



Siempre me ha gustado mucho el teatro

Laura Conde¹

Universidad Nacional de La Plata
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas
condelauragabriela@gmail.com

Resumen: Estas notas intentan aproximarse al pensamiento de Barthes respecto del teatro, a partir de la lectura de textos publicados en *Lettres nouvelles*, *France observateur* y *Théâtre populaire* en la década del 50, reunidos por Jean-Loup Riviére en *Escritos sobre el teatro* de 2002, que resuenan en escrituras (contemporáneas y posteriores) centrales en la producción del autor, donde –a pesar de que el objeto de reflexión no sea el teatro– se observa la huella de una experiencia teatral siempre contradictoria, condensada en la figura del Barthes actor, lector de teatro y espectador. Interesa aquí especialmente el “deslumbramiento” que le provoca la vanguardia y el contacto con la obra de Brecht, así como su decisión de no volver a ver teatro. Lo que sigue, entonces, es un registro de algunas señales que ponen de manifiesto la trascendencia de su escritura respecto de lo anecdótico o contingente, es decir, el tenor crítico-teórico de lo que conceptualiza más allá del carácter inmediato de estos escritos en torno del acontecimiento teatral específico de su tiempo.

Palabras clave: Barthes – Teatro – Brecht – Cuerpo – Escritura

Abstract: These notes intend to systematize the thought of Barthes about theater, from the study of texts published in *Lettres nouvelles*, *France Observateur* and *Théâtre populaire* in the 50s, gathered by Jean-Loup Riviére *Writings on Theater* of 2002. These ideas can also be found in the later works of the author, despite the fact that their object is not theater but other forms of art such as literature –the trace of theatrical experience, always contradictory, is gathered in the figure of Barthes actor, spectator and reader of theatre. We are interested in Barthes's “fascination” with avant-garde theatre, especially Brecht, as well as his decision to stop going to the theatre. Our aim is to stress Barthes's writings concerning the anecdotal and contingent of theatre, taking into account that his conceptualizations go beyond the theatrical event he refers to.

Keywords: Barthes – Theater – Brecht – Body– Writing

¹**Laura Conde** es Profesora en Letras por la Universidad Nacional de La Plata (UNLP), becaria doctoral por el Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) con lugar de trabajo en el Centro de Teoría y Crítica Literaria de la FaHCE/UNLP. Su investigación aborda las didascalías como huella e interrupción entre el texto dramático y la puesta en escena, con la dirección de Miguel Dalmaroni y la codirección de Rubén Szuchmacher. Desempeña el cargo de Ayudante Diplomada del Curso de ingreso a la carrera de Letras (UNLP), y es Profesora Titular de Literatura en la carrera de Locución (ISER, CABA). Se formó en interpretación en artes escénicas y puesta en escena, y dirige espectáculos teatrales, instalaciones e intervenciones experimentales, en distintos espacios y salas del país.

El teatro significa para Barthes el contacto erótico y más concreto con las grandes preocupaciones que atraviesan su pensamiento: el acontecimiento, el lenguaje, el estilo, la lectura, la muerte. Escritura de la violencia, forma en la que se inscribe todo acontecimiento, lo teatral se le impone como la *huella* en su gesto más profundo. Lo que hay de violencia en la escritura, señala Barthes retomando a Derrida, es lo que la separa del habla y revela en ella la fuerza de inscripción, el peso de una huella irreversible que siempre es “lo que está por inventarse”, la “ruptura vertiginosa con el antiguo sistema simbólico” (*Un mensaje* 244-245). Es sabido que esta escritura no puede constituirse para el pensamiento barthesiano en un hecho burgués sino –como el teatro que le interesa– en un gesto eminentemente colectivo (la burguesía reproduce más bien un habla impresa, transcrita, transliterada, fotocopiada, y tan pegada al cuerpo que puede ser la voz misma de la reivindicación pero no necesariamente de la revolución). La violencia de la mutación simbólica propia del acontecimiento rompe con un sistema de sentido que ya no se descifra, interpreta o explica, desligándose de este modo de la *verdad* del habla.

