

Barthes versión Δ : catálogo

Marcelo Villena Alvarado¹
Universidad Mayor de San Andrés
Correo electrónico: awroda@yahoo.com

Resumen

A modo de avance cinematográfico este artículo expone, con los debidos retoques, el capítulo introductorio de un trabajo más extenso y en curso de revisión final: *Barthes versión Δ : La Cámara lúcida, leyendas y otros apuntes*. Este apartado describe, en consecuencia, las premisas, la problemática, el programa, el código y el gesto heurístico que dicho trabajo asume en pos de una versión (llamada Δ) del último libro de Roland Barthes: *La Chambre claire. Note sur la photographie* (1980). En cuanto a las premisas, este apartado expone la perspectiva de una intervención en el campo de la “traducción literaria” y postula la pertinencia de una versión alternativa a la única traducción al castellano autorizada en el mercado editorial: *La cámara lúcida* (Paidós 1990 & ss.). Mediante un estudio de caso, este apartado pasa a despejar la problemática que tal versión encara para luego definir su programa (el de una traducción fragmentaria y solapada en una serie de traslados: ensayos, apuntes, notas a pie de página...) y, finalmente, sus cuidados y maneras: los gestos que conlleva un dispositivo conocido como *camera lucida*. A cada paso y a modo de catálogo, este apartado también ofrece una muestra del tipo de traslado que ensaya la versión Δ : un traslado movido tanto por lecturas especializadas (que desde comienzos del siglo XXI vienen destacando la obra de Barthes en tanto escritor) como por otras lecturas que anudan ese último libro con tradiciones, más o menos actuales, en la literatura europea, latinoamericana y boliviana.

1 Docente investigador de la Carrera de Literatura-UMSA. Investigador titular del Instituto de Estudios Bolivianos.

Palabras clave: Roland Barthes, *La Cámara lúcida*,
Traducción literaria, Literaturas europea,
Latinoamericana y boliviana, Fotografía y artes gráficas.

“Barthes, the Δ version: Catalogue”

Abstract

In the succinct manner of a movie trailer, this article presents, with the appropriate modifications, the introductory chapter of a book in the process of final revision: *Barthes versión Δ : La cámara lúcida, leyenda y otros apuntes*. This section of that larger text describes the premises, the problematic, the program, the code, and the heuristic gestures that such work assumes in pursuit of a version (called Δ) of Roland Barthes' last book: *La Chambre claire. Note sur la photographie* (1980). As for the premises, this section presents some ideas of intervention in the field of “literary translation” and claims the relevance of an alternative version to the only authorized Spanish translation in print: *La cámara lúcida* (Paidós 1990 & ss.). By way of a case study, this section goes on to identify and describe the many problems that the only Spanish version in print has and then it defines a program for its replacement (the program of a sneaky and fragmentary translation in a series of transfers and moves: essays, notes, footnotes...). Finally, some necessary cares and modes are discussed: the gestures that the translation of a device known as *camera lucida* requires from us.

At each step, this catalogue offers samples of the sort of translation that the Δ version attempts: a series of transfers informed both by 21st century approaches that highlight Barthes' work as a writer and by readings that connect his last book to a number of textual traditions, alive and well in European, Latin American, and Bolivian literature.

Key words: Roland Barthes, *La cámara lúcida*,
Literary translation, European, Latin American,
And Bolivian literature, Photography and graphic arts.

Fecha de recepción: 13 de abril de 2021
Fecha de aceptación: 30 de mayo de 2021

0. Axiomas y definiciones

Pequeño problema:

Cuando, en un cuarto dado, cambiamos el lugar de la cama, ¿puede decirse que hemos cambiado de cuarto, o qué?

(Cf. topo-análisis)

Georges Perec, *Espèces d'espaces*²

Este catálogo funge como capítulo introductorio de una investigación cuya exposición final se halla en curso de revisión y edición: *Barthes versión Δ: La cámara lúcida, leyendas y otros apuntes*. Este catálogo describe, en consecuencia, el propósito, el problema y las maneras que tal indagación adopta en pos de una versión alternativa del último libro de Roland Barthes: *La Chambre claire. Note sur la photographie* (1980)³. Alternativa a la única traducción al castellano autorizada en el mercado editorial (*La cámara lúcida*, Paidós 1990 & ss.), si se quiere, pero también *alter-nativa* en tanto fragmentaria y nacida de una serie traslados (apuntes, notas a pie de página, fotos, notas a pie de foto...) que recurren tanto a algunas lecturas especializadas (que desde fines del siglo xx celebran la obra de Barthes en tanto escritor) como a otras lecturas que anudan ese último libro con tradiciones más o menos actuales de la literatura europea, latinoamericana y boliviana.

Se habrá entendido: si el epígrafe expone la pregunta que originara tal indagación, este catálogo describe las premisas, el problema, el programa, el código y los gestos heurísticos que mueven la versión llamada Δ. Para empezar, tres definiciones venidas del *Diccionario de la lengua española* (2014):

Definición 1: *Traducción*. (Del lat. traductio, -onis ‘acción de pasar de un punto a otro’, ‘traslado’). f. 1. Acción y efecto de traducir. 2. Obra del traductor. 3. Interpretación que se da a un texto...

2 G. Perec (1975): *Petit problème: Lorsqu'on change la place du lit, peut-on dire que l'on change de chambre, ou bien quoi?* (Cf. topo-analyse) (36).

3 Salvo excepciones como esta, las referencias a la obra de Roland Barthes remiten a la edición en cinco tomos de las *Œuvres complètes* (Nouvelle édition revue, corrigée et présentée par Éric Marty, París, Seuil, 2002). El número de tomo es precisado luego del año, en romanos y versalitas; por ejemplo, en lo que respecta a *La Chambre claire*: Barthes, 2002 v: 785-892. Las referencias a los cursos y seminarios, así como las que conciernen a textos publicados después de las *Œuvres complètes* siguen un tratamiento regular. En todos los casos, proponemos una versión que trae directamente a nuestra lengua el texto de Barthes cuya referencia acompaña, a pie de página, la cita del texto en francés. En la bibliografía incluimos las referencias de las traducciones al castellano aquí contrastadas.

Definición 2: *Traducir*. (Del lat. traducere “hacer pasar de un lugar a otro”): *tr.*

1. *Expresar en una lengua lo que está escrito o se ha expresado antes en otra.* 2. *Convertir; mudar; trocar.* 3. *Explicar; interpretar.*

Definición 3: *Traductor, ra.* (Del lat. traductor, -oris ‘el que hace pasar de un punto a otro’, ‘traslado’). *Adj.* *Que traduce.*

Ejemplo: *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía* (1990, Barcelona / Buenos Aires, Ediciones Paidós Ibérica S.A. y Editorial Paidós SAICF), volumen en el que Joaquim Sala-Sanahuja (el traductor) traslada al castellano el último libro escrito y publicado en francés por Roland Barthes: *La Chambre claire. Note sur la photographie* (1980, París, Cahiers du cinema / Gallimard / Seuil).

Postulados: Acéptese que desde sus acepciones más comunes la traducción pone en aprietos la idea de una libre circulación de ideas, bienes y personas. Si alguien obstinado lo negara, bastará advertir que, con algunas, la propia y real academia invita a cuestionar la imagen con la que Hermann Broch piensa la traducción: la de una “misión eminentemente democrática y pacifista” (Broch, 2004: 335). Acéptese que dichas acepciones también trasladan los problemas al ámbito de una misma lengua. Si alguien obcecado no lo viera le bastará con visitar *Los cuartos* de Jaime Saenz (1984), *nouvelle* que narra de cosas que pasan por pasadizos, puertas, ventanas y otras concavidades, de cosas que pasan mientras el alma de la tía se interna en regiones oscuras y otros personajes viven a punto de mudarse o mueren en el intento: la hermana de la tía, el adivino Constantino Paucara y la joven Soledad Vaca –ella, al trastear sus cosas en una camioneta que bajaba por la avenida Montes.

Si aún así alguien no lo viera, o lo viera con claridad insuficiente, probará otras variantes de *traducir* en esa misma lengua: trasponer, mudar, verter, trasvasar, trasladar, trasegar, traslapar... Aceptárase entonces que la traducción (aún más la de un texto literario) implica un cuento de nunca acabar: variante Ende de la invocación a San Jerónimo atribuida a Valéry Larbaud (1997); un cuento de nunca acabar que, para colmo, en las últimas décadas habría beneficiado de cierto privilegio. En palabras de Andrés Claro: “La explosiva multiplicación de los trasposos entre territorios, comunidades y culturas, de una parte, y el cuestionamiento a las pretensiones de universalidad de la representación y transparencia de la comunicación del sentido, de otra, han hecho tomar consciencia creciente de la importancia de las dificultades y soluciones en las distintas maneras de comprender y ejercer la traducción, donde el caso límite ha

sido siempre el de la traducción poética” (Claro, 2012: 11). Aceptárase, por ende, que semejante embrollo excede los mojones de una disciplina o especialidad; también los de tal o cual nacionalidad.

La traducción al castellano de *La Chambre claire* no queda exenta de dicha ley. De ahí que los trabajos reunidos bajo el título de *Barthes versión Δ...* tienten una serie de traslados, conversiones e interpretaciones del último libro de Roland Barthes. Dicha tentativa adopta como premisa el “doble rendimiento utópico” que Andrés Claro postula en la práctica y el saber del traductor: “la doble consciencia de imposibilidad y posibilidad, de amenaza y desafío, de fracaso de paso y de paso en el fracaso” (Claro, 2012: 46-47). Por su parte, este catálogo describe los cuidados y maneras que asume tal tentativa.

Axioma 1: No existe traducción automática.

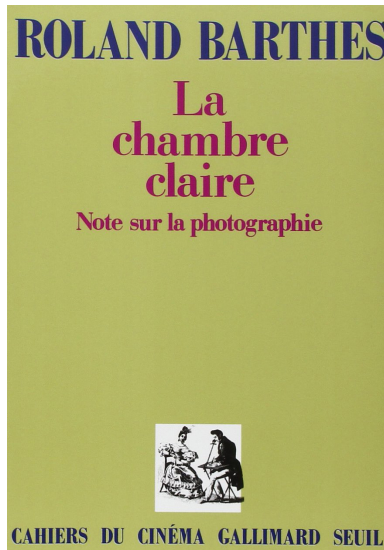
Axioma 2: Oponer una traducción sensual a una literal (Vega, 2004) impone un falso dilema, propio a lo que André Meschonic llamara *dualismo*: “heterogeneidad del significante y del significado, de la expresión y del contenido, de la lengua y del estilo, del sentido y del estilo...” (Meschonic, 1970: 177).

