

Las lenguas extranjeras de Roland Barthes

The foreign languages of Roland Barthes

Tiphaine Samoyault: *Crítica Literaria y novelista, especialista en literatura comparada de la Universidad París VIII. Biografía de Ronald Barthes.*
Traducción del francés: Jhonny Gutierrez Moreno
Revisión final: Natalia Baudion

Es usual decir que Barthes no se interesaba por las lenguas extranjeras, que no hablaba ninguna. Si bien es cierto que no tenía una práctica asidua de las lenguas extranjeras que había aprendido, Barthes tenía dominio de lenguas muertas conforme a un programa educativo establecido de manera inmemorial en Francia, según el cual se privilegiaba antes que nada el estudio de lenguas denominadas muertas sobre el estudio de lenguas denominadas vivas. Respecto a las lenguas vivas, si bien Barthes se conformaba con balbucear algunas frases del inglés y del español, incluso un poco más del italiano y del alemán (el cuál aprendió en el sanatorio) – y a pesar de que apenas las practicara, las lenguas extranjeras le fascinaban. No obstante, el interés que les concede no recae en su función habitual o principal, es decir su capacidad de formar mensajes y de comunicar; sino más bien en

su carácter extranjero el cual permite que el sentido se sustraiga con delicadeza, que el carácter opresivo de la lengua – aquél de las evidencias e identidades – desaparezca. Es así que, para Barthes, mientras más extranjera es una lengua, menos se adivina, más se escucha. Ésta oficia como lengua mágica, que nos permite acceder a otra movilidad del lenguaje, cercana a la escritura tal y como se la sueña. Tres grupos nos permitirán reflexionar y cartografiar esta relación de Barthes con las lenguas: las lenguas reales, las lenguas adquiridas, y luego las lenguas secretas, los modismos desconocidos y al final el francés como lengua extranjera, o el trabajo hecho sobre su propia lengua con el objetivo de alejarla del estereotipo y de la *langue de bois*¹, forma suya de enfrentarse al “fascismo de la lengua”

¹ **Langue de bois** es una expresión francesa que significa literalmente lengua de madera. Se refiere a la utilización de un lenguaje impreciso y engañoso para desviar la atención del público de los asuntos verdaderamente importantes.

Las lenguas reales, las lenguas adquiridas

Este primer capítulo es evidentemente corto ya que Barthes no tuvo, a lo largo de su vida más que un contacto discreto con las lenguas extranjeras. De vez en cuando reconocía no hablar ninguna. Durante sus numerosos viajes al extranjero (*Japón, China e incluso Inglaterra*), es siempre acompañado de universitarios que hablan perfectamente su lengua y que le sirven de intérpretes. La ventaja de Marruecos, a donde va frecuentemente, es que todo el mundo habla francés incluso los jóvenes iletrados. De tanto ir a Italia, termina por asegurarse una pequeña conversación corriente, es así que durante la última intervención pública que realizó antes de su muerte, en Boloña, con motivo de una gala de homenaje al cineasta Antonioni, precede su discurso con algunas palabras cálidas y de agradecimiento en la lengua de sus anfitriones.

En Marruecos, cuando pasa año y medio, en 1969-1970, muestra interés por la lengua árabe; y al regreso de su primera estadía en Japón, en 1966, aprende la base de la lengua. Los archivos conservan cuadernos muy bien cuidados que incluyen largas listas de palabras que prueban que él no se conformaba con un simple método de conversación. Se adiestra también en caligrafía con un estudiante que hacía el oficio de profesor. Pero el descubrimiento del japonés es lo que le permite hacer la transición entre las lenguas reales, más o menos claras o sabidas, y las lenguas desconocidas, las lenguas secretas. En Japón, se encuentra frente a una lengua y a una cultura de la cual no conoce ningún código. El trabajo sobre el significado se despliega con tanta más libertad y es ahí donde Barthes encuentra, por fin, esta lengua del límite, del intersticio, esta lengua inhabitable en la que todos los juegos son posibles.

