

De-construyendo a Roland Barthes: notas para imaginar la ciudad como espacio ideológico

Ángel CLEMENTE ESCOBAR

Universidad Complutense de Madrid
ang_clemen@hotmail.com

Resumen

El crítico francés Roland Barthes abordó desde la semiología el análisis sociológico y literario, pero su evolución le llevó a interesarse por otros ámbitos significantes. Este artículo pretende recuperar algunas de líneas planteadas en su obra y ponerlas en relación con la lectura e interpretación del espacio urbano.

Palabras clave: Barthes, mito, texto, placer, ciudad.

Title: Deconstructing Roland Barthes: Notes to imaging the city like an ideological space.

Abstract

The French critic Roland Barthes undertake from the semiology the sociological and literary analysis, but his evolution has taken him to approach other kinds of significant. This paper is proposed to extract some lines from his work and put them in rapport to the reading and interpretation of urban space.

Keywords: Barthes, myth, text, pleasure, city.

Índice

1. Del interior al exterior. Evolución de la crítica barthiana
2. De otros objetos
3. La ciudad como lectura
4. Conclusión

1. Del interior al exterior. Evolución de la crítica barthiana

Con la herramienta de la semiología dos fueron principalmente los objetos de análisis de Roland Barthes en su carrera: el texto y el habla, que en definitiva para él son sólo momentos distintos del lenguaje. Esto es, el desarrollo de la crítica literaria y sociológica, respectivamente.

En los discursos ajenos al texto, desde la publicidad, la fotografía o la medicina y el urbanismo, en todos ellos, si bien no profundizó como lo hizo con el texto literario, sí esbozó unas líneas de análisis, que en gran medida se establecen a partir de los mismos principios que la crítica literaria y sociológica.

La motivación de las *Mitologías* (1957), primera obra en la que pone en práctica de manera sistemática, a través de la lingüística de Saussure, el desmontaje semiológico de las representaciones de la cultura de masas, responde sin duda a unas necesidades inherentes a un momento en el que el nacimiento y expansión de este tipo de discursos estaba todavía en un estado incipiente. Así, con la famosa tripartición del signo lingüístico, pretendió de alguna forma mostrar, o desenmascarar, las contradicciones y manipulaciones del sistema de representación que proliferará en el espacio social de la segunda mitad del siglo XX o, empleando sus palabras, "dar cuenta en detalle de la mistificación que transforma la cultura pequeño-burguesa en naturaleza universal" (1957: 7).

Con el francés, la mitología, es una parte de la semiología como ciencia formal y de la ideología como ciencia histórica; "estudia las ideas como forma" (1957: 203). Por su parte, el mito es un habla, un sistema de comunicación o un mensaje, de manera que siempre supone una significación, y se sustenta en la connotación de un significado primero, o mensaje denotado, por un segundo mensaje que, utilizando como significante

al anterior, lo deforma otorgándole un significado nuevo o concepto. Es por ello que, para analizar el habla, es necesario situarse en la ambigüedad del significante que está dotado de sentido en un nivel anterior. Así, el mito se aprovecharía de la analogía entre el sentido y la forma, pues "no hay mito sin forma motivada" (Barthes 1957: 219). Es por ello que el mito posee una fundamentación histórica. La connotación será así, desde el comienzo de su obra, un motor para su crítica sociológica.

El habla o, más acertadamente, las hablas, son los sistemas lingüísticos o sígnicos que sustentan los sistemas ideológicos, según veremos más adelante, por lo que el mito en sí mismo es también soporte para éstos. Para Barthes, las oposiciones ideológicas lo son también de idiolectos, de manera que aquél que se instaura como hegemónico –la capacidad para llegar a más número de personas puede ser un indicio–, deviene *doxa*. En otras palabras, la capacidad para convertir en naturaleza lo que no lo es, de la que daba cuenta ya en *Mitologías*, sería signo de esa hegemonía.

Así, en su primera obra, *El grado cero de la escritura*, elabora lo que él da en llamar una mitología del lenguaje literario. Si el habla es ideológica, el texto literario no lo es. El motivo deriva de la noción de "los escritores sin literatura", que representa la modernidad. A través de ella, el significado del acto literario no es otro que la literatura misma, con un significante que sería la escritura y una significación que es el discurso literario. De ello se deduce que el texto literario, a diferencia del habla, como lenguaje sujeto a unas determinadas particularidades, no puede ser nunca ideológico.