Axioma 3: “cuando se traduce un texto que funciona como literatura, no es la lengua de donde hay que traducir; no sólo lo que dice un enunciado, sino lo que hace un texto” (Meschonic, 2007: 119).

Axioma 4: La traducción comúnmente entendida es solo un vector de todo traslado.

Observación: “nomás traducimos en lenguas que no dominamos”, apunta Andrés Ajens en “La conflagración del yo-yo” (2015). Quizás por esto cuando piensa qué traslada, el traductor no deja de atravesar el ámbito lingüístico para pensar con gestos de distintas artes. Por ejemplo, cuando en pleno siglo XII el trovador Bernart Marti, *lo Pintor*, ya en crisis el Libro y sin rastro de academia, interpreta su propio canto en lengua de oc con una imagen de la cetrería: “aun si esto disgusta / os lo aseguro / y la brida y la correa / / así voy enlazando / las palabras y afinando los sonidos / como la lengua se enlaza / con la lengua en el beso” – ... *c’aisi vauc entrebescant / los motz e.l so afinant / lengu’entrebescada / es en la baizada*.⁴

4 Versión guiada por la de Jacques Roubaud (1986) en lengua *d’oïl*. Marti en lengua de oc cantaba: *l’esperviers ab bel semblant / va del pueg ves leis volant / la longua trencada, / pren lai sa volada // en breu m’es com fils de lana / lo fortz fres e la capsana, / qui que.s grei, / so.us autrei, / tota.l rengua ab correi. / c’aisi vauc entrebescant / los motz e.l so afinant / lengu’entrebescada / es en la baizada*.



Hecha la observación, cabe asumir que, según los expertos, también habría conflagración del yo-yo con las nuevas tecnologías (axioma 1). Así lo indican las siguientes definiciones.

Definición α . Una versión *alfa* es la primera versión de un programa informático. Todavía inestable, prevé correcciones o depuraciones y aún no pone en práctica toda su funcionalidad.

Definición β . Una versión *beta* es la primera versión completa del programa. Se trata de una versión preliminar propuesta a los verificadores (*beta testers*, *happy few* o público en general) para una prueba de usuario con la que se busca identificar errores menores y considerar sugerencias para las características de la versión final. La versión *beta* constituye un paso intermedio en el ciclo de desarrollo de un programa.

Definición γ . Una versión RC (*released candidate*) es una versión candidata a definitiva. Comprende un producto final preparado para el lanzamiento. En esta fase el producto realiza todas las funciones del diseño y está exento de error que implique un punto muerto en el desarrollo del programa.

Definición δ . La versión RTM (*released to manufacturing*) o de disponibilidad general, también llamada dorada, es la versión final. Se diferencia de la anterior solo por correcciones menores realizadas a último momento. Es considerada una versión muy estable y relativamente libre de errores. Tiene la calidad adecuada para su distribución y uso entre los usuarios finales: su código ha sido completado y el programa está listo para la venta.

Observación: Problema, algunas empresas recurren a otras letras griegas para designar versiones prácticamente completas, pero que todavía están a prueba. *Gamma*, *delta*, etc.: versiones que se encuentran entre la fase *beta* y la RC; *omega*, una versión supuestamente libre de errores y en proceso final de prueba. No será la opción de la empresa denominada *Barthes*, versión Δ : La cámara lúcida, *leyendas y otros apuntes* y concebida tras alguna escaramuza⁵.

A primera vista, *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía* (Paidós, 1990: presuntamente adquirida a una editorial catalana más modesta) sería una versión RC o candidata a definitiva de *La Chambre claire. Note sur la photographie* (1980). Por consiguiente, las numerosas reimpresiones hechas por la editorial Paidós corresponderían con sucesivas versiones RTM, doradas o de disponibilidad general, en tanto se diferencian de la primera solo por correcciones menores realizadas a último momento. Por ejemplo, cuando traducen la dedicatoria del libro (“*En hommage à L’imaginaire de Sartre*”) primero como “En homenaje a *La Imaginación* de Jean Paul-Sartre” (*sic*: i.e., *L’imagination*, 1936) para luego rectificarla como “En homenaje a *Lo Imaginario* de Jean Paul-Sartre” (i.e., *L’Imaginaire*, 1940). No obstante, ninguna de dichas reimpresiones puede considerarse como versión RTM, dorada o de disponibilidad general. Mucho menos como versión *omega*.

De muestra, un par de botones: todas simple y llanamente omiten el fragmento de *la Vía tibetana* elegido por Barthes como texto de contratapa en la primera edición de *La Chambre claire*; así como la fotografía de Daniel Boudinet que en la primera edición ilumina el libro desde el umbral (*Polaroid*, 1979), la única fotografía a color de *La Chambre claire*. Pero no es solo en el paratexto que dichas reimpresiones refutan la idea de una versión RTM, dorada o de disponibilidad general, más aún la de una *omega*. Aunque estables y adecuadas para la distribución, uso y venta entre los usuarios, presentan más de un punto muerto en el desarrollo del programa: quizás en razón de un código deficiente o incompleto, quizás en razón de cierta premura por publicar a un autor reconocido en el mercado académico y editorial.

En el mismo proemio, por ejemplo, dichas reimpresiones vienen a deslucir la puesta en escena de un incidente considerable que ocurre ante los ojos del propio Jerónimo, el último hermano de Napoleón. Ni qué decir de la obra fina, cuando líneas más abajo proponen: “Decreté que me gustaba la fotografía *en detrimento* del cine, del cual, a pesar de ello, nunca llegué a separarla” (Sala-Sanahuja, 1990: 29): “en detrimento” –reimprime Paidós (y no *en contra del cine*) pasando también por alto el apócope y la sustantiva mayúscula que distinguen el objeto de un amor: *Je décrets que j’aimais la*

5 Sobre antecedentes y nuestras escaramuzas previas, ver “Barthes en castellano”, en *Roland Barthes, el placer del gesto y el modelo de la pintura* (2015); también “Barthes-La Paz, un paso atrás, atrás, atrás...”, en *Coloquio internacional Roland Barthes Amateur. Memorias* (2016).

Photo contre le cinema, dont je n'arrivais pas cependant à la séparer (Barthes, 2002 v: 791).

El caso es que las versiones *pseudo* RC y *pseudo* RTM gozan del monopolio de Paidós sobre “todas las ediciones en castellano”. Tal privilegio constituye un obstáculo para el registro de una empresa similar en otra empresa. Pero también un refugio o defensa, ya que su distribución, disponibilidad para la venta y uso generalizado permiten imaginar una versión exenta de transitar todas las fases de desarrollo de un programa, de la alfa hasta la omega. Tal versión solo requeriría la actualización de un código modificado. La hemos llamado Δ en virtud de la siguiente definición.

Definición Δ . Una versión *delta* es una actualización que solo requiere descargar el código modificado, no el programa completo. El nombre deriva de que, en matemáticas, esta letra griega refiere el cambio o diferencia entre dos valores próximos de una magnitud.

Usos y aplicaciones

- 1) Actualizar las versiones *pseudo* RC y *pseudo* RTM de *La Chambre claire* llevándolas del ámbito de la traducción automática al de la traducción llamada literaria o poética.
- 2) Emular los trajines de ese joven al que saludara Víctor Hugo por “repercutir Shakespeare del inglés al francés”: “al lado de esa primera ocupación, que es la de reproducir a Shakespeare, había una segunda, comentarlo” (Hugo, 2004: 285).
- 3) Simular, con todo y las diferencias del entorno experimental, las dos operaciones que Fray Luis de León ensayara al trasladar el *Shir Hashirim* en la *Traducción literal y declaración del libro de los Cantares del Rey Salomón*: “la una es volver en nuestra lengua palabra por palabra el texto de este Libro: en la segunda declaro con brevedad no cada palabra por sí, sino los pases donde se ofrece alguna oscuridad en la letra, à fin que quede claro su sentido entero, y después de él su declaración” (de León, 1789: xii).

En síntesis, la versión Δ de *La Chambre claire* tiene el propósito de volver a nuestra lengua no el libro de Barthes palabra por palabra, sino tan solo los pases en que las versiones *pseudo* RC y *pseudo* RTM de *La cámara lúcida* ofrecen claridad insuficiente. Entre el fracaso del paso y el paso en el fracaso, al descargar el código modificado el usuario dispondrá de una traducción fragmentada, pero también acotada mediante alguna forma de glosa o declaración que actualiza otras acepciones del traslado: explicar, interpretar, convertir, mudar...

A continuación, y mediante un estudio de caso, este catálogo despeja el problema, el carácter y el diseño que caracteriza tal programa de actualización.

1. Problema

Véase la foto que aparece en las primeras páginas de *Roland Barthes*, biografía escrita por Thiphaine Samoyault (2015). Permite ver un muro sobre el que una veranda y ramas de árboles echan algo de sombra, a la derecha; en el centro, afiches pegados sobre un grafiti: “*Roulez moins vite / vous pourriez écraser Roland / Barthes*”. ¿Cómo traducirlo?



“Reduzca la velocidad, podría atropellar a Roland Barthes”: desde el punto de vista de una traducción sensual (la que privilegia el traslado de un sentido), tal advertencia no ofrece mayor dificultad en su referencia a las circunstancias del accidente automovilístico del 25 de febrero de 1980; accidente que un mes más tarde, el 26 de marzo, provocaría la muerte del escritor. Algo más de cuidado requiere la ironía del editor que situara la foto en puertas de un libro de más de setecientas páginas cuyo título es, simplemente, *Roland Barthes*. Tal opción editorial llama a preservar la ambigüedad de un verbo (*écraser*) que, desde allí, también alude a eventuales víctimas de un exceso de velocidad en la lectura. ¿La lectura de la imagen y la obra

del biografiado, la del propio libro de Thiphaine Samoyault? Pero es en las últimas líneas que el grafiti alza un desafío, allí donde ese verbo advierte sin tapujos (ni afiches) sobre el riesgo de ¿aplastar, aplanar, atropellar, comprimir, desfigurar o romper (por compresión), moler, chocar, sobreimprimir a Roland Barthes?⁶

Por supuesto, dichas opciones parecen eludir la ausencia de un único verbo castellano capaz de sostener al pie de la letra tal diversidad de significados. Ante el soleado muro parisino, a pie de página o a pie de foto, una nota de traductor no tardaría en poner el dedo sobre la llaga recordando que, para Barthes, ese verbo tiene un carácter especial: deviene sustantivo entre 1971 y 1978 con más de 700 dibujos en blanco y negro y en colores; así como en la serie de ensayos que, como pintor *amateur*, dedicara a la pintura, en particular a las semiografías de André Masson, Bernard Réquichot, Mirtha Dermisache, Cy Twombly: “esas escrituras ilegibles (sólo) nos dicen que hay signos, pero no sentido”⁷ (Barthes, 2002 IV: 284).