Gran parte de su producción da cuenta de la marca del fenómeno teatral que insiste y se (a)nota con violencia, desde el análisis de experiencias vitales en términos de escena hasta el tratamiento del tema teatral específicamente. En *Roland Barthes por Roland Barthes* (1975), comenta que siempre vio en la escena doméstica una experiencia pura de la violencia, pues muestra al desnudo el cáncer del lenguaje. Si el lenguaje es impotente para cerrar al lenguaje –y la escena dice: las réplicas se engendran sin conclusión posible, a no ser por el asesinato– se debe a que la escena tiende hacia esta violencia última que, sin embargo, no asume (al menos entre gente “civilizada”). El teatro doma la escena al imponerle que termine; y una detención del lenguaje es la más grande violencia que pueda hacerse a la violencia del lenguaje (112).

En la encrucijada de toda la obra, tal vez el teatro... ¿Cómo es la escena de Barthes en el teatro, la de su alejamiento y su retorno incesante? Estas cuestiones son el eco de las preguntas que se hace el autor en *Esprit* (1965):

Siempre me ha gustado mucho el teatro, y sin embargo ya no voy. Hay aquí un giro que me interesa incluso a mí. ¿Qué ha pasado? ¿Cuándo

pasó? ¿Soy yo el que ha cambiado? ¿Ha cambiado el teatro? ¿Ya no me gusta o, más bien, me gusta demasiado? (Escritos 23).

Recupera aquí el relato de su fascinación adolescente por el repertorio de Pitoëff y Dullin en los teatros de Cartel: actores de dicción con una claridad apasionada que no se sostenía por la emoción ni la verosimilitud. A Barthes no le gustaba que un actor se disfrace y éste, señala, es quizás el origen de sus “desavenencias con el teatro”. En este texto que abre la colección *Escritos sobre el teatro*, relata que justamente en la época en que montó *Los persas* con el Grupo de Teatro Antiguo (conformado por compañeros de la Sorbona), en 1936, casi no se dedicó a pensar en la práctica teatral. Luego de un período largo de distancia, tal vez a causa de la guerra, la enfermedad, o su estancia en el extranjero, retomó contacto y fundó la revista *Theatre populaire* (junto con Voisin, Dort, y otros; una publicación muy cercana al Teatro Nacional Popular en sus inicios). Allí teorizaba sobre ciertos problemas generales de este arte y planteaba una crítica regular de los espectáculos que se estrenaban en Francia. Sus notas se ocupaban de la economía de los teatros, la composición de los públicos, la dramaturgia, el repertorio, el arte del actor, “Nada que tuviese que ver con un corpus: solo algunos cuerpos” (Barthes *La cámara* 37).

Entonces acontece la escena del deslumbramiento o, en palabras del autor, la “iluminación”, el “incendio”: el Berliner Ensemble llegó a París con *Madre coraje y sus hijos*. “Brecht me quitó el gusto por el teatro imperfecto y creo que fue entonces cuando dejé de ir al teatro”, expresa Barthes argumentando que Brecht desnudaba las “imposibilidades profundas” del teatro francés contemporáneo (Escritos 24). Lo fascina lo paradójico de una propuesta que expresa la realización del deseo de un teatro popular y revolucionario iluminado por el marxismo,² a la vez que un arte rigurosamente atento a sus signos y “caro” por la atención extrema que requerían la puesta en escena, la cantidad de ensayos y la seguridad profesional de los actores, algo no sustentable en una economía privada. Esta dramaturgia situada en “la encrucijada entre un pensamiento político y un

² Las tareas del teatro popular consistían principalmente en dirigirse a un público de masas, elaborar un repertorio de alta cultura y proponer una dramaturgia de vanguardia.

pensamiento ‘semántico’”, propone una “cultura” que necesita ser respaldada por una política. A diferencia del teatro político que cae en la vulgaridad formal y el esnobismo, el de Brecht no renuncia al valor burgués del gusto o la estética, sino que el germen de la “distinción” despierta una tensión, en el mismo seno de sus obras, que atañe a toda nuestra cultura de masa. Más que refinamiento, la distinción era un “código” que no respondía a una estética de la complacencia como la que regía el teatro francés que Barthes abandona. Brecht, según se formula en *La lección inaugural* (1978), ataca precisamente esa complacencia: la “mala fe” y la “buena conciencia” que caracterizaba la moralidad general; el “Gran Uso” o la lengua trabajada por el poder que se constituyó en objeto de la semiología barthesiana, surgida de este movimiento pasional (107). Y más que una semiología, en palabras del autor, el teatro de Brecht impone una “sismología” a partir de una clase de signo que consiste en ser leído dos veces:

(...) lo que Brecht nos da a leer con su dislocación no es directamente el objeto de una lectura. sino la mirada de un lector: pues este objeto no nos llega sino a través del acto de intelección (acto alienado) de un primer lector que está ya sobre el escenario (Barthes *Escritos* 370).