Esta idea y la de su oposición frente al concepto de habla, que como vemos parte de su primera obra, es la desarrollada en *Le plaisir du texte*. Si la literatura no supone un acto político, o al menos el texto no puede serlo, la búsqueda de la literatura se convierte en su propio motor. El texto es un mensaje en el que no hay diálogo. Por un lado, el autor no puede más que ofrecer la última palabra al lector, en tanto en cuanto él, como creador de la forma, queda apartado del sentido del texto, que pertenecería en este caso al receptor.

El mensaje-texto quedaría ante todo sujeto a la lengua a la que pertenece. Puesto que la palabra del autor sólo puede salir de una lengua –o de varias–, él no puede más que introducir variaciones, de lo que sería esa lengua en su estado esencial. Este estado esencial sería en todo caso sólo idea.

La materia prima de la literatura no es lo innombrable, sino, por el contrario, lo nombrado; el que quiere escribir debe saber que empieza un largo concubinato con un lenguaje que es siempre anterior. [...] nacer no es más que encontrar ese código ya enteramente hecho y tener que adaptarse a él. [...] toda tarea del arte consiste en inexpresar lo expresable, arrebatarse a la lengua del mundo, que es la pobre y poderosa lengua de las pasiones, una palabra distinta, una palabra exacta. (Barthes 1964: 17)

Esa palabra exacta responde a una realidad histórica, la de la literatura que codifica su lenguaje en función de dos ejes que serían un espacio trivial del lenguaje, su *lugar común*, y un extremo de legibilidad. La literatura, que escapa a la trivialidad, también lo hace a la incompreensión.

La literatura no cesa de codificar, en el curso de su historia, sus informaciones segundas (su connotación), y de inscribirlas en el interior de ciertos márgenes de seguridad. Así vemos cómo las escuelas y las épocas fijan en la comunicación literaria una zona vigilada, limitada de un lado por la obligación de un lenguaje "variado" y del otro por el cerramiento de esta variación bajo forma de un cuerpo reconocido de figuras. (Barthes 1964: 15)

Así, el autor, obligado a escapar de la primera, introduce las variaciones, y la segunda lo insta a permanecer bajo un cuerpo reconocible. El espacio entre ambas no sería otra cosa que la retórica.

La retórica, que no es más que la técnica de la información exacta, está vinculada no sólo a toda literatura, sino incluso a toda comunicación, desde el momento en que quiere hacer comprender al otro que lo reconocemos: la retórica es la dimensión amorosa de escribir. [...] escribir es un modo de Eros. (Barthes 1964: 16)

Esta idea, que perfila en el prefacio a sus *Essais critiques* de 1964, anticipa el desarrollo del anteriormente citado *Le plaisir du texte*, éste de 1973¹. Si escribir es un modo de Eros, la misión del escritor sería la de seducir al lector. "El texto que usted escribe debe probarme que me desea. Esa prueba existe: es la escritura. La escritura es esto: la ciencia de los goces del lenguaje, su Kamasutra (de esta ciencia no hay más que un tratado, la escritura misma)" (Barthes 1973: 14). En este ensayo, la teoría del texto que plantea se vuelve a basar una vez más en las variaciones, la redistribución de la lengua en función de un eje prudente, y la muerte del lenguaje, el lugar donde éste deja de significar.

Se trazan dos límites: uno prudente, conformista, plagiarlo (se trata de copiar la lengua en su estado canónico tal como ha sido fijada por la escuela, el buen uso, la literatura, la cultura), y otro límite, móvil, vacío (apto para tomar no importa qué contornos) que no es más que el lugar de su afecto: allí donde se entrevé la muerte del lenguaje. (Barthes 1973: 15)

Si el lector debe ser seducido por el texto, la adecuación entre el espacio lingüístico vital de éste y el texto se producirá en un primer término por una identificación, pero en segundo término, por la pericia del autor, aquel que al escribir sólo busca, aunque sea en sí mismo, a su lector ideal, para el que el texto se convierte en una experiencia ontológica que se hunde en las entrañas de su mundo lingüístico, sustrato éste en último término de la condición de lo humano. Aquí, la retórica, ese "modo de Eros", la zona vigilada del lenguaje, se transforma en el espacio del *placer del texto*.

