



Barthes y la epanortosis

Paulo Procopio Ferraz¹
Universidade de São Paulo
ppaferraz@gmail.com

Resumen: En las investigaciones académicas se trabaja, muchas veces, con dos tipos heterogéneos de lenguaje: el lenguaje objeto y el metalenguaje del investigador. Ahora bien, Roland Barthes, además de reflexionar explícitamente sobre este tópico, emplea ciertos procedimientos en su escritura que terminan por subvertir este orden de lenguajes. Uno de ellos es la epanortosis. Definida por Pierre Fontanier como una figura del lenguaje, la epanortosis es un procedimiento conocido por la retórica clásica: se trata de un movimiento de retroacción en el cual el discurso corrige una afirmación anterior, considerada poco apropiada. Para Fontanier la epanortosis tiene un alcance restringido: los ejemplos que esta provee tienen un comienzo y un fin bien delimitados. Sin embargo, percibimos que el uso sistemático de esta figura por parte de Barthes termina por modificar su función: el autor crea una inestabilidad que disuelve los límites que separaban a la escritura de la descripción metódica de un objeto.

Palabras clave: Roland Barthes – Epanortosis – Metalenguaje

Abstract: In academic research, we normally work with two distinct kinds of language: the object-language and the metalanguage of the researcher. Roland Barthes, who reflected intensely about this question, uses certain procedures on his writing that subvert this division. One of them is the epanorthosis. Epanorthosis is seen, by Pierre Fontanier, as a figure of speech. It is described by classical rhetoric as a movement of retroaction, in which a statement, deemed incorrect or not appropriated, is corrected in a subsequent sentence. However, to Fontanier, epanorthosis has a limited scope: in his examples, we clearly see when the figure begins and when it ends. Nevertheless, the systematic use of this figure by Barthes changes its function: it creates an instability that dissolves the limits that separated writing from the methodical description of objects.

Keywords: Roland Barthes – Epanorthosis – Metalanguage

¹ **Paulo Procopio Ferraz** es doctor en Literatura Francesa egresado de la Universidad París VIII.

Estamos acostumbrados a la idea de que es posible describir el sentido de un lenguaje con tal de respetar ciertas reglas. Para ello, aceptamos la noción de que existen dos tipos de discurso heterogéneos y complementarios: por un lado, hay un lenguaje objeto que pide un esfuerzo de interpretación para ser comprendido; por el otro, está el metalenguaje objetivo que resulta de tal esfuerzo y que hace que un significado escondido se manifieste de manera clara para el lector. Ahora, ¿cómo podríamos comprender algo si ambos lenguajes fuesen homogéneos?, ¿de qué manera podríamos pretender desarrollar un texto accesible si para escribir sobre literatura, por ejemplo, solo dispusiéramos de novelas, dramas o elegías?

Sabemos que Barthes reflexiona de diversas maneras sobre este problema en el campo de la crítica literaria. El autor piensa, por ejemplo, sobre la cuestión de la inscripción del “yo” en la lengua. Para él, el crítico literario y el novelista lidian de formas diferentes, pero complementarias, con el papel del sujeto en el texto (*Crítica e verdade* 15-26). También reflexiona sobre la división de tareas entre el escritor y su comentarista, así como la revolución que hubo cuando estos dos roles comenzaron a confundirse (*Crítica e verdade* 187-190). Barthes analiza, incluso, la manera como se operó históricamente una división entre escritores e intelectuales, así como las razones por las cuales tal división dejó de tener sentido en su época (*Crítica e verdade* 31-39). En todos estos casos, el autor trata de mostrar cómo, a pesar de las ideas preconcebidas, la actividad del crítico no es esencialmente diferente de la actividad del escritor.

Esta posición le rinde a Barthes severas críticas. Efectivamente, él parece querer conciliar dos caminos que deberían ser mutuamente excluyentes. Si la crítica literaria tiene como objetivo hablar *algo* sobre el texto, entonces debería estar preocupada por interpretarlo de manera sistemática, coherente y totalizante. Así lo defiende en *Sobre Racine* (*Sobre Racine* 200). Sin embargo, en la medida en que la crítica desarrolla una escritura cercana a la literatura, ya no es posible diferenciarla de su objeto. Así, la crítica no debe tener ninguna pretensión de desarrollar una interpretación, toda vez que no hay más razones para creer que su escritura sea menos enigmática que la del texto que analiza.