¿Es posible pasar por alto que esta conmoción tectónica da en el centro de uno de los principales objetos de la teoría y la crítica barthesianas? Y no nos referimos sólo a la lectura sino también al placer y al goce de un texto y un arte crítico, épico, que “abre una crisis”, “rasga”, “fisura la costra de los lenguajes, deshace y diluye la viscosidad de la logosfera”, “rompe la continuidad de los tejidos de palabras, aleja la representación sin anularla” (370). En “Brecht y el discurso” de 1975, señala que el dramaturgo alemán siempre ha insistido en que el teatro debe dar placer, y que las grandes tareas críticas no excluyen el goce. El goce brechtiano consiste para Barthes en un “sensualismo” más oral que erótico, el “buen vivir” o “buen comer” en el sentido rústico, que no se opone al intelectualismo sino que establece con él una relación dialéctica. El caso paradigmático es su héroe más complejo, Galileo:

(...) después de abdicar de todo. lo encontramos solo al fondo del escenario. comiendo ganso con lentejas. mientras en primer plano. leíes de él. sus libros son febrilmente empaquetados. para cruzar las fronteras y difundir el espíritu científico, antiteológico (372).

Sospechamos que en este entramado del placer, el goce y la abdicación, hay un relato posible de las escenas de Barthes y el teatro.

Se conocen algunas interpretaciones del “giro” barthesiano respecto del arte dramático. Bernard Dort sostiene, por un lado, que el abandono se debe a la inadecuación entre un teatro utópico, al que se acerca con Brecht, y el teatro real (planteo similar al de Philippe Roger [“Barthes” 61]); y, por otro, que quizá su sueño último consistía en expulsar al actor del teatro, quien le fascinaba tanto que le provoca un rechazo y lo retorna al malestar de su propia experiencia con la actuación (*Escritos* 16)³ (comparado con el actor de cine, el de teatro le resultaba prehistórico, pesado). Por su parte, Sarrazac (“Le retour” 63) agrega que el concepto de la teatralidad en Barthes se volvió independiente del teatro real, y que el motivo autobiográfico, que avanza desde un pensamiento sobre la historia, la política y lo simbólico hacia un trabajo sobre la memoria, la subjetividad y lo imaginario, representa el paso de lo épico y teatral a lo novelesco. Por último, Rivière sugiere que el teatro –y específicamente una dramaturgia de la implicación que inscribe el lugar de un espectador activo, “adulto”, “responsable”–, supone para Barthes la conciencia de la propia mortalidad, o una experiencia filosófica iniciática que persiste aun cuando ha sido abandonada. Quizás, entonces, la cuestión del rechazo y/o abandono podría formularse tal y como lo hace el propio autor en *Lo neutro*: “No es lo mismo abandonar que rechazar: abandonar = haber atravesado” (175).

La escena, pensamos con Barthes, es el recodo más doloroso del camino amoroso; el descubrimiento fugaz en el otro amado de algo que es del orden de la mueca, el ni-ni que asume la contradicción sin vacilar, la mueca de lo Neutro. Así lo recuerda el autor: “yo, que amaba a Brecht y sobre todo *Madre Coraje*, pieza que me ha nutrido infinitamente –quizá porque fue la primera que vi–, cuán herido me sentí por la *Madre Coraje* de Vitez: (...) verdadera copia-farsa” (*Lo neutro* 132). Como el *Galileo* de Brecht, Barthes opone a lo que precede (sus citas con el teatro) un

³ Esta discusión es retomada por el Prefacio a los *Escritos sobre el teatro*, del artículo de Dort “Barthes: le corps su théâtre”, publicado en *Art Press*, n° 184, octubre de 1993, y su libro *Le Spectateur en dialogue*, de 1995.

