



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA
DE MEXICO

FACULTAD DE CIENCIAS POLITICAS Y SOCIALES

EL CONCEPTO DE ESCRITURA EN LA
OBRA DE ROLAND BARTHES

T E S I S

QUE PARA OBTENER EL TITULO DE:

Licenciada en Ciencias de la Comunicación

P R E S E N T A :

DIANA MARENCO SANDOVAL

ASESOR: PROF. ROBERTO FERNANDEZ IGLESIAS

282367
AGOSTO, 2000.



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

A mis padres, Rebeca y Ricardo por su infinito amor y su apoyo incondicional.
A mi mamá porque en la tarea diaria por entendernos, lo hemos compartido todo.
Gracias por tu enorme dulzura y fortaleza.
Papá: No imagino mi vida sin la seguridad que me da el que estés conmigo. Lo has hecho todo más fácil. Gracias por tu gran responsabilidad y tu integridad.

A Jorge Armando: como aliciente para que alcances todas tus metas, no importa cuáles sean. Te adoro.

AGRADECIMIENTOS:

A César Alejandro por el profundo amor compartido. Gracias por ser mi cómplice en esta y muchas aventuras que hemos emprendido juntos. Tu presencia, tu buen humor y tus siempre oportunas y respetuosas opiniones han sido una gran ayuda.

A Roberto Fernández Iglesias. Has sido el mejor de los amigos y el mejor de los guías. Gracias por el apoyo, la confianza y por compartir enseñanzas que van más allá de la academia. Pero sobre todo, gracias por las sonoras carcajadas de tantos y tantos momentos.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	5
--------------	---

I. TEXTO

1. Literatura	9
1.1 Ciencia y literatura	11
1.2 Crítica y ciencia literarias	15
2. El mito como lenguaje	19
3. Obra/Texto	25
4. Texto de placer/Texto de goce	32
5. Sentido obvio y sentido obtuso	41

II. ESCRITURA

1. Concepto de escritura	47
2. Opacidad/Transparencia	56
3. Grado cero	58
4. Lectura	61
5. Escritor/Escribiente	65
6. Escritor/Crítico	70

CONCLUSIONES	75
--------------	----

BIBLIOGRAFÍA	79
--------------	----

INTRODUCCIÓN.

Mi interés por esta investigación radicó en una preocupación constante durante mi formación académica, primero por el lenguaje, después por la poca importancia que se da a los procesos de comunicación en comparación con los medios.

Así, durante mucho tiempo tuve oportunidad de atender al funcionamiento de los medios de comunicación, pero poca ocasión encontré para reflexionar sobre los códigos y registros de dichos medios, y sobre el origen del proceso de comunicación a los que éstos dan lugar.

A eso habría que agregarle que el estudio de los medios de comunicación se hace con base en una clasificación un tanto excluyente. De tal forma, se pondera la tecnología y la vanguardia de los medios electrónicos de comunicación, y se dejan a un lado medios que por su accesibilidad parecieran servir sólo de soporte a los otros medios.

Este es el caso de la lengua y la escritura cuyo estudio pareciera servir únicamente de base teórica para entender el funcionamiento de los demás medios. Pero lengua y escritura son códigos de comunicación con elementos y reglas propias, que no sólo merecen la pena de ser estudiados como medios, sino como procesos de comunicación sin los cuales los demás medios no se hubieran desarrollado.

Ahora bien, de estos dos códigos, la lengua es la más aprehensible por su ámbito y el conocimiento inconsciente que tenemos de ella. Y si bien no es estudiada en límites considerables, los trabajos teóricos acerca del código y el funcionamiento de la lengua son muy vastos. Basta acercarse a alguna fuente bibliográfica para atender a la reflexión sobre la lengua.

No sucede lo mismo con la escritura. La escritura es, sin duda, un medio de comunicación por excelencia. Quien la aprehende encuentra en ella un instrumento ideal de expresión. Hay en la escritura algo de permanente que no hay en la lengua.

