barthes, 1974a, p. 65), es decir, el camposanto literario en el que la Novela exánime dormiría el sueño de los justos. Sólo allí, entre la bruma espesa de lo impersonal y la amenaza de que los muertos vuelvan a alzarse, encontraría temas y motivos para componer su obra, ahora ya únicamente en forma de «texto-límite» (Barthes, 1974b, p. 21).

4 Conclusiones

A lo largo del presente ensayo, hemos abordado tres cuestiones principales de la obra de Barthes, a saber: la escritura, el escritor y el escribiente. La de la escritura nos ha servido para dilucidar su naturaleza inherentemente transformadora y su negatividad heterónoma, en cuyo procedimiento vemos que el deseo de significante llega a trocarse en ley objetiva y se vuelve, por tanto, índice de lo real. Las del escritor y del escribiente, por su parte, nos han puesto sobre aviso de su radical indisolubilidad, ya que si en algún momento hemos podido pensar que referían a jerarquías inmutables, su constante imbricación en los textos nos ha disuadido finalmente de ello.

Aunque no podemos olvidar que los planteamientos teóricos de Barthes tienen lugar entre la mitad y el final del siglo XX, creemos que la mayor parte de ellos siguen completamente vigentes en nuestros días y nos ayudan, pues, a comprender mejor las transformaciones literarias actuales. De hecho, encontramos en el écrivain-écrivant una posible salida al reto que supone comprender a muchos escritores contemporáneos, quienes, por un lado, siguen instaurando una legalidad concreta y, por otro, constituyen para sus lectores una suerte de vergüenza pública. Asimismo, dado que puede rastrearse en Barthes una preocupación primordial por el intertexto, «la imposibilidad de vivir fuera del texto infinito» (Barthes, 1974b, p. 49), podemos apoyarnos en él para emprender una investigación sobre los generadores de textos con IA, en los que el papel del autor es más ambiguo que nunca y el debate acerca del sentido de las palabras tiene gran resonancia.

Sin embargo, en las obras que hemos tratado parece sugerirse la idea de una transfiguración incipiente de las prácticas escriturarias, que sobrevendría junto a una nueva tipología de individuo ficcionado de carácter trágico, lo cual hoy por hoy no parece cercano. Más probable es, en cambio,

[13] En la alquimia, es la segunda fase del proceso de cambio, asociada a la putrefacción preparatoria de la transmutación en oro.

que el escritor-lector del siglo XXI se asemeje al «pequeño histérico» (Barthes, 1974b, p. 69), que se conformaría tan sólo con el espectáculo de la mediocridad del detalle, los «horarios, hábitos, comidas, casas, vestidos» (Barthes, 1974b, p. 69), lo cual explicaría hasta cierto punto el auge de la novela histórica en nuestro tiempo y el encumbramiento histriónico de sus artífices. Con todo, no es menos verdad que Barthes elude enmarcar algunas de sus más sonadas nociones en tiempos presentes o venideros, dejando así la puerta abierta, por ejemplo, a que la antinomia entre goce del texto y placer del texto conformen una constante histórica, una tensión perenne del espíritu, consustancial a todos los períodos de la Literatura.

Por último, merece la pena destacar que el esfuerzo de Barthes de fundamentar una semiótica de raíz crítica, en la que el momento de verdad y de objetividad del discurso se identifica con el propio movimiento de inclusión de lo subjetivo dirigido a un diferente, supuso además la dignificación de la disciplina. Lejos del «encierro homonímico del sujeto totalizante» (Barthes, 1974a, p. 116), de este modo quedó abierta a la posibilidad de un saber omnicomprensivo.

Referencias

AVERROES. 2023. *Sobre la substancia del universo*. Universidad Nacional de Educación a Distancia. s/p.

BARTHES, R. 1976. *El grado cero de la escritura*. Buenos Aires, Editorial Jorge Alvarez, 76 p.

BARTHES, R. 1974a. *El proceso de la escritura*. Buenos Aires, Caldén, 121 p.

BARTHES, R. 1974b. *El placer del texto*. Buenos Aires, Siglo veintiuno, 120 p.

BARTHES, R. 1978. *Roland Barthes por Roland Barthes*. Barcelona, Kairós, 207 p.

BARTHES, R. 1994. *La aventura semiológica.* Barcelona, Planeta, 352 p.

BARTHES, R. 2009. *Ensayos críticos*. Barcelona, Seix Barral, 384 p.

BATAILLE, G. 1979. *Sobre Nietzsche. Voluntad de suerte*. Madrid, Taurus, 231 p.

BECKETT, S. 1966. *Molloy*. Goring, United Kingdom, Jupiter Books, 189 p.

BOCCACCINI, F. 2010. Quasi umbrae entium: Suárez e Brentano sull'ens rationis. *En*: M. SGARBI (ed.), *Francisco Suárez and His Heritage*. Milano, Vita e Pensiero, p. 271–294.

ECO, U. 1990. *Semiótica y filosofía del lenguaje*. Barcelona, Lumen, 366 p.

FERNÁNDEZ CAMPÓN, M. 2006. Andy Warhol: ser de transparencias, espacio holográfico y utopía realizada. *NORBA-ARTE*, *XXVI*: p. 225-242.

FUSÉ, A. 2018. Scelsi poeta (pt. 1) – Il suono e la parola. *Altre Musiche*. Disponible en: http://www.altremusiche.it/wp/scelsi-poeta/ Consultado: 2 de febrero de 2024.

GRONDIN, J. 1999. *Introducción a la hermenéutica filosófica*. Barcelona, Herder, 269 p.

JUGNON, A. 2023. *Nietzsche embriagado. La verdadera historia del dios filósofo*. Granada, Editorial Universidad de Granada, 142 p.

LOMBARDO, P. 1989. *Three Paradoxes of Roland Barthes*. Athens, University of Georgia Press, 160 p.

MARÍAS, J. 1969. *La novela picaresca española*. Barcelona, Círculo de Lectores, 753 p.

DE MARTINO, E. 2012. Crisis of presence and religious reintegration. *HAU: Journal of Ethnographic Theory*, **2**(2): p. 434-450. https://doi.org/10.14318/hau2.2.024

MESSINA, D. 2016. La esquizia del campo escópico en psicoanálisis y la visión absoluta en Nicolás de Cusa. *En*: VIII Congreso Internacional de Investigación y Práctica Profesional en Psicología XXIII Jornadas de Investigación XII Encuentro de Investigadores en Psicología del MERCOSUR. Facultad de Psicología - Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, p. 506-509.

POLO, M. 2011. El libro como obra de arte y como documento especial. *Anales de Documentación*, **14**(1): s/p.

COLONNA, F. 2023. *Sueño de Polífilo*. Barcelona, Acantilado, 768 p.

PROUST, M. 1969. *El tiempo recobrado*. Madrid, Alianza, 424 p.

TRÍAS, E. 1979. *Tratado de la pasión*. Madrid, Taurus, 296 p.

VATTIMO, G. 2002. *Introducción a Heidegger*. Barcelona, Gedisa, 192 p.

Submetido em 24 de março de 2024.

Aceito em 03 de setembro de 2024.