Llegado a ese punto, el traductor tampoco se privaría de añadir que en “La semiografía de André Masson” (1973) Barthes define *figura*, precisamente, como un gesto d’*écrasement*:

Al rectificar milenios de historia escritural, la semiografía de Masson nos remite no al origen (poco nos importa el origen), sino al cuerpo: nos impone no la forma (propuesta banal de todos los pintores), sino la figura, es decir el *écrasement* [¿aplastamiento, compresión, colisión, sobreimpresión...] elíptico de dos significantes: el gesto que está en el fondo del ideograma como una suerte de rastro figurativo evaporado, y el gesto del pintor, del calígrafo, que mueve el pincel según su cuerpo⁸. (Barthes, 2002 IV: 346-347)

6 Son las acepciones del verbo *écraser* que reúne el diccionario *Littre*: 1. *Briser par une forte compression, par un choc violent...* 2. *Défigurer par une forte compression...* 3. *Anéantir; réduire à rien...* CNRTL: 1. *Aplatir, broyer (une chose, un être vivant) en exerçant une forte pression, sous l’effet d’un choc violent...* 2. *Fouler aux pieds les grappes de raisin pour en extraire le jus...* 3. *Renverser et blesser ou tuer quelqu’un par une automobile...* El *Littre* también recuerda la etimología: Génév. et Berry: *acraser*, del antiguo escandinavo *krasa*, triturar, aplastar, moler, en sueco *krasa*; en ingl. *crash* y *crush*.

7 *Ces écritures illisibles nous disent (et cela seulement) qu’il y a des signes, mais non point de sens* (Barthes, 2002 IV: 284). La versión de Enrique Folch González en “Variaciones sobre la escritura” propone: “Estas escrituras ilegibles nos dicen (solamente) que hay signos, pero no sentido”.

8 *La sémiographie d’André Masson, rectifiant de millénaires d’histoire scripturale, nous renvoie, non à l’origine (peu nous importe l’origine), mais au corps: elle nous impose, non la forme, (proposition banale de tous les peintres), mais la figure, c’est-à-dire l’écrasement elliptique de deux significants: le geste qui est au fond de l’idéogramme comme une sorte de trace figurative évaporée, et le geste du peintre, du calligraphe, qui fait mouvoir le pinceau selon son corps* (Barthes, 2002 IV: 346-347).

La versión de Fernández Medrano propone: “La semiografía de Masson, rectificando

A modo de colofón, la nota de traductor destacaría que la duda (entre corchetes) señala alguna opción a la traducción que ofrece Carlos Fernández Medrano en *Lo obvio y lo obtuso* (Paidós, 1987), allí donde el gesto semiográfico es definido como “la colisión elíptica de dos significantes”.

Ante tal indicación, Fernández Medrano alegraría, con toda razón, que a la hora de trazar el perfil de una figura es el propio Barthes quien recurre a otras variantes lexicales. En el seminario sobre el discurso amoroso (1974-1976), por ejemplo, a propósito del muaré o tornasol: “no se trata del tejido (la trama), sino de la superficie, eso que está sobreimpreso (*surimprimé*) en cualquier sintagma. ‘Mejor que *Tejido, Muaré*’” (Barthes, 2007: 295)⁹. Así también en la tesis de doctorado publicada en 1967 (*Système de la mode*), cuando de la mano del lingüista y a propósito de trajes, vestidos y *shifters*, el tesista recurre a la nota a pie de página: “La anáfora, según L. Tesnière (...) es ‘una relación semántica suplementaria, a la que no corresponde ninguna conexión estructural’”. El tesista termina la nota acotando con cosecha propia: “Entre el demostrativo *ese* y el traje fotografiado no hay ninguna relación estructural sino más bien, si puede decirse, colisión (*collision*) pura y simple de dos estructuras” (Barthes, 2002 II: 907)¹⁰.

Sobreimpresión, colisión, compresión, aplastamiento... Viendo que la nota se alarga, al pie del soleado muro parisino el traductor evitaría los embrollos para optar, quedamente, por la primera acepción propuesta en diccionarios bilingües: *Écraser: aplastar* – lo que en su primera acepción, según la RAE, quiere decir “Deformar alguna cosa por presión o golpe, aplanándola o reduciendo su grueso o espesor”. De este modo el traslado destacaría al menos el gesto semiográfico que, es importante decirlo, excede el ámbito pictórico y textil transitado por Barthes a inicios de los setenta; un gesto que mueve incluso los cursos y seminarios que acompañan y preparan sus dos últimos libros: *Fragments d'un discours amoureux* (1977) y *La Chambre claire* (1980).

milenios de historia de la escritura, nos remite, no al origen (que nos importa bien poco), sino al cuerpo: nos impone no ya la forma (propuesta banal de todos los pintores), sino la figura, es decir la colisión elíptica de dos significantes: el gesto que permanece en el fondo del ideograma como una especie de trazo figurativo evaporado, y el gesto del pintor, del calígrafo, cuyo pincel se mueve al impulso de su cuerpo” en “La semiografía de André Masson”, en *Lo obvio y lo obtuso*: Fernández Medrano (1987:159).

9 *Mais nos figures : ce n'est pas le tissu (la trame), c'en est la surface, ce qui est surimprimé à n'importe quel syntagme. Mieux que Tissue : Moire* (Barthes, 2007: 295).

10 *L'anaphore, selon L. Tesnière (...) est “une connexion sémantique supplémentaire à laquelle ne correspond aucune connexion structurale”. Entre le démonstratif ce et le tailleur photographié, il n'y a en effet aucun lien structural, mais, si l'on peut dire, collision pure et simple de deux structures* (Barthes, 2002 II: 907, n. 2).

Lo confirma la base de datos de *La revue Roland Barthes* (roland-barthes.org/indexation/html) al situar las pocas ocasiones en las que el calígrafo (¿el pintor?) escribe el verbo (écraser) o el sustantivo (écrasement) más allá del breve texto dedicado a André Masson. Pocas, pero incisivas: su inventario dará una idea de los hilos y la trama que mueve tal actualización.

- 1) En una entrevista de 1971, a propósito de lo experimentado en *S/Z*: “una identificación de las nociones de escritura y lectura: quise ‘aplastar’ [‘écraser’] la una en la otra”(Barthes, 2002 III: 1015)¹¹.
- 2) Ante los dilemas del relato, cuando en el seminario *Le léxique de l’auteur* (1974) Barthes apunta más bien fuera de la narratología:

La voz que recita y duerme = la voz de la Madre. Paradoja: no es por *derecho* que el relato sirve para mantener el hálito, sirve, quizás, para dormir: ‘contar a los niños’; relatos de la velada, es decir para hacer dormir. El ‘suspense’ (la alerta) sería una perversión de la civilización. La voz como *encanto*, es decir independiente de su mensaje (la perversión: *aplastar* [écraser] la voz bajo su enunciado) (Barthes, 2010: 356)¹².

- 3) En torno al registro de lo Imaginario que *Roland Barthes por Roland Barthes* comenzaba a poner en escena en 1975, tratándolo según grados y niveles, tomándolo más o menos en serio. Así en “Al salir del cine”, publicado ese mismo año:

En la sala de cine, por más lejos que esté ubicado, pego mi nariz hasta aplastarla [l’écraser] sobre el espejo de la pantalla, ese ‘otro’ imaginario con quien me identifico narcisistamente (se dice que los espectadores que prefieren situarse lo más cerca posible de la pantalla son los niños y los cinéfilos) (Barthes, 2002 IV: 781)¹³.

11 ... ce que j’ai essayé d’amorcer dans *S/Z*, c’est une identification des notions d’écriture et de lecture : j’ai voulu les ‘écraser’ l’une dans l’autre (Barthes, 2002 III: 1015). La versión de Nora Pasternac en “Entrevista (una conversación con Roland Barthes)” en *El grano de la voz*: (1981: 121) propone: “...una identificación de las nociones de escritura y lectura: quise ‘aplastarlas’ una contra la otra”.

12 *La voix qui récite et endort = la voix de la Mère. Paradoxe : le récit n’est pas fait de droit pour tenir en haleine, mais peut-être pour endormir : « raconter aux enfants » ; récits de la veillée, c’est à dire de l’endormissement. Le « suspense » (l’éveil) serait une perversion de civilisation. La voix comme charme, c’est à dire indépendante de son message (perversion à écraser la voix sous son énoncé)* (Barthes, 2010: 356).

13 *Dans la salle de cinéma, si loin que je sois placé, je colle mon nez, jusqu’à l’écraser, au miroir de l’écran, à cet ‘autre’ imaginaire à qui je m’identifie narcissiquement (on dit que les spectateurs qui choisissent de se placer le plus près possible de l’écran sont les enfants et les cinéphilos)* (Barthes, 2002 IV: 781).

La versión de Fernández Medrano en *Lo obvio y lo obtuso* (1984: 353) propone: “En la sala de cine, por lejos que esté, estoy aplastando mis narices contra el espejo de la pantalla, ese

- 4) En la preparación del “método dramático” durante el Seminario dedicado al discurso amoroso:

DISCURSO / DISCURSO AMOROSO

La diferencia casi nula. Aporía o deconstrucción o también *aplastamiento* [écrasement] del enunciado y la enunciación, subversión topológica (ningún lenguaje está *detrás* de otro). Esto quiere decir que el discurso sobre el discurso amoroso (D / A) se confunde con el discurso amoroso (D = DA). Pero esta igualdad es aproximativa, ingobernable; o también: la diferencia entre D y DA es *casi* nula. La aporía, el interés, está en el *casi*, en la nulidad *imperfecta* de la diferencia: estoy entre la ciencia (distancia máxima entre D y DA) y la *novela* (identidad de D y DA: por ejemplo, el discurso de la novela *Werther*). Produzco una finta de metalenguaje o, también, un “metalenguaje novelesco” (Barthes, 2007: 351)¹⁴.