Las ciencias literarias se han ocupado del estudio de los géneros y estilos que enmarcan la diversidad de la escritura, pero poco se ha reflexionado sobre el acto de escribir. La literatura es tangible porque se escribe, toma su cuerpo de la materialidad de la escritura. La escritura es código que la literatura no satura.

En ciencias de la comunicación, la escritura es práctica primordial. A través de ella el sujeto expresa, informa e incluso deforma lo que sucede a su alrededor. Las técnicas audiovisuales no han desplazado la artesanal práctica de ordenar ideas sobre el papel. Trátese de cualquier medio, la escritura es el sustento para procesar y transmitir información. Por ello el ejercicio de escribir debiera ser estudiado más allá de los límites de la literatura y redimensionarlo en su papel de medio de comunicación.

Roland Barthes hizo de la escritura una de sus principales preocupaciones. Sus trabajos, tan plurales como su pensamiento son del ámbito de la semiología, de la literatura, de la antropología, de la crítica, de la filosofía, de la psicología, de la sociología. Sin embargo, se encuentra en ellos una constante reflexión sobre lo que constituye un compromiso de las formas que va más allá de la lengua o del estilo. Eso es la escritura.

Este trabajo pretende rescatar la reflexión barthesiana de la escritura en dos sentidos. Desde la práctica, pues considero primordial replantear el concepto de escritura no sólo como medio de comunicación, sino en términos de acción y materialidad. Y desde el autor, pues si bien la versatilidad hace difícil una clasificación para la aprehensión de la obra barthesiana, importante en el estudio del fenómeno de la comunicación, el concepto de escritura puede servir como hilo conductor.

Como práctica, la escritura es, para Barthes, un compromiso no con una ideología, sino con las formas. La noción de escritura como compromiso aparece por primera vez en el pensamiento barthesiano en El grado cero de la escritura. En aquella época, la influencia de Marx y

Sartre sobre Barthes le da tintes ideológicos al concepto de compromiso. Barthes hubo de delimitar tal concepto a lo largo de su obra y situarlo en el nivel no de los significados, sino de los significantes.

Como materialidad, la escritura es una forma del Eros. Escribir es un acto de placer. Barthes hará del cuerpo y de las pulsiones más que instrumentos, sustancias de la escritura. Para llegar a tal perspectiva Barthes introducirá a su obra los conceptos placer y goce.

El concepto de escritura en la obra barthesiana constituye quizá el elemento primordial. Su preocupación permanente por las formas, por los significantes por encima de los significados, representó para Barthes la ocasión de tomar postura frente al contexto político, social, científico y literario de su época.

Roland Barthes (1915-1980) hizo de la escritura como definición y como ejercicio una voluntad de poder. Voluntad de poder que le sirvió para explicar la pluralidad de sentidos que le ofrecía su entorno. El marxismo, el psicoanálisis, la lingüística, la semiología, la sociología, la antropología, son sólo algunas de las posibilidades de pensar que le sirvieron para leer la realidad día a día.

Porque para Barthes la realidad es un texto que debe ser leído, descifrado, pero nunca saturado. No hay un sentido último, dice Barthes, sólo posibilidades abiertas. Es así que será desde el propio texto que tratará de abordar algún sentido de su realidad.

De todas las posibilidades que la realidad ofrece, el escritor elige alguna y es ahí donde se compromete. La escritura es ese compromiso del escritor con las formas. Lengua y estilo no se escogen, están determinados, una por la sociedad, otro por el individuo. La escritura es una elección y representa entonces la única posibilidad de afirmarse como individuo. Bajo esta perspectiva el concepto de escritura se convertirá en la obra barthesiana en hacer y reflexión de ese hacer. Podría decirse en escritura y metaescritura.