final de no recepción mediante el silencio, y lo inscribe en una suerte de epitafio para el personaje brechtiano y, quizá, para todo el teatro: “Galileo ha luchado; condenado, se retira; sus libros se difundirán por él. Última escena. El discípulo (...) prepara la salida clandestina de los libros”; pero “en el fondo de la pieza, indiferente, sordo, silencioso”, Galileo da la “respuesta” al militantismo que él mismo ha lanzado. La no-respuesta de Barthes al teatro –la indiferencia que lee en Galilei– es un modo de “continuar haciendo lo que se hacía, de manera obtusa”, comiendo ganso con lentejas, que si no provoca una “escena” (muchas escenas comienzan así), puede devenir en gesto crítico (164). Se trata de “rechazar silenciosamente la mache”, o, mejor, abandonar “la ley del combate verbal, de la contienda instalada en Occidente desde hace miles de años”, “para hacer oír la posibilidad de otra lógica, de otro mundo del discurso” (130). En la encrucijada de toda la obra, tal vez el teatro...

Barthes escribió más de noventa artículos sobre teatro en la época de *El grado cero de la escritura* (1953), *Michelet* (1954) y *Mitologías* (parcialmente reunidas en 1957), donde además del registro de la elaboración de un pensamiento, se encuentra el testimonio sobre la actividad teatral del momento en su país, y una reflexión sobre el arte teatral que indudablemente resulta productiva para pensar nuestra escena contemporánea. En estas páginas intentamos proponer que incluso cuando deja de escribir sobre el tema, éste reaparece en tanto “escritura de lo visible”, escritura del cuerpo, pasada por el cuerpo; pensamiento de un cuerpo inquieto que se movió en escena y vibra aún en la platea. La pulsión sociológica y semiológica de su mirada percibe, además, el acontecimiento en términos sistémicos, sus agentes y elementos, tales como los escenarios y las salas, los dramaturgos, directores, actores y espectadores. Esta modalidad de análisis se observa posteriormente en la nota “Al salir del cine”, en la que se pregunta por la propia experiencia de entrar, permanecer y salir de la sala, así como por la significación de los cuerpos en la oscuridad, el ensueño, el erotismo, el componente ideológico e imaginario de este fenómeno: “Cuando hablo de cine, nunca puedo evitar pensar más en “salas” que en “películas” (*Un mensaje* 357-362). Y, pese a que el objeto aquí no es el teatro, éste subyace como operador de lectura. Por ejemplo, cuando retoma el *distanciamiento* brechtiano para pensar la

distancia/fascinación del espectador respecto de la imagen cinematográfica, y el goce de la “discreción”.

La clave de la teatralidad de su pensamiento, notamos, está en el cuerpo. El cuerpo es acontecimental e irreductible a la persona; está ocupado –como señaló Jorge Monteleone en la mesa de las Jornadas “Roland Barthes: los gestos de la idea”, en que se expuso el presente trabajo– por un sujeto que se diluye y es sustituido por la idea, hablado por la lengua, y simbolizado por un personaje de teatro. En *Roland Barthes por Roland Barthes* (1978) el autor sostiene que el cuerpo, el gesto y su singularidad, no pueden amoldarse a la generalidad del lenguaje, puesto que el cuerpo es la diferencia irreductible y el principio de toda estructuración:

En la encrucijada de toda la obra, tal vez el teatro: de hecho, no hay ninguno de sus textos que no trate de cierto teatro, y el espectáculo es la categoría universal bajo cuya especie es visto el mundo. El teatro tiene que ver con todos los temas aparentemente especiales que pasan y se reiteran en todo lo que escribe: la connotación, la histeria, la ficción, el imaginario, la escena, la venustidad, el cuadro, el Oriente, la violencia, la ideología (...) Lo que lo atrajo fue menos el signo que la señal, la ostentación: la ciencia que deseaba era, no una semiología, sino una señalética (128).