Barthes es recibido por Maurice Pinguet, el entonces director del Instituto franco-japonés de Tokio, que vivió en Japón desde 1958. Pinguet nunca fue el clásico diplomático expatriado, aprendió la lengua y conoció muchas de las sutilezas de la cultura oriental. El libro que publicó después de su regreso, *La Muerte voluntaria en Japón*, que trata al mismo tiempo la tradición

del seppuku y del Japón en general, muestra su muy refinada concepción, del interior de este país, sorprendentemente poco centrada en occidente. Barthes y él en

tablan inmediatamente una amistad y Maurice Pinguet desempeña el rol de un verdadero guía, un poco como Virgilio para Dante en *La Divina Comedia* – será a él, en 1970, a quién le dedique *El Imperio de los signos*. La comparación con Dante se justifica porque el Japón constituye para Barthes un choque, en el amplio sentido de la palabra. Esta cultura que celebra la opacidad, el silencio, el rechazo del sentido se le manifiesta como la razón de ser de su trabajo sobre los significados. Ahí, descubre también algo que se le resiste y que aviva su pasión por comprender.

Michaël Ferrier publicó los textos raros o inéditos que Maurice Pinguet escribió sobre su experiencia. Su retrato de Barthes (como además aquellos de Foucault y de Lacan a quienes también recibió en el Instituto) contiene muchas observaciones que muestran cuán acertado fue Barthes en su comprensión de un país donde las relaciones no son siempre fáciles. “En Japón, y, de entrada, Roland Barthes se sensibilizó con esta sobriedad del individuo: la misma que coincidía muy bien con su propia prudencia y con su aversión hacia lo ornamental²”. Le producía un placer estético y una satisfacción ética. El formalismo no es un empobrecimiento sino simplemente una depuración. La fantasía que proyecta en este país y que expresará intensamente luego, en *El Imperio de los signos*, en su práctica del dibujo, es la de lo primitivo elevado al rango de cultura mayor.

Es interesante remarcar que el poder des-familiarizador atribuido al Japón, que permite, a través de la lengua, escaparse de la lengua, Barthes ya lo había experimentado por primera vez con el alemán alrededor de quince años atrás.

2 Maurice Pinguet, *El Texto de Japón*, difíciles de encontrar e inéditos presentados por Michaël Ferrier, Seuil, coll. “Réflexion”, 2009, p.39.

Es verdad que había llevado a cabo en el sanatorio un aprendizaje libresco de la lengua, que le permitía descifrar textos, pero no hablarla ni tampoco comprenderla perfectamente. No obstante, su encuentro con Brecht, en 1954, se realiza gracias a la llegada a París de la compañía de Brecht, el Berliner Ensemble, que presenta obras en lengua alemana. Si bien Barthes conoce suficientemente el alemán como para poder comprender el argumento general de la intriga y del texto de *Mutter Courage*, la representación conserva una extrañeza real que explica una parte de la fascinación que experimenta.

El vocabulario utilizado por Barthes en sus primeros artículos – en *France Observateur* y *Théâtre populaire* – ya es aquél de la revelación, de el “encandilamiento” (palabra que viene de Michelet y que es repetida en “Teatro capital”, el primer artículo sobre Brecht). El proceso de desmitificación se produce por el distanciamiento de los objetos, del espectador y del espectáculo, pero también por el alejamiento de la lengua. Barthes comprende el distanciamiento como una forma de des-familiarización (ostranenie), lo que constituye una percepción acertada ya que Brecht con motivo de su encuentro con Shklovski cuando éste tomaba una clase magistral impartida por Mei Lanfang en Moscú en 1935, en compañía de Eisenstein y de Stanislavski, elaboraba así su teoría del *Verfremdungs Effekt*³ a partir del pensamiento de la literatura desarrollada por el formalismo ruso en “El arte como procedimiento”. Es la razón por la cual, para él, este distanciamiento no se basa únicamente en elementos de intriga o de puesta en escena; que se debe en gran parte a la lengua, a la posibilidad de oírla como música, percepción ventajosa cuando la lengua es efectivamente reconocida como extranjera. Como si tuviese la intuición de lo que sería la experiencia posterior, Barthes hace referencia al *nô japonés* para dar a comprender la abstracción necesaria del actor. El hallazgo del teatro de Brecht como aquél de la cultura japonesa son de una extrañeza que libera de la opresión y de los encierros del lenguaje, los cuales Barthes intuye en 1954 pero que expresa más explícitamente en 1971 en *El Imperio de los signos*. Tanto la lengua alemana como la lengua japonesa colocan a Barthes en un estado de fascinación.