De este placer forma parte –y en esto enlaza con el concepto de intertexto–, la potencia semántica de la escritura, o su capacidad para generar significados. El texto, en el lector, se integra dentro del habla que lo identifica, y ahí adquiere su verdad renovada. Esta es la gran diferencia con su obra desarrollada hasta 1970, la apuesta por la multiplicidad de significados dentro de una obra. Es por eso que a partir de entonces, la noción de significación es sustituida por la de significancia, a la que se refiere también como "sentido obtuso" del texto literario. El viaje de Roland Barthes hasta ese año se produce a través de la semiología, pero ya lo advertía en el prólogo a la edición de 1970 de *Mitologías*: "ni denuncia sin su instrumento fino de análisis, ni semiología que no se asuma, finalmente, como una *semioclastia*" (1957: 7). La suya es una evolución que nos lleva desde el interior del texto, durante los años sesenta, a su exterior, al lector: esa búsqueda de Eros en la literatura se traduce en una búsqueda del otro, que le conduce ineluctablemente a la pluralidad como significado último del texto. Es uno de los motores de las teorías estéticas de la posmodernidad, la multiplicidad como dinámica, la alteridad como complemento a la visión del *yo*. Esto tendrá su reflejo en la toma de posición del francés respecto al texto literario: si en *Sur Racine*, afirmaba que

¹ Es significativo señalarlo: las variaciones que se producen dentro de la obra barthiana no serían en cualquier caso producto de la ruptura, sino más acertadamente de la evolución por el desarrollo de los planteamientos.

el análisis debía ceñirse estrictamente al texto, en la década de los setenta su crítica se configurará a partir de la aportación de otras ciencias como la psicología y Lacan, la antropología de Levi Strauss (este estará presente a lo largo de toda su obra, como base de algunos principios estructuralistas), la filosofía de la deconstrucción (de Nietzsche a Derrida), la sociología u otras que podrían acercarse a una explicación multifacética del texto literario, en tanto en cuanto estudian la vinculación o el paso del significante al significado. Y es que la significación –o significancia–, no termina en una lectura simbólica o sintagmática del texto literario, sino que entra en juego la dimensión sensorial y afectiva del mensaje, lo que otros semiólogos han llamado “la dimensión cognitiva de la narratividad” (Marrone 2006: 204). Recurriendo a un autor del que gustaba sacar a relucir en sus ensayos, el crítico debe abordar el objeto-obra de la misma forma que el escritor Alain Robbe-Grillet agota el objeto en su descripción, abarcándolo completamente y desde todas las perspectivas posibles.

2. De otros objetos

Este habla [el mito] es un mensaje y, por lo tanto, no necesariamente debe ser oral; puede estar formada de escrituras y representaciones: el discurso escrito, así como la fotografía, el cine, el reportaje, el deporte, los espectáculos, la publicidad, todo puede servir de soporte para el habla mítica. (Barthes 1957: 200)

En *Mitologías*, como pone de manifiesto la cita anterior, plantea la posibilidad de hacer extensible el análisis semiológico a los mitos que pudieran presentarse en otros medios, esto es, integrarlos dentro de la semiótica del lenguaje. La imagen, por ejemplo, plantea características concretas con respecto a su análisis. La forma en la que es percibida, como un bloque compacto, difiere de la lectura, ésta lineal, del mensaje lingüístico, pero tiene en común con éste el hecho de que “deviene escritura a partir del momento en que es significativa, como la escritura, supone una *lexis*” (Barthes 1957: 201). De esta manera, el viaje que se produce desde el interior al exterior conlleva la inclusión progresiva de nuevos horizontes semiológicos. Así, en *La aventura semiológica*², se recopilan diferentes aproximaciones a otros campos de acción para la disciplina: “Semiología y urbanismo”, “El mensaje publicitario” o “Semiología y medicina” son algunos de los capítulos que van en esta línea. En la cultura de la comunicación, más que nunca, la ciudad es portadora masiva de signos.

Un vestido, un automóvil, un plato cocinado, un gesto, una película cinematográfica, una música, una imagen publicitaria, un mobiliario, un titular de diario, de ahí objetos en apariencia totalmente heteróclitos. ¿Qué pueden tener en común? Por lo menos esto: son todos signos. Cuando voy por la calle –o por la vida– y encuentro estos objetos, les aplico a todos, sin darme cuenta, una misma actividad, que es la de cierta *lectura*: el hombre moderno, el hombre de las ciudades, pasa su tiempo leyendo. (Barthes 1985: 293)

² Publicada en 1985, es una recopilación de textos académicos y de investigación llevados a cabo por el autor entre 1963 y 1973.