Ya en *El grado cero de la escritura* (1953), hablaba de la tragicidad del lenguaje literario, fundado sobre una palabra social que nunca se libera de la virtud descriptiva que lo limita (60), por una parte, y del lenguaje escrito como ostentación, por otra; dicho de otro modo, entendía la literatura en tanto lenguaje que señala algo distinto de su contenido, de su forma individual, y mantiene la lengua como el área de una acción, la definición y la espera de un posible (17). Afección y signo, emoción y teatro, están tan unidos para este Barthes que no es capaz de expresar admiración, indignación ni amor, “por temor a significarlo mal”, sino únicamente la “contricción de un actor que no se atreve a entrar en escena por miedo a hacer demasiado mal su papel” (*Barthes Roland Barthes por Roland Barthes* 128). La convicción misma del Otro lo convierte en un ente de teatro y lo fascina. El teatro (la escena recortada) –señala– tiene una función erótica que no es en absoluto accesoria, porque sólo él, entre todas las artes figurativas, da los cuerpos y no su representación. El cuerpo allí es a la vez contingente y esencial: esencial

porque no se le puede poseer; contingente porque se podría poseerlo (un arrojito de locura podría saltar a la escena y tocarla). El cine, por el contrario, excluye toda acción: la imagen en él es la ausencia irremediable del cuerpo representado (42). Quizá por esa ausencia irremediable, por esa presencia violenta y contingente, Barthes no abandonó las salas de cine, *dejó ir* al teatro y le dio cuerpo en (y a) su escritura.

El editor de *Escritos sobre el teatro* comenta los avatares de la publicación a partir de finales de la década de los 70. Consideraba que esos textos dispersos y olvidados conservaban el poder de su intervención en la Francia posterior al mayo de 1968, animada por un movimiento artístico que llevaba el teatro fuera de los teatros, y ofrecían algo más que un testimonio de época. El corpus estaba cerrado, no obstante el teatro seguía siendo central en su producción. Barthes aceptó armar la recopilación pero mantuvo sus reservas. Sus reticencias ideológicas y estéticas se dirigían especialmente al sartrismo y al marxismo exacerbados de estos textos “encerrados en su época” que insistían en un léxico ya abandonado (las referencias obsesivas a la burguesía: “demasiado moral, justiciero”), carente de temática personal y retórica pasional (*Escritos* 14). Contemporáneamente a esta relectura escribe *La cámara lúcida* (1980), donde resuenan sus viejas reflexiones sobre el teatro. Rivière llama la atención sobre el hecho de que Barthes piense en dicho libro el tema de la muerte a la vez que prepara con él una recopilación que es una especie de libro póstumo, o el libro de un muerto; en efecto, un proyecto interrumpido por la muerte del autor en 1980, que se retoma 20 años después.

El volumen recoge diversas escenas de expectación, vestigios significativos del espectáculo y del fenómeno de la recepción, donde lo intransferible de lo visto y pasado por el cuerpo se vuelve relato. Incluso aquello que resulta casi irrecuperable, el teatro antiguo, ocupa unas cuantas páginas y se vuelve a él continuamente para contraponerlo al teatro burgués, e inscribir allí la genealogía del teatro popular. Contrariamente a lo que ocurre con el teatro burgués (que toma la forma del teatro a la italiana), el griego no establecía una ruptura física entre el espectáculo y los espectadores, sino una continuidad propiciada por la circularidad del espacio escénico y su apertura. Se conformaba –para Barthes– una comunidad de experiencia entre el “fuera” del espectáculo y el “dentro” del

espectador; un teatro “liminar” que se representaba en el mismo suelo de tumbas y palacios; un “espacio cónico que sube hacia lo alto, abierto al cielo, cuya función era dar a conocer la noticia (es decir, el destino), y no esconder una intriga” (Escritos 334). La circularidad y el aire libre constituían entonces una dimensión “existencial”, a la vez que le otorgaba su sentido de fragilidad y singularidad al acontecimiento. Vulnerable e irremplazable, el espectáculo (y el espectador) estaba inmerso en una compleja polifonía siempre cambiante.

