

Las versiones de Roland Barthes

A los lectores de Barthes reunidos en ágape Antonio el Escanciador les diría que, con todo y la fama, el susodicho todavía resulta un ilustre desconocido. Al menos en castellano –añadiría con cierta alharaca, pues tampoco ignora que prácticamente toda esa obra cuenta ya con la respectiva versión. Con cierta alharaca y un poco de aracas, pues quizás también sospeche de un reto mayor y a lo mejor comparable con el de Henri Meschonnic ante un *borrado máximo*, la *Biblia*: *Embiblar el traducir consiste en devolver al pensamiento del lenguaje, al pensamiento y a la práctica del traducir, el continuo-sujeto que le falta*. No estará de más, en cualquier caso, imaginar que poniendo las versiones de Barthes sobre el tapete el Escanciador buscara *despertar el sentido adormecido por los efectos de lo contemporáneo, para que haya de verdad un encuentro entre sujetos*. Al menos en castellano –insistiría, a tiempo de traer al banquete los cuatro primeros puntos del programa que Meschonnic planteara en consecuencia:

- 1) esforzarse en reconocer las confusiones en eso que se llama, sin saber lo que se dice, la modernidad; y en reconocer que, lejos de superarla, nunca estamos seguros de darle alcance; y que lo universal ya no debe confundirse con la universalización de Occidente –noción ella misma mítica, tanto como la de Oriente–;
- 2) esforzarse en reconocer que tampoco se sabe lo que se dice cuando se opone la invención a la tradición, pero que habría más que pensar si se opusiese actividad y producto;
- 3) esforzarse en reconocer que tampoco se sabe lo que se dice cuando se confunden lengua y lenguaje, lengua y cultura, lengua y literatura, lengua y discurso;
- 4) por lo que hay que hacer que se entienda que, 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;

Punto por punto. Lo primero consistiría además, y más concretamente, en no regodearse ante la iconografía consagrada por la modernidad literaria, crítica, académica. En otros términos, no contentarse con una imagen de la galería que va del “joven Barthes”,

el del *Grado cero*... y la mitología social de los cincuenta (sus “años Marx”), al Barthes de los sesenta y la aventura estructural, al Barthes menos joven de los setenta, post estructuralista, movido por la irrupción del cuerpo y el pensamiento del cuerpo en estado de lenguaje, por las cuestiones del texto y la moralidad. No contentarse con la imagen de la *french theory*, en resumidas cuentas. Ni con el mito de los “dos Barthes”, si recurrimos a la fórmula con la que el buen Todorov distinguiera al que aparece en 1975, con la publicación la autobiografía: el “último Barthes”, el intimista, el egotista, el que habría dejado de ser “terrorista”... Se trataría entonces de un esfuerzo por despejar algunas confusiones generadas por la modernidad, tanto en Occidente como en Oriente, en lengua de oïl, en la de oc y en la de sí.

Así también con el segundo punto que, para el caso, invitaría a considerar la invención barthesiana en su justo lugar. El de un oficio, diríamos con Eric Marty, editor de las *Obras Completas*, cuando apunta con gesto inaugural hacia un “otro Barthes”: el escritor, irreductible tanto a la empresa desmitificadora como *al mero deseo de expresividad, ese “otro Barthes” que a falta de haber reescrito La Recherche... quizás escribiera, simplemente, el Contre Sainte-Beuve abandonado por Proust*:

Se elabora entonces la posibilidad de otro escenario: la verdadera violencia ejercida por la empresa semiológica habría sido menos una violencia contra el mundo y sus objetos que cierta manera de hacer “literatura”: el ensayo crítico habría sido una manera de inventar otra manera de escribir el mundo y, al mismo tiempo, de descalificar la literatura contemporánea como acto de puro compromiso, como decadencia, como callejón sin salida.

Al poner las versiones de Barthes sobre el tapete, Antonio el Escanciador reclamaría entonces algo de distinción en el banquete: entre invención y tradición, entre una invención fraguada en los rigores del siglo veinte y una tradición que encara dilemas de naturaleza menos coyuntural. Se trataría, por ejemplo, de seguir la singularidad de un “paso” que atraviesa el siglo, diríamos con Jean-Claude Milner en *El paso (no) filosófico de Roland Barthes*: el paso de un “platonismo de lo vil” y su paso comprometido pero también fallido por las ciencias (un marxismo rehecho a la medi-

da, la Ciencia del Signo...); un paso que adopta luego aires de divertimento (a lo Pascal, dice Milner) para culminar en la experiencia órfica de *La Cámara lúcida* (1980). Pero tratándose de un escritor sería cuestión también, y sobre todo, de distinguir entre una actividad (práctica, proceso, producción) y un producto.