- 5) Ante el asunto de la moralidad, cuando el joven helenista vuelve a irrumpir en el Collège de France con *Cómo vivir juntos* (1977) a propósito de la *Xéniteia*, “elemento esencial de la doctrina ascética del monacato cristiano antiguo (oriental): desarraigo, expatriación, exilio voluntario (*xénos*: extranjero) = *Peregrinatio*...”. Y esto para luego contrastarla con otra dupla de sustantivo y verbo:

Thlipsis y *thlibô*: apretar, presionar, oprimir, aplastar [écraser], angustiar. Es una prueba impuesta a la *Xéniteia*, una ruptura de *Xéniteia*, el retorno de un pensamiento tierno del mundo. Dejarse llevar por el encanto del recuerdo de los padres, dejarse llevar, en la soledad, por la compasión hacia el padre, la madre, la ternura por los niños, el deseo de un amor, etc. *Thlipsis* = el buen demonio que vuelve con la *Xénitheia*: repatriar el mundo mediante la ternura. (Barthes, 2002a: 171-172)¹⁵.

“otro” imaginario con el que me identifiqué narcisistamente (dicen que los espectadores que prefieren ponerse lo más cerca posible de la pantalla son los niños y los cinéfilos)”.

- 14 **Discours / discours amoureux : la différence à peu près nulle.** *Aporie ou déconstruction ou encore écrasement de l'énoncé et de l'énonciation, subversion topologique (aucun langage n'est derrière un autre). Cela veut dire que le discours sur le discours amoureux (D / DA) se confond avec le discours amoureux (D = DA). Mais c'est une égalité approximative, inmaîtrisable ; ou encore : la différence entre D et DA est à peu près nulle. L'aporie, l'intérêt est dans l'à peu près, dans la nullité imparfaite de la différence : je suis entre la science (écart maximum entre D et DA) et le roman (identité de D et DA : par exemple, le discours du roman Werther). Je produis une feinte de métalangage, ou encore un “métalangage romanesque” (Barthes, 2007: 351).*
- 15 La *Xénitheia* (élément essentiel de la doctrine ascétique du monachisme chrétien ancien (oriental)). = *Dépaysement, expatriation, exil volontaire* (*xénos*: étranger) *Peregrinatio* (...) *Thlipsis, thlibô: serrer, presser, opprimer, écraser, angosser. C'est une épreuve imposée à la Xéniteia, une rupture de Xéniteia, le retour d'une pensée tendre du monde. Se laisser aller au charme du souvenir des parents, se laisser aller, dans la solitude, à la compassion pour le père, la mère, ten-*

- 6) Así también en *Lo Neutro* (1978), cuando el helenista reincide con la metáfora del muaré o tornasol e imagina una “diaforalogía” –una ciencia de las diferencias, de los matices, de lo Incomparable:

lo Neutro se hallaría en ese matiz (ese muaré): denegación de lo único y sin embargo reconocimiento de lo incomparable; lo único choca en tanto implica precisamente una comparación, un aplastamiento [écrasement] bajo la cantidad, la singularidad y si hace falta la originalidad, es decir los valores competitivos, agonísticos ≠ Incomparable = la diferencia, la diaforalogía”. (Barthes, 2002b: 118)¹⁶

- 7) Ante la imagen fotográfica cuando el *spectator*, por accesos, se topa con un tiempo perdido:

Ese *punctum*, más o menos borrado por la abundancia y la disparidad de las fotos de actualidad, se lee a flor de piel en la fotografía histórica siempre hay en ella un aplastamiento [écrasement] del Tiempo eso está muerto y eso va a morir. Esas dos niñas que miran un aeroplano primitivo sobre su pueblo (están vestidas como mi madre niña, juegan al aro), ¡qué vivas están! Tienen toda la vida por delante; pero también están muertas (hoy día), entonces *ya* están muertas (ayer). (Barthes, 2002 v: 867)¹⁷

dresse pour les enfants, désir d'un amour, etc. Thlipsis = *c'est le bon démon qui revient dans la Xénitheia : rapatrier le monde par la tendresse* (Barthes, 2002a: 171-172).

La versión de Patricia Willson en *Cómo vivir juntos* (2003: 181-182) propone: “*Xeniteía*: elemento esencial de la doctrina ascética del monaquismo cristiano antiguo (oriental). = Desarraigo, expatriación, exilio voluntario (*xenos*: extranjero) *Peregrinatio* [...] *Tbhlipsis*, *tblibô*: apretar, presionar, oprimir, aplastar [écraser], angustiar. Es una prueba impuesta la *Xeniteía*, una ruptura de *Xeniteía*, el retorno de un pensamiento tierno del mundo. Dejarse llevar por el encanto del recuerdo de los padres, dejarse llevar, en soledad, por la compasión por el padre, la madre, ternura por los niños, deseo de un amor, etc. *Tbhlipsis*: es el demonio bueno que vuelve en la *Xeniteía*: repatriar el mundo por medio de la ternura”.

- 16 ... *le Neutre se tiendrait dans cette nuance (cette moire) : dénégation de tout unique et cependant reconnaissance de l'incomparable, l'unique choque en ce qu'il implique précisément une comparaison, un écrasement sous la quantité, la singularité, au besoin l'originalité, c'est à dire des valeurs compétitives, agonistiques ≠ Incomparable = la différence, la diaphoralogie* (Barthes, 2002b: 118). La versión de Patricia Willson en *Lo Neutro*: (2004: 134) propone: “lo neutro se encontraría en ese matiz (ese muaré): denegación de lo único y, sin embargo, reconocimiento de lo incomparable: lo único choca, en la medida en que implica precisamente una comparación, un aplastamiento bajo la cantidad, la singularidad, si es necesario, la originalidad, es decir los valores competitivos, agonísticos ≠ Incomparable = la diferencia, la diaforalogía”.
- 17 *Ce punctum, plus ou moins gommé sous l'abondance et la disparité des photos d'actualité, se lit à vif dans la photographie historique : il y a toujours en elle un écrasement du Temps : cela est mort et cela va mourir. Ces deux petites filles qui regardent un aéroplane primitif au-dessus de leur village (elles sont habillées comme ma mère enfant, elles jouent au cerceau), comme elles sont vivantes ! Elles ont toute la vie devant elles, mais aussi elles sont mortes (aujourd'hui), elles sont donc déjà mortes (hier)* (Barthes, 2002 v: 867).

De un grafiti callejero a *La Chambre claire*, un verbo de uso tan común (écraser) como el de su forma substantivada (écrasement) pone en juego tanto el repertorio como los procedimientos de una ciencia de los matices que, paradójicamente, solapa (so riesgo de confusión) la lectura y la escritura, el suspenso y otras estrategias del relato, un discurso y un metadiscurso, la mirada y el contacto facial, el desarraigo y la ternura, lo incomparable y lo especial, el otrora y el ahora. Así, el breve inventario habrá mostrado cómo, con Barthes, la traducción de una palabra corriente puede desatar un cuento de nunca acabar.

Pero al verter écraser/écrasement en aplastar/aplastamiento, el breve inventario también habrá sugerido cómo el cuento puede encontrar una forma aplastando, precisamente, las dos operaciones que fray Luis tentara ante el *Shir Hashirim*: por una parte, “volver en nuestra lengua palabra por palabra el texto de este Libro”; por la otra, declarar “con brevedad no cada palabra por sí, sino los pases donde se ofrece alguna oscuridad en la letra” (de León, 1798: xii). Aplastándolas, y no aplicándolas separadamente pues de este modo toparían tarde o temprano con un punto muerto: siguiendo las variaciones del trasteo palabra por palabra, el de las infinitas complexiones y aplastamientos; declarando solo los pases aparentemente oscuros, el de un presunto sentido, único y secreto.

En efecto, si el prólogo de fray Luis advierte sobre semejante enredo, también deja entender cómo lo soslaya solapando una operación en la otra según la propia disposición del *Shir hashirim*.

Cosa cierta es y sabida que en estos cantares como en persona del rey Salomón, y su Esposa la hija del Rey de Egipto, debajo de amorosos requiebros explica el Señor la Encarnación de Christo y el entrañable amor que siempre tuvo a su Iglesia, con otros secretos de gran misterio y peso. En este sentido que es espiritual, no tengo que tocar; porque de él hay escritos grandes libros por personas santísimas y muy doctas, que ricos del mismo Espíritu que habló en este Libro, entendieron gran parte de su secreto, y como lo entendieron lo pusieron en sus escrituras, que estaban llenas de espíritu y regalo. Así que en esta parte no hay que decir, ó porque ya está dicho, ó porque es negocio prolijo y de grande espacio; solamente trabajaré en declarar la corteza de la letra, como si en este libro no hubiera otro mayor secreto del que muestran aquellas palabras desnudas y

En versión de Sala-Sanahuja: (1990: 165-166). “Ese *punctum*, más o menos borroso bajo la abundancia y la disparidad de las fotos de actualidad, se lee en carne viva en la fotografía histórica: en ella siempre hay un aplastamiento [écrasement] del Tiempo: esto ha muerto y esto va a morir. Esas dos niñas que miran un primitivo aeroplano volando sobre su pueblo (ambas van vestidas como mi madre de niña, juegan con un aro), ¡qué vivas están! Tienen todavía la vida ante sí; pero también están muertas (actualmente), están, pues, *ya* muertas (ayer)”.

al parecer dichas y respondidas entre Salomón y su Esposa, que será solamente declarar el sonido de ellas y aquello en que está la fuerza de la comparación y del requiebro; que aunque es trabajo de menos quilates que el primero, no por eso carece de grandes dificultades como luego veremos. (de León, 1798: viii-ix)¹⁸

No tocando el sentido espiritual, pero a la vez trabajando “la corteza de la letra como si en ese libro no hubiera otro mayor secreto del que muestran aquellas palabras desnudas”, la opción del fray tienta una simulación: *como si*, gesto experimental que “después de puesto el capítulo, en la declaración que se sigue”, lleva no obstante a declarar “el sonido de ellas y aquello en que está la fuerza de la comparación y del requiebro”. ¿A proceder con la corteza de la letra, así como con el sonido y los desplazamientos de un sentido espiritual, aunque ya esté dicho y aunque sea negocio prolijo y de grande espacio?