Las lenguas secretas, los modismos desconocidos

Es así que las lenguas extranjeras, lejos de limitar la libertad encerrando en la ignorancia y la incompreensión, pueden por el contrario incrementarla. La incompreensión se vuelve un don más que una molestia. Es lo que le ocurre con Brecht; el deslumbramiento se produce cuando el Berliner Ensemble viene a París para interpretar *Mutter Courage* en su lengua original; cuando asiste más tarde a sus representaciones en francés, en puestas en escena de Jean-Marie Serreau y de Robert Planchon, emite algunas reservas de las cuales no tenía conocimiento al momento de ver Brecht interpretado en alemán. Como Elias Canetti que, en *Las Voces de Marrakech*, se dice fascinado por las imágenes y los sonidos cuyo sentido primero se le escapa, “soñando con un hombre que olvidó las lenguas de la tierra hasta que ya no pudo comprender, en ningún país, lo que se decía” (Canetti, 1978, p.27), Barthes tiene, en *El Imperio de los signos*, algunas reflexiones sobre la poderosa atracción que ejercen sobre él los modismos desconocidos: “El sueño: conocer una lengua extranjera (extraña) y sin embargo no comprenderla, percibir en ella la diferencia, sin que esta diferencia sea jamás retomada por la socialidad superficial del lenguaje, comunicación o vulgaridad.” (Obras completas III, p. 352) La experiencia se aproxima a aquella experimentada al momento de la muerte de su perro, invitándonos a pensar en los límites propios de la lengua. Un fragmento inédito de Roland Barthes ubica esta afección del lado de una reflexión sobre el coraje del animal: Barthes acaba de expresar su aversión hacia el gesto heroico; “sin embargo una suerte de admiración, hacia nuestro perro, cuando éste está muerto.

Esta muerte desnuda (la que no podía ni siquiera elegir ser silenciosa ya que un perro no habla) me ha conmovido; toda la perorata estoica de mis versiones latinas venía a mí con respecto a este perro; finalmente purificados de toda grandilocuencia y por así decirlo de todo lenguaje, se volvían creíbles”.

³ **Verfremdungs Effekt**, efecto del extrañamiento en alemán; conocido también como efecto del distanciamiento.

La experiencia del animal es filosófica. Es también una respuesta, radicalmente distinta, a la violencia de los lenguajes. Como el perro descansa, descansamos de la opinión y de los discursos. La lengua paterna, su grandilocuencia y sus leyes, son destituidas bajo el efecto de lo intraducible, lo real se traslada y podemos tener acceso a otra imaginación del signo. Es por eso que Barthes asocia a menudo el amor a la lengua extranjera: si bien le gusta amar al extranjero, a los extranjeros, no es solamente por la libertad que le da el hecho de estar lejos de casa sino también porque se libera del peso de los prejuicios, de los estereotipos, de su propio cuerpo, gracias a la diferencia y a los descubrimientos que esa diferencia provoca.

La reflexión sobre el *"susurro de la lengua"* encuentra su origen en él la fórmula a partir de una escena de la película de Antonioni sobre la China donde, en una calle de pueblo, unos niños leen en voz alta, todos juntos, diferentes libros; lo que se oye por lo tanto, es la tensión, la aplicación, el soplo, los ritmos en una percepción casi alucinatoria donde la escena sonora es "huella de goce": "La otra noche, viendo la película de Antonioni sobre la China, experimenté de golpe, en el giro de una escena, el susurro de la lengua: en una calle de pueblo, unos niños apoyados en un muro leen en voz alta, cada uno para sí mismo, todos juntos, un libro diferente; sonaba de una forma agradable, como una máquina bien aceiteada; los significados me resultaban doblemente impenetrables, por desconocimiento del chino y por interferencia de estas lecturas simultáneas; pero escuchaba, en una especie de percepción alucinada mientras recibía intensamente toda la sutileza de la escena, escuchaba la música, el soplo, la tensión, la aplicación, en fin algo como una finalidad. ¡Qué! ¿Acaso basta con hablar todos al mismo tiempo para hacer susurrar la lengua, huella de gozo, de la manera inusual que acabamos de mencionar? En lo absoluto, claro; la escena sonora necesita un erotismo (en el sentido más amplio del término), el impulso, o el descubrimiento, o el simple acompañamiento de una emoción, aquello que aportaban precisamente los rostros de los niños chinos."