En este sentido, para la periodista Jacqueline Piatier, “la crítica que él [Barthes] preconiza se transforma, ella también, en poema” (78),² lo que quiere decir que, en vez de intentar acercar al lector a la obra por medio de un lenguaje comprensible, Barthes dirigiría sus textos a un público muy restringido, capaz de comprender sus “perífrasis poéticas que oscurecen más de lo que aclaran” (78).³ De tal suerte, Barthes excluiría al lector común del proceso de comprensión de la obra debido a su insistencia en utilizar un lenguaje poético. Para Raymond Picard, académico especialista en Racine, los textos barthesianos diluyen la noción de objetividad en los estudios literarios: las conclusiones barthesianas están “más allá (o más acá) de la verificación” (*Nouvelle critique* 16)⁴ y “se sitúan en un universo ambiguo y contradictorio” (*Nouvelle critique* 24).⁵ Esta ambigüedad no solo afecta su actividad como crítico literario, pues los textos barthesianos trabajan los más diversos tipos de lenguaje, y tampoco deja de colocarse a lo largo toda su trayectoria: Barthes actúa como alguien que busca desarrollar un metalenguaje y, al mismo tiempo, reivindica una escritura que debería inviabilizarlo.

Sin embargo, para precisar este tópico, se hace necesario considerarlo desde otro ángulo. De hecho, hasta el momento hemos tratado el problema de forma abstracta, pero cabe preguntarnos si este problema asumiría una nueva faceta si buscáramos examinarlo a partir de la escritura barthesiana. Es así que buscaremos saber en qué medida la escritura barthesiana logra realizar un tipo de lenguaje que redefine las fronteras que separan al metalenguaje de su objeto.

Para tal fin, evocaremos aquí un fragmento de *La cámara lúcida*, texto escrito por Barthes sobre la fotografía. Luego de un largo desarrollo en el cual elabora algunas de sus ideas sobre el tema, el autor afirma algo que parece deshacer todo lo que había escrito:

Yendo así de foto en foto (a decir verdad, hasta ahora todas son del dominio público), había visto quizás cómo andaba mi deseo, pero no había descubierto la naturaleza (el *eidós*) de la Fotografía. Había de convenir en que mi placer era un mediador imperfecto, y que la

² “La critique qu’il préconise tourne elle aussi au poème”. Traducción nuestra.

³ “Des périphrases poétiques qui obscurcissent plus qu’elles n’éclaircent”. Traducción nuestra.

⁴ “Au-delà (ou en-deçà) de la vérification”. Traducción nuestra.

⁵ “Se situent dans un univers ambiguo et contradictoire”. Traducción nuestra.

subjetividad reducida a su proyecto hedonista no podía reconocer lo universal. Debía descender todavía más en mí mismo para encontrar lo evidente de la Fotografía, ese algo que es visto por cualquiera que mira una foto y que la distingue a sus ojos de cualquier otra imagen. Debía hacer mi palinodia (*La cámara lúcida* 111-112).

Este fragmento puede desorientar al lector. Si todo lo que Barthes había escrito hasta el momento era el producto de “una subjetividad reducida a su proyecto hedonista”, ¿qué valor atribuir, entonces, a sus reflexiones anteriores? La palinodia es un procedimiento incompatible con la escritura: un texto puede ser suprimido o corregido antes de su publicación, pero no hay, como en el habla, razones para mantener en el discurso conceptos que no corresponden al mensaje que el autor intenta vehiculizar. Esta palinodia resulta aún más sorprendente cuando nos damos cuenta que parece cuestionar algunos de los conceptos que le dieron fama al libro: Barthes elabora la distinción entre *studium* y *punctum* –una de sus ideas más discutidas– en la primera parte de la obra (*La cámara lúcida* 63-65) ¿Cómo posicionarnos ante esta constatación? ¿Debemos, entonces, creer que estas nociones fueron rechazadas por su propio autor?