Reto que precisa el tercer punto al advertir sobre algunas confusiones que asimilan los ámbitos de la lengua, del lenguaje, de la cultura, del discurso, de la literatura. La confusión común a la “mayoría de los traductores”, decía Milan Kundera a propósito de las traducciones francesas de Kafka. Aquella que en lugar de tomar como autoridad el *estilo personal* del autor, sigue la autoridad del *estilo común*: el estilo que se impone en la escuela, el estilo común en su registro elevado y magistral; en suma, dice Kundera, el “gran estilo”, la norma de la que el traductor, al traducir, se cree embajador. Tal confusión censura el hecho de que todo autor digno del nombre transgrede ese “gran estilo”, subraya Kundera, que allí radica su originalidad. Y que una transgresión delicada, apenas visible, oculta, discreta, como la de Kafka, supone un desafío tanto mayor.

Como la de Barthes, acotaría el Escanciador, pensando en el prefacio a *Sade, Fourier y Loyola* (1971) donde los biografemas son imaginados como *irrupción descarada de un significante* diferente; por ejemplo un *chorro de imágenes* (*este flumen orationis en el que consiste seguramente la “suciedad” de la escritura*) –traduce Alicia Martorell con eufemismo, para Ediciones Cátedra (1997), allí donde Barthes aludía a la *irrupción descarada de un otro significante*, por ejemplo un *chorro de imágenes* (*ese flumen orationis en el que tal vez consiste la “cochinada” [“cochonnerie”] de la escritura*).

Así, los sinceros lectores comprenderán también que con las versiones de Barthes sobre el tapete no estaba en juego una valoración sobre presuntas fidelidades o traiciones del traductor. Para empezar, no existe un traductor de Roland Barthes al castellano. Hay varios y prácticamente uno por libro: salvo Carlos Fernández Medrano, a quien le debemos las versiones de *El susurro del lenguaje* y *Lo obvio y lo obtuso* (ambas de 1984) y Patricia Willson a quien le debemos las de los cursos y seminarios en el Collège de France (*Cómo vivir juntos*, 2003, *Lo Neutro*, 2004, y *La preparación de la novela*, 2003, en ediciones Siglo XXI de Argentina y al cuidado de Beatriz Sarlo). Pero esa es otra historia. No existe traductor de Barthes al castellano: y esto puede entenderse como que no hay uno que se dedicara especialmente a la faena, pero también como que Barthes, en castellano, es el producto de necesidades y disponibilidades de la empresa académica y editorial; o sea de un ordenamiento histórico y político, de un mercado que también tiene su parte en un borrado máximo y en más de una confusión.

Por ejemplo, la que bajo una misma rúbrica lo junta todo en un mismo saco: recopilaciones de artículos o ensayos, textos ligados al ámbito universitario, encargos o entrevistas y todo esto, sin más, junto a los pocos libros que Barthes concibiera y escribiera en tanto libros: *El imperio de los signos* (1970), *El placer del texto* (1973), *Roland Barthes por Roland Barthes* (1975), *Fragmentos de un discurso amoroso* (1977) y *La cámara lúcida* (1980); y todo esto sin tampoco distinguir los varios y preciosos textos e intervenciones que, cual miniaturas, preceden, acompañan o escanden dichas obras en tanto *pequeñas variaciones* (Marty). Y es que trayendo a cuento las versiones de Barthes en el banquete Antonio, el Escanciador, insinuaba finalmente y sin desmerecer el trabajo de sus predecesores, que éstos también eran presa del *estilo común*: la autoridad que se impone en la escuela y, para el caso, también en foros y universidades.