La magia sonora, los fenómenos acústicos de ampli-

ficación y de interferencia son incrementados por la incompreensión. Liberándose del sentido, la lengua, la lectura, encuentran su poder de fascinación. Aquello que vuelve a lo extranjero atractivo, para Barthes, se debe al estado de apertura sensorial instaurada por las lenguas desconocidas.

En su libro *Marrakch Medine* (1976), Claude Ollier hace del encuentro entre las lenguas árabe, francesa y bereber un germen activo de su escritura y, cuando manifiesta su encuentro con Barthes en dos ocasiones en el Rabat, le reprocha el haber pasado de largo su país y sobre todo su lengua. Es verdad que Barthes no le presta tanta atención como al japonés y que no hace el esfuerzo de aprenderla. De todas formas, la acusación es un poco injusta y desmentida por sus textos sobre los escritores marroquíes, pero también por Incidentes y el seminario que Barthes imparte sobre la polisemia donde demuestra una atención constante hacia la cultura árabe e incluso hacia la lengua.

Siempre cercano a los textos, en virtud del método de análisis que desarrolla en *S/Z* y que pone en marcha también acerca de Poe, se interesa en los fenómenos de polisemia que abren mucho más el sentido. El seminario sobre la polisemia hace un uso fascinado de la obra de Jacques Berque y de Jean-Paul Charnay, *La ambivalencia en la cultura árabe*. "La polisemia es por lo tanto sucesivamente considerada en su contexto francés y en su contexto árabe"⁴; los ejemplos de homónimos con sentido contrario (los *ad'adâd* en árabe, a los que Barthes denomina "énantiosèmes" en francés, que pueden recibir dos significados opuestos, como la palabra "hôte"⁵) multiplican las posibilidades y rompen con los principios de estabilidad y causalidad – lo que es un problema para una cultura de lo escrito basada en un principio de inmutabilidad del texto. Barthes analiza de la misma manera *azrun* (fuerza, debilidad), *baht'nun* (mar, tierra), *jawnun* (negro, blanco), *jarun* (patrón, cliente). Al igual que Jacques Derrida – quien va a buscar estas palabras en la lengua griega: *pharmakon* (remedio, veneno), Barthes ve en estas ambivalencias una forma de trabajar contra la lógica argumentativa y racional enteramente dirigida hacia la verdad, en beneficio de una extensión de las posibilidades del significado. Como lo hace Derrida, el análisis textual, que se basa en el despliegue y la diferencia, es otra manera, descentrada, de hacer aparecer el pensamiento. Es, una vez más, un prin-

cipio de delicadeza, que desborda la alternativa, altera o retrasa el significado. Barthes encuentra esta misma apertura en el juego sexual. “Lo prohibido sexual es enteramente sustraído, no en beneficio de una “libertad” mítica (concepto que solo sirve para satisfacer las tímidas fantasías de la sociedad de masa), sino más bien en beneficio de los códigos vacíos, lo que exonera la sexualidad de la mentira espontaneista ⁶.” Estas bipolaridades o estas ambivalencias deshacen las oposiciones: es también el caso de la cocina que provee toda una gama de ejemplos, de “múltiples y sabias combinaciones ambiguas”, “cocina de Fez (cotidianidad); batalla, pollo dulce; mrouzia (plato de l’Aïd El-Kebir), cordero a la miel; el majun, narcótico y afrodisiaco...”

Mucho antes que el tema del bilingüismo sea inscrito como una evidencia para la literatura postcolonial, Barthes saca a la luz la fuerza de ese francés escrito desde otra lengua y pudiendo todavía ahí descentrar el tema europeo. Es la belleza que encuentra en la “Carta de Jilali”, reproducida en Roland Barthes por Roland Barthes, cuya lengua expresa “al mismo tiempo la verdad y el deseo”; pero es también la lista de las rarezas lingüísticas en Incidentes, que son una forma de arrastrar los signos y que producen en él una verdadera fascinación. “Amo el vocabulario de Amidou: soñar y estallar para excitarse y venirse. Estallar es vegetal, deslumbrante, dispersante, diseminante; venirse es moral, narcisista, repleto, cerrado.” “Selam, veterano de Tánger, cuenta entre risas que conoció a tres italianos que le hicieron perder su tiempo: “¡Creían que era femenina!” (Obras completas V, p. 967 y 960) Lo que hace eco en esta nota fascinante del fichero-diario que data del final de la vida de Barthes: “12 de noviembre de 1979: Este día, aniversario de mi nacimiento, cometí diez veces escribiendo, el mismo lapsus: me puse en los adjetivos y en los participios pasados al femenino: estoy apenada, etc.” Es así, volviendo a Marruecos, que la ilusión hacia los nombres árabes, tan sensible en este texto que parece florecer de la superficie: Najib, Lahoucine, “Abdessalam, interno en Tetuàn”, “Mohamed de las manos dulces”, “Azem-mour”... son sonidos, ritmos, fórmulas de antes de la frase que nos reconducen a la utopía lingüística soñada en El Imperio de los signos o en El Placer del texto cuando Barthes evoca la estereofonía de una plaza en Tánger. Este cuidado hacia los signos y las lenguas es