Es posible que la retórica nos provea los instrumentos necesarios para reflexionar sobre este problema. En el famoso tratado sobre las figuras del lenguaje de Pierre Fontanier, *Les figures du discours*, encontramos un procedimiento estilístico muy cercano a la palinodia barthesiana. Se trata de la “retroacción”, también llamada “epanortosis”. La figura se define de la siguiente manera: “la epanortosis consiste en un retorno sobre lo que se ha dicho, o para reforzarlo, o para atenuarlo, o incluso para corregirlo totalmente, conforme fingimos considerarlo, o lo consideramos realmente, o muy fuerte, o insensato o poco apropiado” (408-409).⁶ O sea, la retroacción es una figura que retorna sobre lo que ha sido dicho para rectificar una afirmación poco adecuada.

Para evitar confusiones, debemos precisar la terminología que emplearemos. El hecho de que Fontanier acepte tanto “retroacción” como “epanortosis” puede generar una serie de malentendidos que un breve análisis de

⁶ “Consiste à revenir sur ce qu'on a dit, ou pour le renforcer, ou pour l'adoucir, ou même pour le retracter tout à fait, suivant qu'on affecte de le trouver, ou qu'on le trouve en effet trop faible ou trop fort, trop peu sensé, ou trop peu convenable” (Fontanier 408, traducción nuestra).

los sentidos implícitos en estos términos puede ayudarnos a evitar. Fontanier prefiere “retroacción”, que es el término escogido para aparecer en el índice, y opta así por la expresión más corriente, lo cual facilita la comprensión del lector. En principio, podríamos adoptar la misma solución, dado que “retroacción” es uno de los sinónimos posibles de la “palinodia” barthesiana. Sin embargo, cabe preguntarnos si, en este caso, la claridad del término “retroacción” no termina creando, paradójicamente, una dificultad de comprensión. Hay, en efecto, una distancia entre el sentido corriente del término y el movimiento que Fontanier describe: *Les figures du discours* es un tratado de retórica, lo que quiere decir que el autor se interesa, ante todo, por el *impacto* de la figura del lenguaje que describe. Es así que no se trata de analizar el cambio de opinión en sí, sino de verlo como una técnica que persigue objetivos específicos. En este caso, más que el contenido de lo que se está diciendo, lo que importa es pensar la figura a partir de su aspecto propiamente retórico.

Es por ello que Bruno Clément, en su estudio sobre la retórica en Samuel Beckett, prefiere el término “epanortosis”. Según él, la palabra describe mejor el movimiento realizado en el texto en virtud de su etimología. De hecho, en su raíz encontramos la voz griega “*orthós*” que, además de significar “correcto”, puede ser leída como “derecho”, en el sentido de “en línea recta” (*L'œuvre sans qualités* 179-180). Ello corresponde a un procedimiento de Beckett, quien busca rectificar constantemente las frases ya formuladas. Ahora bien, *rectificar* no es lo mismo que *retractarse*: no hay, como en una corrección común, un intento de *borrar* lo que se ha dicho. Para considerar efectivamente la epanortosis como una figura del lenguaje, es necesario entenderla como un movimiento en dos tiempos en el cual la inadecuación de la primera formulación no es menos importante que la corrección ulterior. Para obtener el efecto deseado, es necesario mostrarle al lector toda la distancia que existe entre la primera afirmación y su corrección. Es por ello que, para Clément, la epanortosis es una figura de la distancia (*L'œuvre sans qualités* 180).