Diversas prácticas teatrales del siglo XX y más contemporáneas han intentado recuperar algo de este espíritu colectivo. En este sentido, Barthes reflexiona que la sombra fascinadora de la celebración antigua está siempre presente porque la nostalgia de un espectáculo total, violentamente físico, desmesurado y humano a la vez, sugiere una inaudita reconciliación entre el teatro y la ciudad. No obstante, advierte, esa reconstrucción es imposible. Este hecho lo explica a través del ejemplo de lo lejano que resulta el efecto exótico de la monodia en el marco de la música polifónica moderna respecto del sentido que generaba la incorporación de música en el teatro griego. Al mismo tiempo invita a recuperar elementos estructurales y funcionales de este teatro (distinción entre lo hablado, lo cantado y lo declamado, la plástica frontal, masiva, del coro) que no nos apelan por su exotismo sino por su verdad, su orden, y su distancia, volviendo comprensible ese extrañamiento (345).

Es el Teatro Popular de Vilar el que consigue volver a confiar en el hombre, en un escenario abierto y despojado donde el espectador “recibe el poder de calificar el lugar trágico por sí mismo”, a diferencia de los “teatros de ricos” con gran maquinaria y decorados, en los que el espectador “traga” lo que recibe ya “cocinado” (su imaginación e intelección han sido previamente masticadas por artesanos invisibles, técnicos, coreógrafos, decoradores, peluqueros y cuerpos excesivamente carnales, los actores). El público de Vilar, en cambio, es popular, vasto, diverso, nuevo (en muchos casos recién iniciados en el teatro), y participa tan alegremente del diálogo que hasta interviene durante la función. La mirada del público, como una espada, debe separar el teatro de “su otro lado”, “el mundo de su proscenio, la naturaleza de la palabra”, y dar lugar a la lucha de esos dos espacios durante todo el espectáculo para sentir el “frágil espacio del actor,

amenazado, fascinado, siempre reconquistado por ese otro formidable contra el que lucha el acontecimiento de una única mirada humana” (89).

Destacamos a continuación otros ejes o constantes del volumen: la crítica a la Comedia Francesa y su conformismo; las propuestas de vanguardias que rescata y el entusiasmo por un teatro popular; la crítica de la crítica de teatro, por ejemplo, en los comentarios sobre *Godot* y la adaptación de Vinaver de *La fiesta del zapatero* de Dekker; la relevancia del lugar del espectador para un estudio del teatro; la puesta en escena como lectura, reescritura, interpretación (muy a tono con *El placer de texto* y *S/Z*), por ejemplo, en los dos textos que habla de *Don Juan*, en “El final de Ricardo II”, el análisis del *Macbeth* de Vilar; la sistematización de las transformaciones dramáticas, técnicas y tecnológicas de la escena desde los griegos hasta su presente (resignificaciones, continuidades y el abandono de ciertas prácticas), visible en el artículo “La disputa del telón” en el que la historización del fenómeno encuentra su actualidad a través de la polémica del teatro burgués y el teatro popular; la connotación de los espacios y la arquitectura de los emplazamientos en el fenómeno de la recepción y la puesta en escena, sus resonancias ideológicas y estéticas, filosóficas y políticas. Y sobre todo Brecht. Muchos artículos hablan de este “teatro capital”, su novedoso sistema de actuación antimimético, los montajes y traducciones francesas, el problema de estos sistemas de producción, entre otras cuestiones. Dos de ellos se dedican a las fotografías de *Madre coraje*, los detalles que capturan, los objetos, los juegos de mirada, el espacio, y especialmente la técnica del distanciamiento. Lo más agudo de su análisis radica en la hipótesis de que las fotos hablan más de esta estética que las propias puestas del dramaturgo y director alemán.

Estos textos podrían ser considerados como el antecedente más próximo de sus ensayos sobre fotografía, puesto que el teatro se le presenta como un modelo de interpretación de la fotografía a la vez que ésta redirige su mirada hacia el teatro, a la escena que hay en, fuera y detrás de cada foto. El matrimonio queda establecido a partir de la relación del teatro primitivo con la muerte y de la muerte con la foto. En “La paradoja fotográfica” de *Lo obvio y lo obtuso* (1982), delimita el contenido de la fotografía a la escena en sí misma y define la imagen como el

analogon perfecto de la realidad, un mensaje sin código. Si bien la pintura, el cine, el teatro, son a primera vista reproducciones analógicas, despliegan –además de la escena– el objeto, el paisaje, un contenido suplementario que consiste en el estilo de la reproducción (denotación y connotación cultural e ideológica) (13). Los elementos analógicos no pueden entrar en el juego de una combinatoria, tal como exige todo lenguaje; pero existen elementos convencionalizados, “retóricos”, que pueden constituir sistemas de significación secundaria. El inventario de estos elementos asimilables a signos puede conducir al establecimiento de una retórica del film, o convertir la foto en lenguaje (18-20).