la prueba de una actitud nada indiferente de Barthes a este país, de un reconocimiento de su diferencia contraria, de la cual hay que aprender. Esta pasión por las lenguas muy extranjeras permite no mantener la lengua en su estatus de lengua sino más bien de acercarla a la escritura, antes que nada, en el sentido más material del término. El interés por la caligrafía, la experimentación de una práctica gráfica casi cotidiana durante muchos años, dejan ver ésta preocupación y esta búsqueda de una otra lengua, liberada de las restricciones del significado, conservando siempre un poder de expresión.

Severo Sarduy, que hace un “Retrato del escritor en pintor, en la mañana”, recuerda que todo comenzó en Japón: “Como si el imperio de los signos, en la multiplicidad de sus ideogramas móviles – luces de neón nocturnas en las calles de Tokio, cartuchos en la entrada de los monasterios zen, trazos de jardines de piedra que enrojecía en otoño la flor del cerezo -, desbordaba una lengua opaca y quería plantearse de otra manera, más allá.” Él pudo ver a Barthes copiando estampas japonesas: “Geishas reverenciosas, monjes dialogando con un gallo, un búfalo tirando de un palanquín, flores de loto y otras, paisajes de Hiroshige, adornados por él con una glosolalia achinada, sabiamente ordenada en columnas. De algunos sellos también, acuñados contra la laca. A menos que sean de lunas... estas copias japonesas son como los ideogramas de Ezra Pound (...) como la solución invertida de un enigma” Sarduy, 1990, 73). Enseguida su estilo se liberaba de la copia sin jamás ver desaparecer la obsesión por el grafismo ilegible. De los nueve años de producción – intensa durante cinco años, de 1971 a 1976 -, no se ve su estilo evolucionar notablemente.

Fuera de algunos ensayos figurativos, pequeños personajes hechos líneas, presentes en la página como signos de puntuación, o bien flores evocando un gusto por lo arabesco apreciado por Baudelaire, sus ensayos

4 Claude Coste, «Notas de clases para Maruecos », in Roland Barthes en Maruecos, op. cit., p. 9-22 (p. 18). Jacques Berque, Jean-Paul Charnay et al., La Ambivalencia en la cultura árabe, Anthropos, 1968.

5 Hôte, en francés tiene tanto la connotación de anfitrión, huésped como la de cliente.

6 “Digresiones”, propuestas recogidas por Guy Scarpetta Promesse, primavera de 1971 (OC III, p. 1000).

son en su mayoría abstractos, lazos de pequeñas curvas cortadas, líneas, puntos combinados de forma variada.

Los lectores de Barthes que descubren por la primera vez esta actividad en la portada de Roland Barthes por Roland Barthes, en 1975, son al comienzo atraídos por la leyenda de la imagen de la portada que cuenta exactamente la última circunstancia del libro: "Recuerdo de Juan-les-Pins, verano 1974". Al final del libro, se les advierte del sentido que hay que darle a esta práctica, ya que "la graña para nada...", "... o el significante sin significado", son leyenda de dos otros "garabatos". Cuando no tienen un título preciso, casi todas las imágenes llevan la mención de la fecha de ejecución, y a veces la del lugar. Tal vez porque las miramos de manera inclinada, como obras de escritor y no como obras de un artista (por lo tanto, no como obras enteras), nos es difícil no pensarlas en términos de traducción. Estas obras parecen la transcripción gráfica de una sensación infra-verbal, o la estenografía de una emoción; no tienen como ambición hacer un evento, ya que se encargan de las rupturas ya operadas por la historia del arte y de la pintura: la abstracción, la descomposición. Ellas incitan a entrar provisoriamente en un mundo - ¿infantil?, ¿espiritual? - sin lenguaje formado, sin pensamiento pre-construido. La práctica, aparte de que distrae e invita a este vaivén necesario para el trabajo de la escritura, es por lo tanto experimental en el conjunto de una búsqueda que tiene más que ver con la escritura que con las artes plásticas para ellas mismas y en ellas mismas. Lo que no impide darle un valor - al mismo tiempo pictórico y gráfico dentro del mismo - a este conjunto.