Los ejemplos dados por Fontanier confirman este modo de caracterizar la epanortosis. Todos los textos trabajan con una rectificación que usa la primera

formulación para calificar la segunda. El autor cita un fragmento de *Fedra*, de Racine, en el cual el personaje epónimo, al comentar la muerte de su marido Teseo, termina declarándosele a Hipólito, su hijastro:

Señor, nadie contempla dos veces la playa de los muertos. Puesto que Teseo ha alcanzado sus sombrías márgenes, en vano esperáis que un dios nos lo reintegre: el avaro Aqueronte no abandona su presa ¿Qué digo? Él no está muerto, pues respira en vos. Paréceme tener siempre a mi esposo ante mis ojos. Lo veo, lo hablo; y mi corazón... Me extravió, señor, mi loco ardor a mi pesar se revela. (Racine *Fedra* 46)

El “¿Qué digo?” de *Fedra* introduce la epanortosis. La sobrevivencia de su marido en la figura de Hipólito corrige su convicción sobre la muerte de Teseo. En vez de declarar abiertamente su amor, Fedra entretiene el equívoco al expresar, al mismo tiempo, su fidelidad a Teseo y su amor por Hipólito. En este sentido, el lenguaje ambiguo de Fedra solo puede existir en razón de la diferencia entre las dos afirmaciones: ella ama a Teseo, es verdad, pero no lo ama como es sino tal como debería ser, en la figura de su hijo Hipólito. No obstante, si pretendiéramos eliminar la primera afirmación y apenas decir que Fedra ama a Hipólito, toda la relación que se establece entre el padre y el hijo se perdería, lo cual nos impediría comprender la intrincada relación entre fidelidad e infidelidad que teje el personaje.

Fontanier toma los ejemplos que usa de la literatura clásica: además de este fragmento de *Fedra*, menciona otro pasaje de Racine y de Bossuet (Fontanier 409-410). Ahora, al leer atentamente estos fragmentos, nos damos cuenta de que hacen un uso restringido de la epanortosis: la figura es vista como un movimiento que tiene un comienzo y un fin bien delimitados. Sin embargo, ¿qué pasaría si un autor decidiera generalizar el uso de la epanortosis?⁷ En este caso, la figura adquiriría un aspecto particular. Estaríamos enfrentándonos a un tipo específico de escritura que, al corregirse a cada instante, termina poniendo en tela de juicio la posibilidad de un saber estanco. Somos conscientes, es obvio, de que Fontanier probablemente no hubiese aceptado esta forma de entender la

⁷ Esta es la hipótesis con la que trabaja Bruno Clément en su análisis de la obra de Beckett (*L'œuvre sans qualités* 179-191).

epanortosis. No obstante, en el caso de Barthes, esta es la única interpretación que explica el movimiento descrito por *La cámara lúcida*.

Ahora bien, si suponemos que es posible leer la obra de Barthes como una serie de epanortosis, entonces sería difícil, o acaso imposible, concebir un metalenguaje capaz de dar cuenta de sus textos. De hecho, ¿Cómo pensar en fijar el sentido de los escritos barthesianos si el propio autor no deja de rehacer y deshacer este sentido? ¿Cómo conducir una interpretación del texto si el propio texto se rehúsa, obstinadamente, a dar una interpretación definitiva sobre cualquier cosa? En *La cámara lúcida* tenemos dos dimensiones que parecen alternarse indefinidamente: por un lado, toda afirmación sobre la fotografía puede ser vista como un elemento narrativo que ocupa un lugar específico en la historia que el autor intenta contar (el texto es, como se sabe, la jornada de un sujeto que intenta recuperar la memoria perdida de su madre);⁸ por el otro –e inversamente– sería excesivo creer que *La cámara lúcida* no tiene nada que decir sobre su objeto, ya que diversos autores han elaborado teorías de la fotografía a partir de las ideas desarrolladas en la obra.⁹ Para pensar en estas dos facetas contradictorias se nos fuerza a operar una constante rectificación de nuestra lectura: todo discurso sobre los conceptos necesita confesar su propia incapacidad de pensar sobre la dimensión narrativa de la obra, si es que no quiere no ignorar uno de sus aspectos más importantes. Todo el análisis de la estructura novelesca de *La cámara lúcida* debe reconocer la necesidad, que no puede realizar, de pensar sobre los conceptos elaborados. La epanortosis puede ofrecer, así, una oportunidad para pensar sobre una escritura de la inestabilidad. En *La cámara lúcida*, la lectura de la imagen fotográfica se transforma en una escritura narrativa e, inversamente, la escritura narrativa es una forma de lectura de la imagen fotográfica.