Sea como fuere, dicha opción también permite precisar el diseño de una versión Δ hecha a imagen de un aplastamiento: una traducción fragmentaria que no busca traer al castellano el último libro de Barthes palabra por palabra, sino tan solo pases alternativos (allí donde las versiones *pseudo RC* y *pseudo RTM* ofrecen claridad insuficiente); pases alternativos y arrimados de alguna glosa o declaración que trabaja “la corteza de la letra como si en ese libro no hubiera otro mayor secreto del que muestran aquellas palabras desnudas”. Pases aplastados en una leyenda, podría decirse, a condición de traer con esa palabra tanto la etimología (*legenda*, plural neutro del participio futuro pasivo de *legere*: “lo que ha de ser leído”) como sus más modernas y más o menos especiales acepciones: relato de sucesos extraordinarios, texto escrito o grabado que acompaña una imagen.

2. Programa

Por supuesto, tal diseño toma la palabra “aplastar” según la primera acepción que propone la RAE (“Deformar alguna cosa por presión o golpe, aplanándola o reduciendo su grueso o espesor”) y obvia las de uso más común registradas con la segunda (derrotar, vencer, humillar...) y la tercera (apabullar). Dicho esto, no estará demás señalar que el diseño también habrá considerado una opción relativamente próxima: “estampa” y “estampar”¹⁹; tanto más si se

18 *Ibid.*: viii-ix.

19 *Estampa*: “Reproducción de un dibujo, pintura, fotografía, etc., trasladada al papel o a otra materia por medio del tórculo o prensa, desde la lámina de metal o madera en que está grabada, o desde la piedra litográfica en que está dibujada. 2. Papel o tarjeta con estampa. 3. Por antonomasia, estampa con una figura religiosa. 4. Dibujo que ilustra una publicación. 5. Figura total de una persona o animal. 6. Imprenta o impresión. 7. Huella” (RAE). *Estampar*: 1. “Imprimir, sacar en estampas algo; como las letras las imágenes o dibujos

toma en cuenta la etimología y parentesco semántico: del francés *estamper*, y este del franco *stampôn*, ‘machacar’ – dice la RAE: cf. al. ant. *stampfôn*, y al. *stampfen*; y el CNRTL precisa: *estamper* en el siglo XIII, “aplastar, moler”. Con todo, la opción por “aplastar” prevalece en tanto destaca una diferencia de procedimiento (“deformativo”, y no reproductivo como el de la estampa), una diferencia que por lo demás remite a la imagen de esa fina textura que, sin duda, Barthes apreciara en l’*Encyclopedie* de Diderot y d’Alembert (1750). Allí, en francés, efectivamente se lee sobre una manufactura de seda: “*Écraser* es golpear demasiado su tela: En una tela floreada que tiene este defecto, las flores que deberían ser redondas son aplanadas, y tienen más ancho que largo; las otras pierden sus dimensiones naturales y se desfiguran en proporción”; y también que “*Écrasement* es propiamente el arreglo & el atado de diferentes cuerpos o hilos delgados, mezclados y entrelazados, como en las telas de araña, en las mantas, frazadas, tapices, etc.” (Diderot y D’Alembert, 1750 t. v: 354)²⁰.

Desde este ángulo, el breve inventario habrá esbozado todo un programa, pues al optar por *aplastar*, además de un gesto textil transformativo y des-figurativo (“en proporción”), también actualiza las primeras y sustanciales acepciones que la RAE registra para el radical: *Plasta*: 1. f. *Cosa blanda, espesa y pegajosa*; p. ej. *la masa, el barro, etc.* 2. f. *Cosa aplastada*. E incluso las que atribuye a un uso coloquial. 3. f. *Excremento, defecación*. 4. *Cosa hecha sin regla ni método*. 5. Adj. *Dicho de una persona: Excesivamente pesada*. Procedimental y sustancialmente, por tanto, cabe destacar que con el verbo *aplastar* este programa de actualización adopta un rasgo discreto, pero a todas luces radical. Para el caso, recordando que al pasar de *Plasta* a *Plaste* (*Masa hecha de yeso mate y agua de cola, para llenar los agujeros y hendiduras de algo que se ha de pintar*) la RAE también evoca la raíz griega πλαστή (*plasté*, “modelada”), sin precisar que se trata del femenino de un adjetivo: τλαστός, ἡ, ὄν: *formado, modelado (en arcilla, en cera, etc.)*; *en sentido figurado: fingido, imaginado, fabricado*; o sea sin precisar que se trata de la forma adjetival del verbo πλασσώ: 1. *formar, modelar, moldear, particularmente con cuidado y arte*; 2. *Imaginar, forjar, fingir, simular* (Bailly). Tal referencia viene a cuento, sin embargo, si y

contenidos en un molde. 2. Dar forma a una plancha metálica por percusión entre dos matrices, una fija al yunque otra al martinete, de modo que forme relieve por un lado y queda hundida por el otro. 3. Señalar o imprimir algo en otra cosa. 4. Imprimir algo en el ánimo. 5. coloq. Arrojar a alguien o algo haciéndolo chocar contra algo.”

20 Diderot y D’Alembert, *Encyclopédie* (t. v 1750: 354): *Écraser c’est trop frapper son étoffe : Dans une étoffe à fleurs qui a ce défaut, les fleurs qui devroient être rondes sont aplaties, et ont plus de largeur que de longueur ; les autres perdent de leurs dimensions naturelles, et se défigurent en proportion. Y en cuanto a Écrasement: proprement l’arrangement & la liaison de différents corps ou filets minces, mêlés et entrelacés, comme dans les toiles d’araignée, dans les draps, étoffes, tapisseries, etc.*

solo si se toma en cuenta que Bailly también indica que el adjetivo de marras (τλᾶστός, ή, όν) precedido de una α privativa da lugar a otro que apunta en sentido contrario: ἄτλᾶστος, ος, όν: no formado, no modelado, natural, etc. Todo esto para subrayar que pasando por el ámbito lo que otrora se llamaran artes plásticas, la opción por *aplastar* habrá asumido el desafío utópico, el “fracaso de paso” y el “paso en el fracaso” (Claro) asumido desde el modesto inventario: trasladar, con algún cuidado, el gesto con el que la escritura de Barthes tienta una “ciencia de los matices”. Entre “aplastar” y ἄτλᾶστος se da una casual homofonía, ciertamente, pero tal casualidad no deja de iluminar la inscripción de *écraser* (o *écrasement*) que celebra tanto del lado del semiógrafo (aplastando un “trazo figurativo evaporado” y uno que “mueve el pincel según su cuerpo”), como del lado del semiólogo cuando le llegara la hora de distinguir su especialidad en la cátedra del *Collège de France*:

no es una hermenéutica: pinta, más que excava, *via di porre* más que *via di levare* [...] Llamaría ‘semiología’ el curso de operaciones a través del cual es posible –y está previsto– jugar con el signo como con un velo pintado, o también: con una ficción. (Barthes, 2002 v: 443)²¹

De un grafiti callejero al *Collège de France*, sin solución de continuidad, estarían en mira los gestos de un calígrafo o un pintor que sutilmente figura y desfigura, forma y deforma, moldea sin modelar. La versión Δ se propone actualizar ese juego, aun a sabiendas de que en francés –como en inglés (*to play / play*) o en alemán (*spielen / Spiel*)– se puede “jugar” (*jouer*) al aro o a otro juego (*jeu*), pero también un piano, un rol, una obra de teatro o una ficción²².

21 ...et c'est pour cela que la sémiologie (devrais-je préciser de nouveau : la sémiologie de celui qui parle ici) n'est pas une herméneutique : elle peint plutôt qu'elle ne fouille, *via di porre* plutôt que *via di levare* [...] J'appellerais volontiers « sémiologie » le cours des opérations le long duquel il est possible –voire escompté– de jouer du signe comme d'un voile peint, ou encore : d'une fiction (Barthes, 2002 v: 443).

22 En castellano u otra lengua románica sin sustrato germánico, tal uso actualizaría un aplastamiento algo toscano. En estas lenguas se puede jugar al aro, pero se toca un instrumento musical, se actúa o representa un rol o una obra de teatro, se finge una ficción. Otro tema para la hipotética diaforología: los matices entre *jocor / jocus* y *Ludo*, is, ere, lusi, lusum / *ludus*, i.



Daniel Boudinet, *Polaroid* (1979)

Así las cosas, el usuario no olvidará el carácter utópico del programa de actualización. Pero tampoco tardará en confirmar que las versiones *pseudo RC* y *pseudo RTM* de *La Chambre claire* responden a un código deficiente o incompleto. Sin duda, tal deficiencia podría explicarse por el estado de la recepción de Barthes en España, allá por los ochentas (ver Soto, 2002). Pero el prólogo del traductor permite advertir, además, que el asunto finalmente tiene que ver con cierta disposición de lectura:

Escrito a la sombra de graves enunciados nietzscheanos, a los que debe en parte la posesión de un estilo, escrito bajo la advocación del diario íntimo tal como lo practicara André Gide, *La Cámara lúcida* constituye la parte final de la última trilogía de Roland Barthes. Es por ello, si cabe, un libro crepuscular: con él, de forma velada, impregnada de pudor, adquiere consistencia una especie de tratado del Tiempo, de la Nostalgia y, en definitiva, de la Muerte. Como si al final la muerte de su autor pocas semanas después de la publicación del libro acudiese a marcar con el sello de la realidad lo que de trágico tiene ya el libro. (Sala-Sanahuja, 1990: 11)

En efecto, lo que las versiones *pseudo RC* y *pseudo RTM* de *La cámara lúcida* no han dejado de amplificar remite, en última instancia, a eso que Éric Marty

(1993: 25) denominara “el mito de los dos Barthes”: el primero, reducido a un discurso crítico meramente desmitificador; el segundo, y último, reducido a un mero deseo de expresividad. No hará falta insistir sobre la parte que dicho mito debe a la sentencia del buen Tzvetan Todorov (1982) celebrando al Barthes que llegara en 1975, con la autobiografía: por oposición al primero, obviamente, al “terrorista”. Con todo y aunque el prólogo del traductor no evoque la olímpica sentencia, al presentar *La cámara lúcida* como el culmen de una “sujetivización” intimista y hedonista fraguada en los setenta, Joaquim Sala-Sanahuja deja entender que, al fin y al cabo, su versión consagra como punto de referencia una versión del mito, al menos en el ámbito hispanohablante.