Uno de los intereses más grandes para observar y comprender la producción plástica de Barthes consiste en leer en él un trabajo y un pensamiento de la escritura. El Japón, Barthes lo dice a menudo, abrió la escritura permitiéndole instalarse en el texto como en un espacio hedonista y soberano. Encontrar este espacio para su propia obra conduce a sustraer este espacio de las leyes que lo someten, la significación y la referencia. El paso por la escritura ilegible representa esta etapa de emancipación, incluso de purificación. Las grañas imaginarias no son ni palabras, ni dibujos, sino la unión de los dos gracias a una nueva experimentación

de lo neutro; una oscilación entre dos mundos que separa todo, lo legible y lo visible, reunidos aquí en lo escribible. Se señala que hay símbolos, pero no sentido. Barthes se interesa entonces por las escrituras que se inscriben en un sistema situado fuera del desciframiento. Regresa también a las "escrituras" impenetrables de André Masson, de Réquichot, que se despojan de toda significación, de toda cuartada referencial; liberación que es la condición misma de la aparición del texto. "Sin embargo, lo interesante - lo sorprendente - es que nada, absolutamente nada, distingue estas escrituras verdaderas de las escrituras falsas: ninguna diferencia, más que de contexto, entre lo indescifrado y lo indescifrable. Somos nosotros, nuestra cultura, nuestra ley, quienes determinamos el estatus referente de una escritura. ¿Qué quiere decir esto? Que el significante es libre, soberano. Una escritura no tiene necesidad de ser legible para ser plenamente una escritura." ("Variaciones sobre la escritura", Obras completas IV, p. 284) ¿Cómo no reconocer aquí su propio emprendimiento de dibujante aprendiz en esta exaltación del puro significante? Como no leer también una formidable reflexión sobre la escritura, antes que esta desaparezca. Un paréntesis nos menciona que "en los Estados Unidos, todo se escribe directamente a máquina - misivas, textos literarios - sin más precaución humanista" (p. 294), e incluso si es tan mítico como la escritura manuscrita lleva el cuerpo afectivo, no nos queda más que la capacidad de escritura manual para encontrar la memoria de su ilegibilidad que es una garantía contra la ley toda poderosa de la significación. Todos los textos de este periodo llevan así el rastro de este imaginario donde se trata, a través de la escritura, de inquietar a la lengua, de transformar su propia lengua en lengua extranjera.

El francés como lengua extranjera

Un episodio poco conocido de la vida de Barthes se sitúa después de su regreso a París en 1950, cuando después de no ser renovado en su puesto en Alexandria por problemas de salud, se pone en contacto directo con la disciplina del Francés como lengua extranjera. Obtiene un puesto de redactor en la Dirección general de relaciones culturales del ministerio de

Asuntos extranjeros. Está encargado de las misiones pedagógicas de “FLE” frente al cual, gracias a sus dos estadias fuera de Francia, se siente receptivo. El permitir a locutores extranjeros tener acceso al francés implica pensar su propia lengua fuera de su evidencia, devolverle su parte de oscuridad. Si bien Barthes ocupa ahí un puesto puramente administrativo y no está a cargo ni de la enseñanza, ni de los programas, es probable que ahí haya seguido una reflexión que se volvería central en toda su obra y sería la semilla de una verdadera creación poética en el ensayo. El distanciarse de su propia lengua mediante el desvío por otras lenguas, modificar las reglas y la gramática gracias a efectos de extrañez sonora, añadir ritmo y oralidad en el escrito son su forma de resistir al fascismo de la lengua, a la arrogancia de los lenguajes, a la doxa, le condujo a menudo a transformar su propia lengua en casi extranjera: el primer medio empleado para hacerlo es el neologismo, el segundo es la elaboración de una rítmica en la frase como unidad de medida del pensamiento fácilmente reconocible, por la cual uno crea una lengua verdaderamente maternal, libre de la autoridad de lo estándar y de la gramática.