3. La ciudad como lectura

Cada pueblo posee un universo de conceptos matemáticamente repartidos, y bajo la exigencia de la verdad, comprende que desde allí en adelante todo dios conceptual debe sólo ser buscado en su esfera.

NIETZSCHE

Barthes, como vemos, amante de la ciudad y los signos, en "Semiología y urbanismo" esboza los preliminares con los que se podría pensar en una semiótica del discurso urbano. Este discurso, a diferencia de aquél practicado como norma por el urbanismo propiamente dicho, debería atender principalmente a los significados urbanos. Conocida es la excepción en este sentido de Kevin Lynch que, en palabras de Barthes:

Parece estar más cerca que nadie de estos problemas de semántica urbana, en la medida en que se ha preocupado de pensar la ciudad en los términos mismos de la conciencia que la percibe, es decir, encontrar la imagen de la ciudad en los lectores de esa ciudad. (Barthes 1985: 339)

La lectura de la ciudad de Lynch está configurada por una red de elementos urbanos, que se relacionan entre sí, y a partir de la yuxtaposición de elementos significativos y elementos neutros o, en aplicación de la terminología lingüística, de elementos marcados y no marcados. Pero esta construcción no sería completa sin el componente simbólico que se individualizaría en cada una de las funciones de esos elementos o espacios urbanos. Ciertamente es que emplea el término símbolo (este capítulo data de 1967), no como una correspondencia exacta significante-significado, elemento a elemento, sino que entrarían en juego los procesos en los que uno pasa a convertirse en el otro, anticipando de esta manera la idea de significancia, y apuntando a la descomposición del objeto desde diferentes ángulos. En esta relación entre los diferentes lugares de la ciudad y su significancia no sólo habría que atender a cuestiones de carácter funcional, sino que una vez más entraría la dimensión afectiva de los habitantes de una determinada ciudad. Un análisis urbanístico conllevaría por tanto tomar en consideración las aportaciones de la antropología, la psicología, la sociología, etc. En cierta medida, la analogía que Barthes establece entre el texto literario y la ciudad, en tanto que lenguaje, lleva implícito el proceso por el cual la crítica del primero concluye también en una pluralidad de sentidos.

Como el lenguaje, la ciudad se sitúa entre unos límites de existencia o de lectura, comprendidos entre su *lugar común* y un extremo de difícil precisión, en el que deja de existir. Tan problemático resulta abordar los límites de la gran ciudad desde el punto de vista puramente físico o geográfico, como hacerlo desde una perspectiva ideológica, económica y simbólica. No resulta redundante decir que la urbe acaba exactamente ahí donde pierde su nombre, aunque este lugar sea sólo una idea. Su *lugar común*, los elementos fuertemente marcados para Lynch son las plazas, edificios históricos y monumentos, lugares entorno a los cuales los transeúntes configuran sus itinerarios, además de estar provistos de una importante carga simbólica colectiva.

Imaginar una ciudad de carácter puramente funcional, una ciudad planteada en términos de *habitabilidad* o un *grado cero del urbanismo*, sería equiparable a ese estado ideal de la escritura en su nivel gramatical, con una función puramente informativa tal y como la describió Barthes. En la ciudad, como en la escritura, el espacio que delimita en un extremo el nivel funcional y por otro, el lugar donde éste desaparece y deja de ejercerse es el lugar donde el texto, como la ciudad, pierde su función. El espacio entre ambos extremos, como veíamos anteriormente, sería la retórica, la dimensión erótica de la ciudad-texto. Este segundo lenguaje, que connota o varía el estado esencial del

mismo, conlleva la aceptación de los procesos de recepción que mencionábamos anteriormente. El lenguaje de la urbe debe seducir porque, además de ser el sitio donde habitamos, es también el espacio de la busca de la alteridad, del encuentro con el otro y consigo mismo.