Cosa cierta y sabida es que en los setenta Barthes publica los pocos libros que concibe y escribe en tanto libros: *L'Empire des signes* (1970), *Le plaisir du texte* (1973), *Roland Barthes par Roland Barthes* (1975), *Fragments d'un discours amoureux* (1977) y *La Chambre claire* (febrero de 1980). Y también que en este último no deja de recurrir a cierto repertorio de intercesiones; que mientras lo escribe también escribe algo parecido a un diario de duelo; que muere a causa de un accidente de tránsito a un mes de que el libro viera la luz y que, desde entonces, cierto halo fúnebre los envuelve a ambos —el último libro, al último Barthes. Pero al presentar *La cámara lúcida* como un libro “crepuscular” cuyo nostálgico y velado proceder expondría “un registro romántico indudable” (Sala-Sanahuja, 1990: 21), al anunciar que en ese pequeño libro la esencia de la fotografía consistiría en una “aparición (o elaboración) del doble en la imagen fotográfica”, una “momificación del referente” (Sala-Sanahuja, 1990: 22-24), el prólogo del traductor finalmente advierte que su versión soslaya el propio juego de *La Chambre claire*.

Se habrá entendido, si el código que rige las versiones *pseudo* RC y *pseudo* RTM de *La cámara lúcida* es deficiente o incompleto, es simplemente porque, allí, el mito de los dos Barthes tiende a eclipsar a ese “otro Barthes”, el escritor: ese que Éric Marty tornara más asequible con la edición de las *Œuvres Complètes* (1993, la primera, y 2002); ese escritor que ya en el prólogo a los *Essais critiques* (1964) expusiera el proyecto de escritura que recorrería toda una obra: el de un “experimentador público”, “obstinado e infiel”, que solo practica el arte “del tema y las variaciones”; el de un experimentador que practica ese arte como poniéndolo del revés:

En las variaciones los combates, los valores, las ideologías, el tiempo, la avidez de vivir, de conocer, de participar, de hablar, en una palabra, los contenidos; pero en el tema la obstinación de las formas, la gran función significante de lo imaginario; es decir, la propia inteligencia del mundo. (Barthes, 1964: 10)²³

23 Traemos la versión que Carlos Pujol (1964: 10) propone en el prólogo de *Ensayos críticos*. El original de Barthes: *Aux variations, les combats, les valeurs, les idéologies, le temps, l'avidité*

Tal el juego que este programa se propone actualizar en la versión Δ de *La Chambre claire*. Por un lado, mirándola como libro que culmina no una obra, sino una serie de variaciones sobre la fotografía: una serie que se inicia con un par de mitologías (escritas en los cincuenta) y pasa por ensayos más o menos célebres como “Commentaire: Préface à Brecht, *Mère courage et ses enfants* (avec des photographies de Pic)” (1960), “Le message publicitaire” (1963), “Rhétorique de l’image” (1964) y “Le troisième sens. Notes de recherche sur quelques photogrammes de S.M. Eisenstein” (1970)²⁴. Por otro lado, mirándola según los temas propios de *La Chambre claire*: los que el mismo Barthes destacara alusivamente en una entrevista, a poco de la inminente salida del libro “Sur la photographie” (Barthes, 2002 v: 931-937), como para advertir que allí no era cuestión de un tratado sobre la fotografía ni de un escrito confesional.

En la entrevista, Barthes alude a un “libro modesto” que vendría a honrar un contrato con los *Cahiers du cinéma* –suerte de pretexto que le llevara a ensayar, como de paso, una “fenomenología de la fotografía”: distinguir lo propio de la imagen fotografía en tanto “fenómeno icónico entera y antropológicamente nuevo”, nombrar lo que diferenciaría una foto de otro tipo de imagen. Movido por el placer y el deseo, añade, en su primera parte ese “librito” buscaría explicar por qué ciertas fotografías hacen “clic” en la conciencia de un espectador. Pero sería “una fotografía privada, relacionada con un duelo reciente”, la que llevaría, en la segunda parte, ante el misterio de la fotografía: “es pensando en una fotografía de mi madre que he podido avanzar sobre cierta filosofía de la fotografía” –acota finalmente: una “filosofía que relaciona la fotografía y la muerte” (Barthes, 2002 v: 935)²⁵.

Entre una serie de variaciones tenida de larga data y cierto aire fenomenológico, entre la faena impuesta por un contrato y una fotografía contemplada desde la experiencia del duelo, ese modesto libro ha logrado desplegar un juego prolijo y de grande espacio y muy distinto al del “libro crepuscular”

de vivre, de connaître, de participer, de parler, bref, les contenus ; mais au thème l’obstination des formes, la grande fonction signifiante de l’imaginaire, c’est-à-dire l’intelligence même du monde (Barthes, 2002 II: 274).

- 24 Salvo el primero, dichos ensayos fueron traducidos por Fernández Medrano en *Lo obvio y lo obtuso* (1987): “El mensaje publicitario”, Retórica de la imagen” y “El tercer sentido. Notas de investigación sobre algunos fotogramas de S.M. Eisenstein”.
- 25 ... *une photographie privée en rapport avec un deuil récent, qui est celui de ma mère, et c’est seulement en réfléchissant sur une certaine photographie de ma mère que j’ai pu avancer dans une certaine philosophie de la photographie [...] une philosophie qui met en rapport la photographie et la mort* (Barthes, 2002 v: 935). Nora Pasternac, traductora de *El grano de la voz* (1981: 303), propone: “una fotografía privada, en relación con un duelo reciente, que es el de mi madre, y reflexionando sobre cierta fotografía de mi madre pude avanzar en cierta filosofía de la foto [...] una filosofía que pone en relación la fotografía y la muerte”.

que en la imagen fotográfica halla una aparición del doble o una momificación del referente (Sala-Sanahuja, 1990). Algunas personas muy doctas han entendido ese juego y, como lo entendieron, lo han puesto en escrituras que mueven este programa de actualización. La versión Δ , por tanto, también incorpora en su programa el traslado de una trama movida por distintas manos: la de una “imagen recobrada” gracias a cierto estrabismo (Roger, 1986), la de un paso (no) filosófico que a la vez narra toda una *Odisea*, con sus propias sirenas, su propia *vékvia* y su propio *vóσtoς* (Milner, 2003); la de un álbum de fotografías predilectas que a la vez ofrece una breve historia de la fotografía; la de una fenomenología (*desenfadada*) de la fotografía y la un descenso órfico hacia la muerte y la muerta; en suma, la del “orfismo plenamente logrado” por Barthes en *La Chambre claire* (Marty, 2006 y 2010).

Así, el programa que inspira la versión Δ habrá comenzado a tomar cuerpo, pues al describir el juego de *La Chambre claire* Marty destaca precisamente una suerte de aplastamiento, el de una aventura conceptual y un descenso órfico que pasa por lo que las versiones *pseudo RC* y *pseudo RTM* llaman la “Foto del Invernadero”: la fotografía de la madre a los cinco años de edad. En ese marco, precisa el editor y lector, lo propio de *La Chambre claire* resulta la inversión del esquema que rige en las grandes novelas iniciáticas: “la búsqueda de la esencia disfraza una aventura individual: la *theoria* se convierte en el soporte de una experiencia de resurrección” mediante una conversión del *noema* (teóricamente, la “esencia abstracta y universal de la foto”) en “el decorado de una experiencia concreta y singular” (Marty, 2006: 183-184). Un decorado de múltiples estampados y aplastamientos, en cualquier caso, y arreglado con telas y flores que se desfiguran en proporción. De ahí que la versión Δ empiece por actualizar la fotografía en colores de Daniel Boudinet y el fragmento de *la Vía tibetana* elegido para la contratapa de la primera edición de *La Chambre claire*:

Marpa estuvo muy conmovido cuando un discípulo le dijo: “Usted siempre nos decía que todo es ilusión. ¿Qué de la muerte de su hijo, acaso no es una ilusión? Y Marpa respondió: “Cierto, pero la muerte de mi hijo es una súper-ilusión.”

(*Práctica de la vía tibetana*)

El decorado de una experiencia novelesca, puede también decirse: escenario que el programa denominado versión Δ se propone trasladar actualizando también el proyecto del que *La Chambre claire* participa, una suerte de *work in progress* nunca culminado. ¿El de la “novela” que Claudia Amigo Pino explora en *A aventura do romance* (2015) ligando los archivos Barthes de la *Bibliothèque Nationale de France*, los seminarios en *L'École pratique des Hautes études*, los cursos en el *Collège de France* y las franjas de diario publicadas bien como avance o *out take* cinematográfico (“*Délibération*”, 1979), o bien pós-

tumamente bajo distintas rúbricas: “*Incidents*” (1969-1970), “*Soirées de Paris*” (1979) y *Journal de deuil* (2009), así como los apuntes del proyecto *Vita nova* (Barthes, 2002 v: 994-1001; 1008-1018)²⁶.

Entre las personas muy doctas que han venido a iluminar esa suerte de *work in progress*, Claude Coste precisa en su prólogo al seminario sobre el discurso amoroso (2007) el escenario de un Barthes plural y formalmente involucrado en un proyecto triple:

enamorado, profesor y escritor, vivía por así decirlo un proyecto triple, a la vez existencial, literario y educativo [...] En lugar de oponer nítidamente la vida y la obra, la *mimesis* y la *semiosis*, el trabajo de Roland Barthes nos recuerda que cada etapa de una vida es un poco el lapsus de la precedente, que los acontecimientos nunca mueren ni subsisten completamente, que la relación de las palabras y las cosas se vive según el modo del recuerdo y la metamorfosis. Entre la vida y la obra terminada, el cuaderno que llevaba en el bolsillo, las conversaciones con amigos, las notas del curso constituyen un vasto conjunto intermedio que nos impide considerar la escritura como una simple “tumba” donde el sujeto moriría en obra o, por el contrario, se sobreviviría. (Barthes, 2007: 42-43)²⁷

Es cierto, el seminario sobre el discurso amoroso transcurre entre 1974 y 1976 (tres años antes de la redacción de *La Chambre claire* (del 15 de abril al 3 de junio de 1979); es cierto, después del seminario y el libro dedicado al discurso amoroso Barthes sufre considerables percances: la muerte de Henriette Binger (la madre, el 25 de octubre de 1977), el tedio ante la consagración y la rutina de la cátedra en el *Collège de France*... Pero en ese lapso conoce también otros episodios, como los de la “conversión literaria” y la experimentación pública del último curso en el *Collège de France: La préparation de la novela, 1978-1980*; y todo esto confluye en el tiempo de redacción de *La Chambre claire*. Como si Barthes no dejara de mostrar, hasta el final, “que

26 Correlativamente, *Vita Nova* (1978, Barthes, 2002 v: 994-1001; 1007-1012); “Délibération” (1979, Barthes, 2002 v: 668-681), “Incidents” (1969-1970, Barthes, 2002 v: 955-976), “Soirées de Paris” (1979, Barthes, 2002 v: 977-993) publicados inicialmente en *Incidents* (Paris, Seuil, 1985) que ha sido traducido al castellano (*Incidentes*, por Jordi Llovet, Anagrama, 1987), así como *Journal de deuil* (Paris, Seuil/Imex, 2009) en traducción de Adolfo Castañón: *Diario de duelo*, Paidós, Barcelona 2009.