Bastante se han burlado de Barthes por su tendencia a forjar palabras raras y nuevas, como “acrátique”, “bathmologie”, “énantiosème”, “hyphologie” ... Lo que parece para algunos como el colmo de la intimidación erudita es de hecho la respuesta que propone a la opresión del lenguaje: la tendencia de la lengua a usarse, a producir ideas todas hechas y figuras muertas lo llevan a moverla, cortarla de otra forma. Él no quiere conformarse con el vocabulario que tienen para su disposición sino forjar términos que digan exactamente lo que quiere decir; o bien servirse de las palabras que tienen dos significados activando el movimiento que va del uno al otro: por ejemplo “crudité”⁷ (significado alimenticio y sexual) o “fraîcheur”⁸ (temperatura y novedad).

Hay algo de infantil en estas operaciones de inventar palabras, de darles otro significado. Practicar el neologismo, es también acoger lo extranjero en la lengua. De la misma manera Barthes expresa a menudo su fascinación por las lenguas muy extranjeras, que no dejan oír más que el susurro y no los mensajes (casi

siempre embadurnados por la ideología), asimismo los préstamos o los neologismos aportan un más allá a veces muy lejano, en el tiempo y en el espacio. De esta forma el maná, concepto polinesio que nos devuelve a un principio de influencia, o el neologismo de “enantología” (del adjetivo griego énantios, opuesto), para designar el discurso de la homosexualidad como discurso de inversión y de vuelco, que aparece también como una ley de expansión. “Un nuevo que no sea enteramente nuevo, tal sería el estado ideal de las artes, de los textos, de las vestimentas”: esta podría ser también la fórmula del neologismo: innovación en la lengua pero que lleva aún una memoria de la misma. Se substituye por él una ausencia que provoca completamente incrementar el olvido. Todo es cuestión de grados y hay que encontrar las palabras para decirlas. Es de esta forma que el gusto por la “bathmologie” coincide con el placer de Barthes por la neología. La ciencia de las escalas y de los grados invita a instalarse en el interior de la lengua para inventarla y reinventarla, invita a ser “maniáticos del segundo grado”⁹. El trabajo de la lengua debe rechazar lo simple, lo denotado, la repetición inocente, debe ser testigo de un poder de descentramiento o desencajamiento: “Si levanto el muelle (de la razón, de la ciencia, de la moral), si pongo la enunciación en inercia, abro entonces la vía de una desvalorización sin fin, suprimo la buena consciencia del lenguaje.” El neologismo es una forma de desmontar la lengua, de reflexionar sobre ella al mismo tiempo de subvertirla. Otra manera puede ser la de hacer oír de otro modo palabras corrientes, aquello que Michel Deguy llama el “neologema”: que no es una invención o reinversión lexical sino una forma nueva de tomar un término, como “insípido”, que ya no denota negativamente como una ausencia de gusto sino como una pacificación o una eculización de las cosas. En el texto de Roland Barthes por Roland Barthes sobre el segundo grado, el escritor sugiere que una ciencia de los grados del lenguaje sería propiamente “inaudita” ya que tambalearía los equilibrios instituidos por la expresión, la lectura y la escucha. Esta búsqueda, a la vez intelectual y poética, de lo inaudito,

7 **Crudité**, crudeza, crueldad, crudo.

8 **Fraîcheur**, frescura, fresco, nuevo.

9 **Cabe aclarar** «El segundo grado y los demás», Roland Barthes por Roland Barthes, OC IV, p. 645.

de aquello que literalmente aún no pudo ser oído, que no pudo ser objeto de la escucha, conduce a Barthes a un verdadero pensamiento sobre la frase.

es la notación, es esta que se mantiene comprometida con la vida, tanto antes, por la cosa vista o el incidente al que recurren, como después, creando la vida misma. “En este nivel, vivir, en su sentido más activo, el más espontáneo, el más sincero, y yo diría el más salvaje, es recibir las formas de la vida de las frases que nos pre-existen – de la frase absoluta que está en nosotros y que nos hace.”