Pensamos en una película, *Ninotchka* de Ernst Lubitsch (1939). En ella, una joven soviética (Greta Garbo) llega desde Moscú al París de entreguerras, en misión oficial. Su carácter en este caso es frío, calculador, y sólo piensa en París en términos numéricos, *funcionales*. Es la representación, el mito europeo de la Rusia comunista. A su alrededor existe toda una serie de reclamos: un galán (Melvyn Duglas), el champán, la moda francesa, los restaurantes, los bailes, etc. Los operantes del mito están aquí presentes. Los elementos son atrayentes, seducen, contrapuestos a la representación meramente funcional de la capital rusa. Desde lo alto de la torre Eiffel, París resplandece, la ciudad luz aún no se ha apagado por la guerra, y será mediante la risa como Ninotchka rompa su corsé bolchevique de indiferencia para enamorarse del nuevo mundo que acaba de descubrir. El espacio París se contrapone así al espacio Moscú a través de dos funciones, la risa y el amor. La seducción es la dimensión más palpablemente histórica de la ciudad, en la medida en la que cada sociedad tiene su manera de entenderla. Es así como surgen sus escuelas, sus estilos.

La ciudad anteriormente tuvo sus vanguardias, son los extremos de la intervención urbanística, apuntando a los límites de su legibilidad. El ejemplo de París viene una vez más. La transformación llevada a cabo por Haussmann despertó la crítica Baudelaire, que al igual que a los primeros lectores de vanguardia, le pareció sin duda *fea* la ciudad que le era impuesta. La suya es la prueba de cómo un idiolecto puede hacerse valer sobre los demás, de cómo estas variaciones de lo urbano son siempre signo motivado: no más barricadas en el corazón de la ciudad. La ruptura o la escisión entre el lenguaje del lector de esa ciudad, el poeta simbolista, y las condiciones que ésta le ofrece son un motivo recurrente de *Les tableaux parisiens*: "Murió el viejo París (cambia de una ciudad / la forma, ¡ay!, más deprisa que el corazón del hombre" (Baudelaire 1991: 339). La contraposición de espacios en este caso se produce mediante elementos que representan al viejo y al nuevo mundo, como el poema "Paysage", que opone el lugar deseado por del autor, el campanario, a la nueva realidad de la urbe moderna: el taller, las chimeneas y las torres.

El lenguaje arquitectónico, o el urbano en general, es un metalenguaje a través del cual descubrimos a la sociedad que habita la ciudad, con las relaciones de dominio-poder que esta incluye. Seguimos hacia atrás. En el siglo XVII leemos la arquitectura barroca como metáfora de ese proceso histórico por el cual la iglesia católica se afianza y se presenta gloriosa ante el mundo tras las reformas protestante y calvinista, esto es la Contrarreforma. ¿Acaso la estética posmoderna no se sustenta en la grandilocuencia, no estamos en los dos casos en unas formas cuyo canto es una exaltación del mito?

Los sistemas ideológicos son ficciones (ídolos del teatro, hubiese dicho Bacon), novelas –pero novelas clásicas provistas de intrigas, de crisis, de personajes buenos y malos. [...] Cada ficción está sostenida por un habla social, un sociolecto con el que se identifica. (Barthes 1973: 47)

En la ciudad, en tanto que apéndice del micelio social, el punto en el que encuentran su unión la capacidad de modificar la materia y el medio y aquella de producir lenguaje, es el lugar donde las hablas se dan cita. Esa guerra de idiolectos que en ella acontece tiene como caballo de batalla al mito, que se desplaza desde el olimpo a la urbe para apelar a los transeúntes.

El mundo del lenguaje (la logosfera) era representado como un inmenso y perpetuo conflicto de paranoias. Sólo sobreviven los sistemas (las ficciones, las hablas) suficientemente creadoras para producir una última figura, aquella que marca al adversario bajo un vocablo a medias científico, a medias ético. (Barthes 1973: 48)

La ciudad posmoderna es ese lugar del lenguaje donde todos los idiolectos se encuentran de manera más rotunda, manifestándose en una implosión y una explosión al mismo tiempo. La globalización, por un lado, genera una masificación de imágenes del mundo, con lo que esto significa para el imaginario colectivo; pero al mismo tiempo, todas ellas tienen algo que ver con el idiolecto predominante. Esa condición misma, la de predominancia, se basa en gran medida en la capacidad de difusión y repetición.

La forma bastarda de la cultura de masas es la repetición vergonzosa: se repiten los contenidos, los esquemas ideológicos, el pegoteo de las contradicciones, pero se varían las formas superficiales: nuevos libros, nuevas emisiones, nuevos films, hechos diversos pero siempre el mismo sentido. (Barthes 1973: 68)

Así, si las nuevas verdades son las antiguas metáforas (Nietzsche), esta doctrina de la repetición no haría sino acelerar esos procesos.