Para muestra un botón –de talla imponente, por lo demás, pues afecta al orden de las figuras (y los correspondientes fragmentos) que se leen *Fragments de un discurso amoroso*. En una suerte de prólogo (“Cómo está hecho este libro”), Barthes explica que buscando desarmar el destino y el sentido de la historia de amor, buscando evitar el relato de una historia de amor, buscando más bien simular el discurso de un enamorado que habla a través de ráfagas que van y vuelven sin orden, como moscas, habría optado por dramatizar las figuras según un orden meramente arbitrario, el alfabético. Eduardo Molina retoma esta opción para la versión publicada por Siglo XXI (1982), creyendo y siguiendo el prólogo a pie juntillas: esto es ordenando alfabéticamente, pero según el título de las figuras traducido al castellano en una secuencia que no corresponde (salvo excepción) con el orden de las figuras en el texto de Barthes. Así, por ejemplo, la primera figura en la edición de Siglo XXI es la que lleva por título “Abismarse”, la última es la titulada “Verdad”.

Menudo problema, pues como todo escritor que mínimamente se respete Barthes no dispuso el orden de las figuras con indiferencia. Al contrario, al ordenarlas en francés fragmentaria y alfabéticamente (empezando por “*S’abîmer*” y terminando en “*Vouloir-saisir*” –o sea “*Querer-asir*”) también disimulaba o jugaba con las debidas licencias y con un recorrido simbólico y más precisamente mistagógico, de iniciación: una suerte de laberinto donde el misterio encarna siempre en el encuentro del iniciado con ese otro clásicamente figurado por el Minotauro. Al ordenar las figuras fragmentaria y alfabéticamente Barthes también juega al alfa y el omega, podría decirse. Y al transitar del “*S’abîmer*” al “*Vouloir-saisir*” (que en verdad dramatiza la *Sobria ebrietas* de un “*Non-vouloir-saisir*”: “No-querer-asir”) el libro traza un recorrido que, en palabras de Marty, va de la *ausencia-presencia* de la *Imagen* en tanto *Nada*, a la *presencia-ausencia* de la *Ima-*

gen en tanto Ser. Tal la figura que la versión de Molina eclipsa pues desordenando el laberinto, yendo de “Abismarse” a “Verdad”, colocando el “Querer-asir” como una figura más, Siglo XXI ofrece un libro que contrasta groseramente con el que escribiera Barthes.

Así las cosas, los sinceros lectores comprenderán que al poner las versiones de Barthes sobre el tapete Antonio, el Escanciador, no apuntaba ni a la mera provocación ni al perogrullesco *traduttore, traditore*; que musitaba más bien algo parecido al cuarto punto del programa propuesto por Meschonnic: no es sólo del francés donde hay que traducir a Barthes; no sólo lo que dicen sus enunciados, sino lo que Barthes hace como escritor. Así las cosas, osemos por de pronto el lance con un fragmento del *Roland Barthes por Roland Barthes* que en francés lleva por título “*Fautes de frappe*”. “Errores de mecanografía” vierte Julieta Fombona Zuloaga, en la edición publicada en Caracas por Monte Ávila Editores (1992). Osémoslo con los auspicios y la audacia de Yom Tob Atías y Abraham Usque: *aunque a algunos parezca el lenguaje della bárbaro y extraño, y muy diferente del polido que en nuestros tiempos se usa...*

Marcelo Villena

Referencias

Milan Kundera, “Una frase”, en *Los testamentos traicionados* (traducción de Beatriz de Moura), Barcelona, Tusquets Editores, 1994.

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

Roland Barthes: le métier d’écrire, París, Seuil, 2006, (existe traducción castellana de Irene Agoff: *Roland Barthes: el oficio de escritor*, Buenos Aires, Amorrortu Editores, 2008).

Henri Meschonnic, *Un golpe bíblico en la filosofía*, trad. de Alberto Sucasas, Buenos Aires, Ediciones Lilmod – Libros de la Araucaria, 2007 (1era. ed. en francés 2004).

Jean-Claude Milner, *Le pas philosophique de Roland Barthes*, París, Verdier, 2002 (existe traducción castellana de Irene Agoff: *El paso filosófico de Roland Barthes*, Buenos Aires, Amorrortu Editores, 2004).

Tzvetan Todorov, “Les critiques-écrivains (Sartre, Blanchot, Barthes)”, en *Critique de la critique. Un roman d’apprentissage*, París, Seuil, 1991 (existe traducción castellana de Irene Agoff: *Crítica de la crítica*, Barcelona, Paidós, 1992).