Esta última debe realizar el deseo de “concreto-memorable”, portadora de verdad: “aquello que nace de un solo movimiento, como Visto y Hecho frase” es como lo explica en su última clase en el Colegio de Francia, La preparación de la novela. Si bien lo ideal de esta forma (La Preparación de la novela, p. 149) Aquello que confronta la frase a la no-frase, es la conjunción, en la primera, de la nota y de la forma, depósito de lo real, del pasado o de la literatura que le provee de un futuro. El ritmo particular e ideal es el incidente, definido en muchos puntos de la obra como “cosas que caen”, “pliegues ligeros”, la fantasía de un vínculo inmediato pero efímero a lo real, del estar ahí de las cosas, cuya escritura da cuenta, sin ninguna connotación: una suerte de evidencia de lo real que se apropia de aquel que escribe y que, sin transición, fracasa en el texto. Las notas sobre el haiku en La Preparación de la novela, después de las sugerencias que Barthes hace en El Imperio de los signos, constituyen el tipo ejemplar de notación del presente. El haiku “pone en juego el sentir-ser del sujeto, la pura y misteriosa sensación de la vida.” (La Preparación de la novela, p. 72). Hay un presente de la sensación, del sentimiento de ser mundo, del tiempo que pasa y del tiempo que hace, historia y meteorología, que “despega” los pedazos y contribuye a volver a la forma amorfa. El encanto que resulta de esto procede aquí una vez más el rebasamiento del tema de la lengua. Barthes se dice conmovido e interesado por el haiku a través de la opacidad de la lengua en la que ocurre. Esta familiaridad paradójica, la única que experimentaría con una poesía traducida, la explica por la forma que engloba la verdad del instante.

“Todo ritmo tiene por función emocionar o apaciguar el cuerpo, lo que, en cierto nivel, en un punto lejano, profundo, primitivo, del cuerpo, es la misma cosa: emocionar o apaciguar el cuerpo, por la fórmula, es integrar el

cuerpo a una naturaleza, reconciliarlo, detener su separación, destetarlo. “Esta escritura no separada del mundo, despojada de un código y de parámetros escolares, siempre grata y en movimiento, puede coincidir con la idea de lengua materna, tal y como Barthes podría imaginarla, portadora de la indulgente neutralidad de la madre, jamás opresora, y también de su nobleza. El sintagma de la lengua materna aparece poco en Barthes, y jamás en su sentido socio o sicolingüístico. Él se opone a la vez a la lengua nacional y a las lenguas extranjeras. Si las lenguas muy extranjeras como el japonés pueden representar la fantasía del otro, la lengua materna, dibujando el territorio de lo umbilical como escribe en Roland Barthes por Roland Barthes instruye una forma de no-pertenencia reconciliándose con el espacio de la no separación, del destetar, que no es la ausencia de una obra del “des-obrar¹⁰”, sino la ausencia de abandono, la ausencia de ruptura y que, por esta, pueda ajustarse a la desocupación de la escritura. Sobre la lengua materna, Barthes nos hace un donativo doble como testimonia uno de sus ensayos críticos que evocan la música: “Creo que la irrupción de la lengua materna en el texto musical es un hecho importante. Para ceñirse a Schumann (¿el hombre con dos mujeres – con dos madres? – la primera que cantaba y la segunda, Clara, que le dio visiblemente la palabra de manera abundante: cien romanzas en 1840, el año de su matrimonio), la irrupción de la Muttersprache en la escritura musical es verdaderamente la restitución declarada del cuerpo.¹¹” Esta se acerca por lo tanto al no-lenguaje: de las fórmulas luminosas no susceptibles a comentarios críticos: “c’est ça!”, expresión recurrente a partir del Placer del texto, como también “Voilà”, palabra de intimidad con la madre, cuyo eco, después de su muerte le trae lágrimas, como lo cuenta una de las fichas de Diario de duelo. La lengua materna es aquella que saca del meta-lenguaje, lo que no es sin paradoja, pero es solo esta paradoja que puede permitir acercar la lengua de la escritura y, por qué no, de la novela: “yo, tan “intelectual”, al menos acusado de serlo, yo totalmente hecho de un metalenguaje incesante (que definiendo)(mam.) me declaro sumamente el non-lenguaje.” (Diario de duelo, p. 222). La lengua muy extranjera y la lengua materna se reconcilian y acercándose ambas a la escucha y al silencio, a la unión y al movimiento, valores que son precisamente aquellos que Barthes otorga a la escritura.

10 **Juego de palabras por su fonética en francés: Déssevrer, destetar, des-amamantar, désoeuvrer, ausencia**

11 «Rasch », OC IV, p. 836.