En la cultura del capitalismo tardío, tal y como han demostrado después de Barthes otros críticos de diferentes ámbitos, la presencia de ese idiolecto³ predominante sería precisamente el principio mismo del concepto de posmodernidad⁴.

Pues cada habla (cada ficción) combate por su hegemonía y cuando obtiene el poder se extiende en lo corriente y cotidiano volviéndose *doxa*, naturaleza: es el habla pretendidamente apolítica de los hombres políticos, de los agentes del Estado, de la prensa, de la radio, de la televisión, incluso el de la conversación; pero fuera del poder, contra él, la rivalidad renace, las hablas se fraccionan, luchan entre ellas. (Barthes 1973: 47-48)

El influjo de los *mass media*, la eficacia de los transportes contemporáneos, provocan una simplificación de la realidad que a su vez permite acaparar más planos de ella. Es la "sobrereabundancia espacial" en términos de Marc Augé. Las imágenes de las diferentes ciudades –monumentos o emblemas que a su vez cosifican la vida de esa propia ciudad, reduciéndola como concepto a la representación de sí misma– pasan diariamente por los medios de comunicación, por los carteles publicitarios, de manera que en un mismo espacio pueden estar referidos infinitos lugares al mismo tiempo. Así, estas cosificacio-

³ La expresión "ideología dominante" sería en Barthes incongruente, "¿pues qué es la ideología? Es precisamente la idea cuando domina. [...] no hay ideología dominada: del lado de los dominados no hay nada, ninguna ideología, sino precisamente –y es el último grado de la alienación– la ideología que están obligados (para simbolizar, para vivir) a tomar de la clase que los domina. La lucha social no puede reducirse a la lucha de dos ideologías rivales: lo que está en cuestión es la subversión de toda ideología" (Barthes 1973: 53).

⁴ En términos de Frederic Jameson, el posmodernismo sería la lógica cultural del capitalismo tardío, es decir, una dominante que no excluye otras formas y características, ya que en él se encuadran variados y diferentes rasgos que están interconectados. Según el autor estadounidense, una toma de posición respecto a la producción cultural de nuestro tiempo –sea defensa o condena–, implica necesariamente una postura con respecto a este sistema, por encontrarnos en un periodo donde ambos conceptos no pueden existir sin el otro. En nuestro tiempo la cultura ha pasado de ser una esfera más de lo social, autónoma o semi-autónoma, a formar parte de todo constructo social, confundándose con el sistema económico, con la información, con la antropología, etc.

nes de los elementos urbanos pasan a ser signos y simulacros perfectamente integrados dentro de los códigos de comunicación contemporáneos.

El espacio como práctica de los lugares y no del lugar procede en efecto de un doble desplazamiento: del viajero, seguramente, pero también, paralelamente, de paisajes de los cuales él no aprecia nunca sino vistas parciales, "instantáneas", sumadas y mezcladas en su memoria y, literalmente, recompuestas en el relato que hace de ellas o en el encadenamiento de las diapositivas que, a la vuelta, comenta obligatoriamente con su entorno. (Augé 2005: 91)

De esta manera los *lugares comunes* de la ciudad contemporánea son también los espacios del turismo, verdaderos mitos de la conciencia globalizada, tal y como los entiende el antropólogo francés. Son apéndices de la cultura del simulacro, la que describieron desde Barthes a Guy Debord pasando por Baudrillard o Jameson. La ciudad del simulacro se descubre en la rotunda escisión entre la realidad que nos proporciona un análisis multiforme y la imagen que de sí misma nos brinda.

Las barreras entre lo urbano y lo ficcional, la distancia arte y realidad se ven constantemente atacadas. El concepto de arte como conjunto de signos legibles con unas reglas particulares, es decir, un lenguaje, queda diluido en el mundo de los significantes puros, aquéllos que buscaba Barthes para la ciudad y de los que Bachelard hizo una aproximación. Entran en juego los mensajes connotados, aquellos de la publicidad, de los órganos de gobierno, de la mera planificación de la ciudad que profundiza en las costumbres urbanas, que rige el sentido común, guardián de la moral burguesa de la que intentó dar cuenta ya en los años cincuenta con las *Mitologías*. Su evolución le llevará, en su última etapa, a la ruptura de barreras entre el *mythos* y el *logos*, pues estos son sólo momentos diferentes del lenguaje, de la *logosfera*: descubrimos a través de él la ficción en la urbe tanto como la urbe en la ficción. Tanto en uno como en otro, una óptica múltiple nos devuelve, en su imposibilidad de absoluto, el objeto deconstruido en sus muchas formas como probabilidad de acercamiento a la cosa en sí misma.