Errores de dedo*

Escribir a máquina: nada se traza: eso no existe y luego, de golpe, resulta trazado: ninguna *producción*: no hay aproximación; no hay nacimiento de la letra, sino expulsión de un pequeño trozo de código. Los errores de dedo son muy particulares: son errores de esencia: equivocándome de tecla, golpeo en el corazón del sistema; la falta de dedo no es jamás algo borroso, algo *indescifrable*, sino una falta legible, un sentido. Sin embargo todo mi cuerpo pasa por esos errores de dedo: esta mañana, habiéndome levantado por error muy temprano, no dejo de equivocarme, de falsificar mi copia, y escribo otro texto (esa droga, ¡el cansancio!); normalmente hago siempre las mismas faltas: desorganizando la estructura, por ejemplo, con una metátesis obstinada, o substituyendo con una “z” (la mala letra) la “s” del plural (en la escritura a mano no hago sino una sola falta, frecuente: escribo “n” en vez de “m”, me amputo una patita, quiero letras de dos patitas, no de tres). Estas fallas mecánicas, pues no son deslices sino substituciones, remiten a un trastorno distinto al de los particularismos manuscritos; a máquina, el inconsciente escribe con mucho más seguridad que en la escritura natural, y es posible imaginar un *grafoanálisis* pertinente de un modo distinto al de la sosa grafología; es cierto que una buena secre no se equivoca: ¡no tiene inconsciente!

* **Nota del traductor (mva).** “*Fautes de frappe*”, el título: desde un privilegio notacional o semántico la versión castellana de referencia (“Errores de mecanografía”) resulta perfectamente aceptable pues el fragmento no habla sino de los errores que comete Barthes al escribir a máquina: en francés e incluso coloquialmente, sus *fautes de frappe*. Nuestra variante, en cambio, no se contenta con el valor referencial y allí la cosa se complica. Primero, porque al tomar *fautes* como “errores” se corre el riesgo de enfatizar la connotación normativa, disciplinaria, borrando lo que en el término francés remite a la “falta” en tanto culpa, pero también carencia, vacío... Ciertamente podría verse *faute* por “falta”, pero con este registro más “elevado” el riesgo sería un título o demasiado abstracto o simplemente procaz: “Faltas de dedo”. En cuanto a *faute*, asumimos entonces los daños colaterales y compartidos. Pero todo se complica más con el sustantivo *frappe*, tan simple y llano en apariencia. *Frappe: golpe que hace entrar el punzón formando la matriz de un carácter o de una moneda* –dice en francés la primera acepción del diccionario Robert; pero también golpe, acuña, impresión, pulsión, tecleo, marca, sello, surtido de matrices para fundir los caracteres de imprenta. Se trata, según el Robert, de un derivado del verbo *frapper*, de **hrappan*, en la antigua lengua de los francos. *Frapper*: golpear, dar, atizar, acunar, deslumbrar, conmover... La cosa se complica pues si bien la *frappe* del fragmento tiene como referente un “tecleo”, la escena también expone al escritor mientras trabaja, se lo verá, y allí entra en juego la *frappe* en todas sus acepciones. Desde las que conciernen a un escritor en falta hasta las que anudan gestos más o menos culposos, pero siempre neurálgicos en la escritura de Roland Barthes. De modo que con la *frappe* también es cuestión aquí de la irrupción de un otro texto, como se verá explícitamente con la inscripción de una “z” en lugar de una “s”, según el monograma expuesto en un libro cuyo título es *S/Z* (1969); un libro dedicado a Balzac donde también se lee inscripción de otra falta, el drama de una filiación abolida, el vacío, la castración... Pero en Barthes la *frappe* es también la de esos fantasmas del lenguaje descritos a propósito Sade: *la concisión, el estrechamiento, la detonación, la caída, en una palabra la frappe* [“la acuña” dice la versión de Alicia Martorell], *el golpe deflagratorio de la inscripción, el orgasmo que termina la frase en la cima de su placer*. Así vale la pena no olvidar que con los “errores de mecanografía” es cuestión finalmente de la letra inscribiéndose como resistencia ante la palabra, ante el sentido, tal como lo explicita el propio Barthes en el fragmento de “Erté o al pie de la letra” (1973): *Cada uno de estos errores, a fuerza de repetirse, toma una fisonomía bizarra, personal, malévol: me significa que hay algo en mí que resiste a la palabra y la castiga desfigurándola. De cierto modo, con la palabra, con la serie inteligible de letras, es el mal que comienza*.