27 ... amoureux, professeur et écrivain, [Barthes] vivait, pour ainsi dire, simultanément un triple projet à la fois existentiel, pédagogique et littéraire [...] Plutôt que d’opposer nettement la vie et l’œuvre, la mimesis et la semiosis, le travail de Roland Barthes nous rappelle que chaque étape d’une vie est un peu un lapsus de la précédente, que les événements ne meurent ni ne subsistent jamais tout à fait, que la relation des mots et des choses se vit sur le mode du souvenir et de la métamorphose. Entre la vie et l’œuvre achevée, le carnet qu’il gardait dans sa poche, les conversations entre amis, les notes de cours constituent un vaste ensemble intermédiaire qui nous interdit de considérer l’écriture comme un simple « tombeau » où le sujet mourrait à l’œuvre ou au contraire s’y survivrait (Coste, prólogo de Barthes 2007: 42-43).

cada etapa de una vida es un poco el lapsus de la precedente”; como si en el último libro no participara también, “entre el recuerdo y la metamorfosis”, la conversión de un proyecto existencial, educativo y literario.

Cambie o no cambie de cuarto, el usuario de la versión Δ habrá entendido al menos por qué este programa se inscribe con esa letra griega: la que en matemáticas refiere el cambio o diferencia entre dos valores próximos de una magnitud, la misma que caracteriza el código procedimental y heurístico que inspira esta actualización.



3. Código

El código Δ , diremos como Heródoto al describir la desembocadura del Nilo nombrándola con esa letra como al paso, por analogía, y de paso dando nombre a ese tipo de accidente geográfico que forma los sedimentos fluviales, limos y arcillas arrastrados y depositados en la desembocadura de un río. Dicen los expertos que en los deltas de los ríos más grandes los depósitos se dividen en múltiples ramas, brazos o caños que se separan y vuelven a juntar formando con el tiempo zonas e isletas, canales activos e inactivos. Dicen también que en ese tipo de accidente los sedimentos no mueren ni subsisten; que se atropellan, se aplastan, se sobreponen. Dicen que si un estuario se mete en la tierra, un delta más bien sale al mar. Al descargar el código Δ , el usuario sabrá que pretende actualizar un texto comparable a ese tipo de accidente geográfico. Para actualizarlo, le quedará tan solo un traslado hacia esas artes que Roland Barthes denomina *dióptricas*: el teatro, el cine, la pintura, pero también el texto literario clásico, legible “Diderot, Brecht, Einsenstein” 1973 (Barthes, 2002 III: 339).

Artes dióptricas: la fórmula viene de esa rama de la óptica que trata de la luz refractada y de los fenómenos que esta produce atravesando medios de

diferente densidad. De ahí que Barthes la emplee para iluminar nada más y nada menos que el órgano de la representación: “habrá ‘representación’ mientras haya un sujeto (autor, lector, espectador o *voyeur*) que dirija su *mirada* hacia un horizonte y corte la base de un triángulo cuyo vértice esté en su ojo (o en su mente)” (Barthes, 2002 IV: 338)²⁸. Con este entendido, al descargar el código Δ el usuario podrá actualizar *La Cámara lúcida* por sus propios medios, mirándola en el entramado del triple proyecto: o bien desde cierta perspectiva (en sucesivos recortes o desplazamientos del vértice: ora existencial, ora educativo, ora literario, etc.), o bien tomando entre las manos y los ojos el dispositivo descrito en el capítulo 44 de *La Chambre claire*:

Es un error que, por su origen técnico, se la asocie a la idea de un pasaje oscuro (*camera obscura*). Es *camera lucida* que debería decirse (tal era el nombre de ese aparato, anterior a la Fotografía, que permitía dibujar un objeto mediante un prisma, un ojo puesto sobre el modelo, el otro sobre el papel). (Barthes, 2002 v: 873)²⁹

Camera lucida es una expresión latina que dice de una habitación, cuarto, cámara o recámara iluminada. Y designa, más concretamente, un aparato que para algunos tiene origen inglés, pues sería con ese nombre que el físico William Hyde Wollaston patentara su invento en 1806. Otros en cambio creen que tiene origen alemán, y alegan que Wollaston habría patentado a su nombre un dispositivo descrito con precisión dos siglos antes, en el estudio sobre el antejo titulado *Dioptrice* Dióptrica (1611), por un astrónomo y matemático nacido en Weil der Stadt: Johannes Kepler. Tales divergencias no impedirán comprender cómo *camera lucida* termina por nombrar (no solo en francés, *chambre claire*, no solo en castellano, *cámara lúcida*) un dispositivo óptico utilizado para dibujar mediante una suerte de calco; un dispositivo así llamado por alusión a otro, la *camera obscura*, de sobra conocido por los aficionados al dibujo y la fotografía.

Todo esto no vendría a cuento si la *camera obscura* no fuera un instrumento con el que, en asuntos de óptica, la *camera lucida* tiene muy poco que ver. Este es un aparato ligero y transportable, un aparato que en su parte superior lleva un prisma que a ojos del dibujante realiza una superposición del tema o modelo (el objeto o la escena que tiene en frente) y de la superficie

28 ... *il restera de la ‘représentation’, tant qu’un sujet (auteur, lecteur, spectateur ou voyeur) portera son regard vers un horizon et y découpera la base d’un triangle dont son œil (ou son esprit) sera le sommet* (Barthes, 2002 IV: 338).

29 *C’est bien à tort qu’en raison de son origine technique, on l’associe à un passage obscur (camera obscura). C’est camera lucida qu’il faudrait dire (tel était le nom de cet appareil, antérieur à la Photographie, qui permettait de dessiner un objet à travers un prisme, un œil sur le modèle l’autre sur le papier)* (Barthes, 2002 v: 873).

sobre la que materializa el trazo. De modo que el usuario del código Δ hará bien en considerar que una *camera lucida* no es un instrumento cualquiera: no requiere de condiciones especiales de iluminación ni de más mediación entre el ojo y la mano que la de una sinapsis. Hará bien, en efecto, pues el genio de la *camera lucida* permite precisamente aplastar la escena del modelo y la del trazo (a la manera de una placa fotográfica sujeta a doble exposición) a tiempo de escindir la pupila o la mente del dibujante permitiéndole, no obstante, trazar el modelo sobre el soporte: como Andy Warhol con Marilyn Monroe, como un apunte sobre una fotografía, como la joven corintia del mito de origen de la pintura narrado por Plinio en su *Historia Natural* (xxxv). El usuario del código Δ sabrá finalmente que al comentar este mito Georges Didi-Huberman también destaca algo que viene muy a cuento en *La Chambre claire*: “es el modelo de un arte que ‘se distingue’ –‘salió de su caos’ traduce Reinach (*se ars ipsa distinxit*)– descubriendo o más bien inventando (*invenit*) la diferenciación de la sombra y de la luz” (Didi-Huberman, 2007: 78).

Dicen otros expertos que en condiciones normales una *camera lucida* permite la recreación exacta de la perspectiva. Es lo que parece ocurrir en la escena que ilumina la tapa de la primera edición de *La Chambre claire*. En esa viñeta el dibujante parece muy concentrado, con la mirada y las manos clavadas sobre un mismo punto. Al igual que el traductor en las versiones *pseudo RC* y *pseudo RC*: tan concentrado que llegado al capítulo 44 parece no caer en cuenta de que la descripción de la *camera lucida* viene a desfigurarse, entre paréntesis, la escena reproducida en la viñeta: “un ojo puesto sobre el modelo, el otro sobre el papel” –precisa Barthes al cerrar el paréntesis, como para destacar esa suerte de “estrabismo” que Philippe Roger, pionero entre los sabios, celebra en *La Chambre claire* (Roger, 1986: 243-276).

Tal el desafío que finalmente tienta el código Δ : entre el fracaso de paso y el paso en el fracaso, una versión de *La cámara lúcida* que actualice algo de ese estrabismo, una versión que lleve un ojo del lector hacia un determinado punto, y el otro en otra dirección. Se trata de una apuesta de no pocos quilates y grandes dificultades, en efecto, pues en tal estrabismo se juega, precisamente, la mirada de Orfeo y el gesto órfico “plenamente logrado” en el último libro de Roland Barthes. Regreso y triunfo del aura en la era de la reproducción técnica, señala por su parte Jean-Claude Milner evocando a Walter Benjamin: “la reproductibilidad de la lengua logrando decir lo que sólo ocurre una vez” (Milner, 2003: 74).



Para terminar, toca a este catálogo recordar que la versión Δ de *La Cámara lúcida* ofrece una serie de traslados dispuestos de modo tal que puedan leerse autónomamente: ensayos, apuntes, notas a pie de página, fotografías varias y notas a pie de foto... Responden tanto a lecturas de sabias personas como a otras lecturas que ligan el modesto libro con tradiciones más o menos actuales de la literatura europea, latinoamericana y boliviana.

En todos los casos, la versión Δ adopta los recaudos necesarios para que dichos traslados permitan al usuario resolver, por sus propios medios, el “pequeño problema” expuesto en el epígrafe. En cuanto al diseño de edición y diagramación, la versión Δ procede según los criterios que en otro lugar expusiera el mismo Georges Perec:

Generalmente utilizamos la página en el sentido de su mayor dimensión. Sucede lo mismo con la cama. La cama (o si se prefiere la página) es un espacio rectangular, más largo que ancho, en el o sobre el que comúnmente nos acostamos en el sentido de la longitud. No encontramos camas “a la italiana” sino en los cuentos de hadas (Pulgarcito y sus hermanos, y las siete hijas del Ogro, por ejemplo) o en condiciones completamente inhabituales y por lo general graves (éxodo, después de un bombardeo, etc.). Incluso cuando utilizamos la cama en su sentido más frecuente, tener que dormir entre varios es casi siempre signo de catástrofe: la cama es un instrumento concebido para el reposo nocturno de una o dos personas, no más. (Perec, 1975: 25)³⁰

30 *On utilise généralement la page dans le sens de sa plus grande dimension. Il en va de même pour le lit. Le lit (ou si l'on préfère la page) est un espace rectangulaire, plus long que large, dans lequel, ou sur lequel, on se couche communément sur le sens de la longueur. On ne rencontre de lit « à l'italienne » que dans les contes de fée (le Petit Poucet et ses frères, et les sept filles de l'Ogre, par exemple) ou dans des conditions tout à fait inhabituelles et généralement graves (exode,*



Bibliografía³¹

A) Textos de Roland Barthes referidos en este artículo

Barthes, Roland (2002). *Œuvres complètes*, Nouvelle Édition revue, corrigée et présentée par É. Marty. Paris: Seuil (5 tt.).