4. Conclusión

No somos lo bastante sutiles para percibir
el flujo probablemente absoluto del devenir;
lo permanente no existe más que gracias a
nuestros groseros órganos que resumen, y
reúnen las cosas en planos comunes, mientras
que nada existe bajo esta forma.

NIETZSCHE

Las mitologías urbanas, los *lugares comunes* del lenguaje y la urbe, los signos de poder, se diluyen en la naturalización del habla de nuestro tiempo. La multiplicidad de sus lecturas, incluyendo en ella sus trampas como vehículo para recuperar en cierta medida ese espacio en la dimensión de su legibilidad, no son un compromiso de forma, pues esta misma diversidad es la que encontramos en aquellos que la reproducen en tanto que lectores-vividores del discurso urbano. Si la ciudad es entendida se desvela, como en el mito barthiano, la disensión en su mensaje: la ciudad es así recuperada, en tanto que su cotidianidad es interrumpida, puesta en entredicho como idiolecto. La connotación de los mensajes ya connotados en los medios de comunicación, la fuga adelante en tanto en cuanto lo antiguo, por los procesos de naturalización, está siempre

comprometido con el poder, se presenta para Barthes como la única vía para escapar a la alienación de nuestra sociedad.

Descubrir en un detalle mencionado por Sthendal a Proust, o más aún, ver en éste el significado mismo de la literatura⁵; pasear por la ciudad y descubrir en su lectura desde los mitos ancestrales hasta la sugestión masiva en la llamada era de la información. Por no hablar de esa noción de lenguaje inscrita en un espacio tan abstracto como el propio pensamiento y que supone el espacio virtual. En él, el intertexto es además herramienta lingüística explícita (hipervínculo). Seguir el camino de la crítica de Roland Barthes es adentrarse en los límites del conocimiento, pues intertexto es precisamente todo eso: "la imposibilidad de vivir fuera del texto infinito: el libro hace el sentido, el sentido hace la vida" (Barthes 1973: 59).

Bibliografía

- BACHELARD, Gaston (1957): *La poétique de l'espace*, 8º ed. (2001). Paris: Quadrige.
- BARTHES, Roland (1953): *Le degré zero de l'écriture*. Paris: Edition du Seuil. Traducción al español: *El grado cero de la escritura, seguido de Nuevos ensayos críticos*. México: Siglo XXI, 1987.
- (1957): *Mythologies*. Paris: Edition du Seuil. Traducción al español: *Mitologías*. México: Siglo XXI, 2002.
 - (1964): *Essais critiques*. Paris: Edition du Seuil. Traducción al español: *Ensayos críticos*. Buenos Aires: Seix Barral, 2003.
 - (1966): *Critique et vérité*. Paris: Edition du Seuil.
 - (1973): *Le plaisir du texte*. Paris: Edition du Seuil. Traducción al español: *El placer del texto, seguido por Lección inaugural de la cátedra de semiología lingüística del Collège de France*. México: Siglo XXI, 1993.
 - (1985): *L'aventure semiologique*. Paris: Edition du Seuil. Traducción al español: *La aventura semiológica*. Barcelona: Paidós, 2009.
- BAUDELAIRE, Charles (1991): *Las flores del mal*. Madrid: Cátedra.
- BERTENS, Hans (1995): *The idea of the postmodern*. London: Routledge.
- JAMESON, Fredric, (1996): *Teoría de la posmodernidad*. Madrid: Trotta.
- POPA-LISEANU, Doina; y FRATICELLI, Bárbara (eds.) (2006): *La ciudad como escritura*. Bucarest: Cartea Universitara.
- SANSOT, Pierre (1973): *La poétique de la ville*. Paris: Klincksieck.

⁵ Para Barthes *La Recherche* sería una metáfora de la tragicidad de la literatura moderna, aquella que, como la obra de Proust, se busca a sí misma.