Tras indagar sobre el efecto específico de la foto sobre el observador en su ensayo *La cámara lúcida*, Barthes postula que lo propio de la fotografía es su vínculo con la Muerte, pues reproduce al infinito lo que ha tenido lugar una sola vez: sólo dice “esto es esto” (31-33). Una foto puede ser objeto de tres prácticas (emociones o intenciones): hacer, experimentar, mirar: “El Operator es el Fotógrafo. Spectator somos los que compulsamos en los periódicos, libros, álbumes (...) Y aquel o aquello que es fotografiado es el blanco, el referente, una especie de pequeño simulacro”, el “*Spectrum* de la Fotografía” que mantiene una relación con el “espectáculo” y le añade “ese algo terrible” que hay en ella: “el retorno de lo muerto” (38-39). Barthes dramatiza en su escritura la propia experiencia como sujeto mirado y sujeto mirante, actor y espectador, que no es sino el advenimiento de yo mismo como otro, un sujeto que deviene objeto o vive una microexperiencia de la muerte. Aquí el fondo teatral y fúnebre de toda foto: “los primeros actores se destacaban de la sociedad representando el papel de Muertos”; “maquillarse suponía designarse como un cuerpo vivo y muerto al mismo tiempo”. Evoca el teatro chino, Katha Kali indio y el No japonés⁴ para establecer el vínculo de la foto con el teatro primitivo, el culto de los muertos, y concluir finalmente que, como en el teatro antiguo, la máscara dota de significado y generalidad a la contingencia de la foto (76-77).

⁴ En los artículos sobre teatro ya había dedicado algunas páginas al teatro No.

Notamos entonces que la huella de lo teatral podría leerse en numerosos textos del autor. Si bien este trabajo no pretende ni puede aborarlos todos,⁵ quisiéramos plantear una última observación respecto de *El placer del texto* (1973) y de *Fragmentos de un discurso amoroso* (1977). La persistencia del interés en las vanguardias teatrales y su crítica al teatro burgués se inscribe en, al menos, dos ideas. Primero, la que sostiene que el placer de la representación no está ligado a su objeto, esto es, que no reside en la relación de imitación entre la copia y el modelo sino en la de deseo y producción entre el engaño y la copia. La figuración, la aparición del cuerpo erótico en el perfil del texto –ya sea porque el autor aparece en su texto, se concibe el deseo por un personaje de novela, o incluso el texto mismo se despliega en forma de cuerpo, disociado en objetos fetiches, en lugares eróticos–, da lugar al goce de la lectura (Barthes *El placer* 74-75). Luego, imagina una estética del placer textual, entendiendo el placer como *un neutro* que suspende el valor significado y lo lleva al “rango suntuoso de significante”, que incluya la “escritura en alta voz”, escritura vocal como la que sugería Artaud, que no es la palabra, la fonología, la expresión de la retórica, la emoción, ni la inflexión dramática, sino el tono (mixto erótico de timbre y de lenguaje) que es la materia del “arte de conducir el cuerpo”, tal y como lo entienden los teatros de Extremo Oriente tan retomados por las vanguardias.

El goce no pasa entonces por la claridad de los mensajes ni el sentido sino por los incidentes pulsionales, el “lenguaje tapizado de piel”, la articulación de la lengua. Esto es evidente en el cine, pues logra alejar el significado e introducir el cuerpo del actor en las orejas de los espectadores a través del sonido de la palabra tomada muy de cerca (87-88).⁶ Así, en *Fragmentos* la dramatización del discurso del enamorado elabora especialmente una voz:

Todo partió de este principio: no se debía reducir lo amoroso a un simple suieto sintomático. sino más bien hacer entender lo que hay en su voz de inactual, es decir, de intratable. De ahí la elección de un

⁵ Por mencionar algunos casos. en *Nuevos ensayos críticos* (1972) retoma a Brecht para mostrar la historia que se puede leer en una simple materia: “ha reencontrado la esencia miserable de los Treinta Años profundizando sobre telas. mimbras y madreas”: v a Ionesco en su descripción del objeto moderno. que representa opacidad metafísica y asfixia (86-89): en *Roland Barthes por Roland Barthes*. Brecht vuelve a ser central para definir la relación entre ideología y estética.