_____ (2002a). *Comment vivre ensemble: Cours et séminaires au Collège de France (1976-1977)*, Texte établi, annoté et présenté par Claude Coste. Paris: Éditions du Seuil / IMEC.

_____ (2002b). *Le Neutre : Cours et séminaires au Collège de France (1977-1978)*, Texte établi, annoté et présenté par Thomas Clerc, Paris: Éditions du Seuil / IMEC.

suites d'un bombardement, etc.). Même quand on utilise le lit dans son sens le plus fréquent, c'est presque toujours un signe de catastrophe que de devoir dormir à plusieurs : le lit est un instrument conçu pour le repos nocturne d'une ou deux personnes, mais pas plus (Perec, 1975: 25).

31 N. E.: para esta bibliografía se respetó la forma resaltar a los traductores por la naturaleza del artículo.

_____ (2003). *La préparation du roman, Cours et Séminaire au Collège de France*, Texte établi, annoté et présenté par Nathalie Léger. Paris: Seuil/IMEC.

_____ (2007). *Le discours amoureux. Séminaire à l'École Pratique des Hautes Études (1974-1976)*, suivi de *Fragments d'un discours amoureux inédits*. Avant-propos d'Éric Marty, Présentation et édition de Claude Coste. Paris: Éditions du Seuil.

_____ (2009). *Journal de deuil (26 octobre 1977 – 15 septembre 1979)*, Texte établi et annoté par Nathalie Léger. Paris: Éditions du Seuil / IMEC.

_____ (2009a). *Carnets du voyage en Chine*, Édition établie, présentée et annotée par Anne Herschberg Pierrot. Paris: Christian Bourgois Éditeur / IMEC.

_____ (2010). *Le lexique de l'auteur. Séminaire à l'École Pratique des Hautes Études, 1973-1974*, suivi de *Fragments inédits du Roland Barthes par Roland Barthes*. Avant-propos d'Éric Marty, Présentation et édition d'Anne Herschberg Pierrot. Paris: Éditions du Seuil.

_____ (2015). *Album. Inédits, correspondances et varia*, Avant-propos d'Éric Marty, Présentation et édition de Claude Coste. Paris: Seuil.

_____ (2020). *Marcel Proust. Mélanges*, Édition établie et annotée par Bernard Commnet. Paris: Seuil.

B) Traducciones de Roland Barthes referidas en este artículo

[1957] *Mitologías*, trad. de Héctor Schmucler. México D.F.-Bogotá-Madrid, Siglo XXI, 1980.

[1964] *Ensayos críticos*, trad. de Carlos Pujol. Barcelona. Seix Barral, 1967.

[1967] *Sistema de la moda*, trad. de Carlos Roche Suárez, Paidós, 2003.

[1970] *S/Z*, trad. de Carlos Pujol, México D.F.-Bogotá-Madrid: Siglo XXI, 1980.

[1970a] *El imperio de los signos*, prólogo y trad. de Adolfo García Ortega. Barcelona: Seix Barral, 2007.

[1973] *El placer del texto*, trad. de Nicolás Rosa. México D.F. Bogotá-Madrid: Siglo XXI, 1987..

[1975] *Roland Barthes por Roland Barthes*, trad. de Julieta Fombona Zuloaga, Caracas, Monte Ávila, 1992.

[1977] *Fragments de un discurso amoroso*, trad. de Eduardo Molina, México D.F.-Bogotá-Madrid, Siglo XXI, 1982.

[1978] *Lección inaugural*, trad. de Nicolás Rosa. México D.F.-Bogotá-Madrid: Siglo XXI 1987.

[1980] *La cámara lúcida*, trad. de Joaquim Sala-Sanahuja, revisión bibliográfica de Joaquim Romaguera i Ramió. Barcelona-Buenos Aires-México: Ediciones Paidós, 1990.

Libros y recopilaciones póstumas

[1981] *El grano de la voz*, trad. de Nora Pasternac. Buenos Aires: Siglo XXI, 2005.

[1984] *El susurro del lenguaje*, trad. de C. Fernández Medrano. Barcelona-Buenos Aires-México: Paidós Comunicación, 1987.

[1984] *Lo obvio y lo obtuso*, trad. de C. Fernández Medrano. Barcelona-Buenos Aires-México: Paidós, 1987.

[1987] *Incidentes*. España: Anagrama, 1987.

[2008] *Diario de duelo*, trad. de Adolfo Castañón. Barcelona: Buenos Aires-México: Paidós, 2009.

Cursos, conferencias y seminarios

[2002] *¿Cómo vivir juntos?*, trad. de Patricia Wilson. Siglo XXI, 2003.

[2002] *Lo neutro*, trad. de Patricia Wilson. México: Siglo XXI, 2004.

[2003] *La preparación de la novela, I y II*, trad. de Patricia Wilson. México Siglo XXI, 2005.

C) Otros textos referidos en este artículo

Ajens, Andrés (2015). *Cúmulo lúcumo*. La Paz: Editorial 3600.

Benjamin, Walter (2000). *Œuvres*, 3 tt., trad. de Gondillac, Rochlitz, Rusch. Paris: Gallimard.

_____ (2007). *Sobre la fotografía*, trad. de José Muñoz. Valencia: Pre-textos.

Broch, Hermann (2004). “Algunas consideraciones sobre la filosofía y la técnica del traducir”, en M.A. Vega (Ed.).

Calvet, Louis-Jean (1990). *Roland Barthes: 1915-1980*. Paris: Flammarion.

Claro, Andrés (2012). *Las vasijas quebradas. Cuatro variaciones sobre “La tarea*

del traductor”, en *Escrituras americanas* N° 2, Santiago de Chile: Ediciones de la Universidad Diego Portales.

_____ (2013). “Las vasijas quebradas (Límites, hospitalidad, sobrevida y contagio entre lo extranjero y lo propio)”, en *Escrituras americanas* N° 2, Dossier “Entrelugar y traducción” (Coloquio Internacional, Santiago de Chile, 2013).

Santiago de Chile: Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación.
Coste, Claude (2007). « Préface » à R. Barthes, *Le Discours amoureux*. Paris: Seuil, 2007.

_____ (2016). *Roland Barthes ou l'art du détour*. Paris: Herrmann.

Diderot Denis; D'Alembert, Jean Le Rond (1750). *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné, des arts et des métiers*. Paris: Bordas, Classiques Garnier, 1988.

Didi-Huberman, Georges (2007). *L'image ouverte*. Paris: Gallimard.
de León, Fray Luis (1798). *Traducción literal y declaración del libro de los Cantares de Salomón*. Salamanca: Oficina de Francisco de Toxar.

_____ (1990). *Poesía completa*, edición de José Manuel Blecua. Madrid: Gredos.

Hugo, Víctor (2004). “Prefacio a la traducción de Shakespeare”, en M.A. Vega (Ed.) 2004.

Larbaud, Valéry (1997). *Sous l'invocation de saint Jérôme*. Paris : Gallimard.

Marty, Éric (1993). “L'autre Barthes”, en *Magazine littéraire: Roland Barthes*, N° 314, octubre 1993.

_____ (2002). “Présentations” en *Œuvres complètes de Roland Barthes*, nouvelle édition revue, corrigée et présentée par Éric Marty. Paris: Seuil.

_____ (2006). *Roland Barthes, Le métier d'écrire*. Paris: Seuil.

_____ (2010). *Roland Barthes et le droit à la mort*. Paris: Seuil.

Meschonnic, Henri (1970). *Pour la poétique*. Paris: Gallimard.

_____ (2007). *Un golpe bíblico en la filosofía*, trad. de Alberto Sucasas. Buenos Aires: Ediciones Lilmod – Libros de la Araucaria.

- Milner, Jean-Claude (2002). *Le pas philosophique de Roland Barthes*. Paris: Lagresse.
- Perec, Georges (1975). *Espèces d'espaces*. Paris: Galilée.
- Pino, Cladia Amigo (2015). *Roland Barthes, a ventura do romance*. Río de Janeiro: 7 letras.
- Pino, Cladia Amigo (2017). *Roland Barthes plural*. Sao Paolo: Humanitas.
- Roger, Philippe (1986). *Roland Barthes, roman*. Paris: Grasset.
- Roubaud, Jacques (1986). *La fleur inverse. Essai sur l'art formel des troubadours*. Paris: Ramsay.
- Saenz, Jaime (1985). *Los cuartos*. La Paz: Altiplano.
- Samoyault, Tiphaine (2015). *Roland Barthes*. Paris: Seuil.
- Sartre, Jean-Paul (1938). *L'imagination*. Paris: Gallimard.
- _____ (1940). *L'imaginaire*. Paris: Gallimard.
- Soto, Luis G. (2002). "Barthes en Espagne" [2002], en Claude Coste (Ed.), *Sur Barthes. Revue des Sciences Humaines* 268 4/2002. Université Charles de Gaulle-Lille 3.
- Todorov, Tzvetan (1991). "Les critiques-écrivains (Sartre, Blanchot, Barthes)" en *Critique de la critique. Un roman d'apprentissage*. Paris: Seuil.
- Vega, Miguel Ángel (ed.) (2004). *Textos clásicos de teoría de la traducción*. Madrid: Cátedra.
- Villena Alvarado, Marcelo (2015). *Roland Barthes, el deseo del gesto y el modelo de la pintura*. La Paz: IEB / Carrera de Literatura.
- Villena Alvarado, Marcelo, Gonzales Gilmar et al (Eds.) (2016). *Coloquio Internacional Roland Barthes Amateur. Memorias*. La Paz: IIL, Carrera de Literatura.