Podemos levantar, entretanto, una objeción. Incluso si aceptamos que *La cámara lúcida* utiliza la epanortosis como un recurso de escritura, ¿Podemos afirmar que esta figura del lenguaje es un trazo consistente en la obra de Roland Barthes? Las primeras impresiones de lectura de los años 1950 y 1960 pueden

⁸ Sobre la dimensión de los discursos metódicos, ver *Le Récit de la métho* de Bruno Clément.

⁹ Ver, por ejemplo, *Approche sémiotique du regard photographique* de Fontanille e Shaïri.

llevarnos a creer que, por el contrario, Barthes buscaba formular afirmaciones fuertes. Justamente, esta es una de las razones por las cuales el autor fue criticado en la época.¹⁰ Sin embargo, si prestamos atención, nos daremos cuenta de que estas críticas no solo reprueban el estilo afirmativo de la escritura barthesiana, sino también la manera como el autor parecía estar en un permanente estado de contradicción.¹¹

Barthes dirá, más tarde, que su relación con la afirmación es “estoica”. En su curso sobre lo neutro, el autor examina las maneras como la crítica puede escapar a la tendencia de afirmar presente en todas las lenguas. En efecto, ¿cómo huir de la afirmación cuando toda la estructura predicativa de la lengua se orienta hacia la formación de frases asertivas? “De hecho, la escritura es fundamentalmente asertiva: más vale aceptarlo estoicamente, ‘trágicamente’: decir, escribir y callar sobre la herida de la afirmación” (O neutro 99). En este sentido, el estilo afirmativo de Barthes puede leerse como una actitud ambigua en torno a la aserción: emplear “trágicamente” la afirmación es dar a entender que no es posible recibirla literalmente, sino a través de una epanortosis. Las frases de Barthes no tienen, por lo tanto, el peso definitivo que a veces parecen tener. Estas forman parte de una estrategia de escritura que emplea la aserción solo a título provisorio, hasta que otra frase venga a corregirla.

Bibliografía

Barthes, Roland. *La cámara lúcida: nota sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós, 1990.

---. *O Neutro*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

---. *Crítica e Verdade*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

¹⁰ Picard dice que en Barthes hay un “esencialismo simplificador”; “essentialisme simplificateur”. (*Défense de la critique* 73, traducción nuestra).

¹¹ Según Piatier, Barthes llegaría a afirmar que: “la crítica no debe ser una explicación de la obra – pues no hay nada más claro que la obra– y mucho menos un desciframiento (¡La obra entonces sería oscura!); “la critique ne doit pas être une explication de l’œuvre – encore moins un déchiffrement (l’œuvre serait donc obscure!)” (78, traducción nuestra).

---. *Sobre Racine*. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

Clément, Bruno. *L'œuvre sans qualités: rhétorique de Samuel Beckett*. Paris: Seuil, 1994.

---. *Le Récit de la méthode*. Paris: Seuil, 2005.

Fontanier, Pierre. *Figures du discours*. Paris: Flammarion, 1977.

Fontanille, Jacques; Shaïri, Hamid-Reza. "Approche sémiotique du regard photographique: deux empreintes de l'Iran contemporain". https://www.unilim.fr/pages_perso/jacques.fontanille/articles_pdf/visuel/semiotiqueregarddanslesphotosorientales.pdf. Web. 14/10/2017.

Piatier, Jacqueline. "La Réponse «pour initiés» de Roland Barthes". *Le Monde: hors-série Roland Barthes*. Julio-agosto 2015. 76-78.

Picard, Raymond. *Nouvelle critique ou nouvelle imposture?* Paris: Jean-Jacques Pauvert, 1965.

---. "Défense de la «critique universitaire»". *Le Monde: hors-série Roland Barthes*. Julio-agosto 2015. 72-74 (14 de marzo de 1964).

Racine, Jean-Baptiste. *Fedra: Andrómaca; Británico; Ester*. Buenos Aires: Losada, 1939.