⁶ Estas ideas rodean de algún modo la noción de “gesto” que aparece en varios ensayos. Nos referimos, por ejemplo, a la serie gesto-postura-acción que analiza en *Lo neutro* en torno a Beckett.

método “dramático”. que renuncia a los ejemplos y descansa sobre la sola acción de un lenguaje primero (y no de un metalenguaje). Se ha sustituido pues la descripción del discurso amoroso por su simulación. y se le ha restituido a este discurso su persona fundamental. que es el yo. de manera de poner en escena una enunciación. no un análisis. Es un retrato. si se quiere. lo aquí propuesto: pero este retrato no es psicológico. es estructural: da a leer un lugar de palabra: el lugar de alguien que habla en sí mismo, amorosamente, frente a otro (el objeto amado), que no habla (13).

El texto citado no sólo expone la teatralidad de la que nos hemos estado ocupando, sino que también lo hace regresar a Barthes a la escena, pues a partir de su publicación se realizaron sucesivas adaptaciones teatrales. Las numerosas metáforas afines al imaginario teatral, observa Sarrazac (“Le retour”), son pantallas para distraernos de la verdadera función del teatro en esta escritura, que consiste en producir, como en un escenario, una simulación de la pasión y del estado de amor.

Para concluir este comentario retomamos al Barthes que hace del teatro un espesor de signos, un objeto semiológico (sismológico) privilegiado que invade su campo de escritura y su pensamiento; un dispositivo o artefacto que le permite, más allá de cualquier evocación o descripción, poner en acción, hacer visible, sensible y sensual, la escritura. De ello resulta un discurso fragmentario de monólogos interrumpidos por pensamientos-notas cuasi didascálicos donde se advierten diversas modulaciones de una voz desubjetivante y desubjetivada. Así, en *Roland Barthes por Roland Barthes*, anota –con ironía y espectacularidad– que el texto “debe ser considerado como algo dicho por un personaje de novela –más bien por varios. (...) varias máscaras (personas), escalonadas según la profundidad del escenario (y sin embargo no hay nadie –ninguna persona– tras ellas)” (77).

Por último, no queremos dejar de señalar que sus *Escritos del teatro* y lo teatral de sus escritos resultan un terreno muy productivo para interrogar tanto las experiencias escénicas de nuestro tiempo como la crítica y la teoría teatral del siglo XX a esta parte.

Bibliografía

- Barthes, Roland. *Roland Barthes por Roland Barthes*. Barcelona: Kairós, 1978.
- . *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. Barcelona: Paidós, 1986.
- . *Fragmentos de un discurso amoroso*. México: Siglo XXI, 1998.
- . *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós, 1990.
- . *Lo neutro. Notas de cursos y seminarios en el Collège de France 1977-1978*. México: Siglo Veintiuno, 2004.
- . *El placer de texto y Lección inaugural*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2008.
- . *Escritos sobre el teatro*. Barcelona: Paidós, 2009.
- . *El grado cero de la escritura y Nuevos ensayos críticos*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2011.
- . *Un mensaje sin código: Ensayos completos de Roland Barthes en Communications*. Buenos Aires: Ediciones Godot, 2017.
- Giordano, Alberto. "Roland Barthes v la ética del crítico-ensavista". Kristeva, Julia et al. *Seis formas de amar a Barthes*. Buenos Aires: Capital Intelectual, 2015. 45-66.
- Roger, Philippe. "Barthes dans les années Marx". *Communications*. 63 (1996): 50-65. Web.
- Sarrazac, Jean-Pierre. "Le retour au théâtre". *Communications*. 63 (1996): 11-12. Web.
- Vajda, Sarah. "Au théâtre avec Roland Barthes". *Communications*. 63 (1996): 23-38. Web.