La evolución del pensamiento barthesiano marcó sin duda una evolución del concepto. No se trata de un cambio de significado, sino de significante. Veremos que Barthes transitó de un significante a otro para explicar el concepto de escritura. Así, lo que en un tiempo será escritura, en otro momento de su obra será estilo y ya al final de su obra, se inclinará por el concepto de *escripción*.

· Para apreciar con mayor claridad la importancia del concepto barthesiano de escritura, habrá que analizar otros conceptos como obra, texto, mito, lectura, placer, que si bien no son tan constantes dentro de su obra, si son determinantes para acercarse a Barthes. Algunos se encuentran como tema de un solo texto, pero una mirada cuidadosa dará cuenta de que el Barthes de un nuevo texto, siempre volvía a sus preocupaciones anteriores.

Un texto plural permite siempre reflexiones posteriores. Si el sentido no se satura, las posibilidades de pensar y repensar el texto son infinitas. De esta forma si consentimos en seguir con la idea barthesiana de la pluralidad de sentidos, el presente trabajo pretende encontrar al menos uno en el concepto de escritura.

CAPÍTULO I.

TEXTO

"Los signos y las armas son la misma cosa; todo combate es semántico, todo sentido es guerrero; el significado es el nervio de la guerra, la guerra es la estructura misma del sentido; estamos actualmente en la guerra, no del sentido (una guerra para abolir el sentido), sino de los sentidos: los significados se afrontan, munidos de toda clase de armas posibles (militares, económicas, ideológicas, incluso neuróticas): actualmente no existe en el mundo ningún lugar institucional de donde el significado esté expulsado".

Roland Barthes *El grano de la voz*

1. Literatura.

En el régimen del lenguaje, la lengua es su legislación. Toda lengua es una clasificación, un código, que como tal es necesariamente opresivo. Toda la lengua es una acción rectora generalizada. Hablar y *con más razón discurrir es más una sujeción que un acto de comunicación*. Cuando la lengua es proferida en lo más profundo de la intimidad del sujeto, la lengua ingresa siempre al servicio de un poder. "No hay nada que hacer; el lenguaje es siempre pujanza, hablar es ejercer una voluntad de poder: en el plano de la palabra no hay inocencia ni seguridad".¹

La lengua, como ejecución de todo lenguaje, no es ni reaccionaria ni progresista, es fascista, no por lo que impide decir, sino por lo que obliga a decir. Servilismo y poder se confunden en la lengua irremediamente. Si se llama libertad a la capacidad de sustraerse al poder y, sobre todo, de no someterse a nadie, sólo existe libertad fuera del lenguaje. A partir de esta reflexión Roland Barthes construirá una de las categorías

¹ Roland Barthes. "Dos sujeciones" en Varios autores. El proceso de la escritura. p.14.

fundamentales de su pensamiento, presente a lo largo de toda su obra: la literatura.

Contra el poder de la lengua, anotará Barthes, el lenguaje no tiene escapatoria: es un a puertas cerradas. Sólo resta una maniobra: hacer trampas con la lengua, hacer trampas a la lengua. "A esta fullería saludable, a esta esquivia y magnífica engañifa que permite escuchar a la lengua fuera del poder, en el esplendor de una revolución permanente del lenguaje, por mi parte yo la llamo: literatura".²

Hay un estatuto particular de la literatura que depende de lo siguiente: que está hecha con el lenguaje. Esta materia es ya significativa en el momento en que la literatura se apodera de ella. La literatura tiene que moverse en un sistema que no le pertenece pero que persigue sus mismos fines: comunicar. "Las pugnas de la lengua y de la literatura forman en cierto modo el ser mismo de la literatura: estructuralmente, la literatura no es más que objeto parásito del lenguaje; cuando leemos una novela, no consumimos en primer lugar el significado novela; la idea de literatura no es el mensaje que recibimos; es un significado que acogemos además; lo que consumimos son las unidades, las relaciones, en resumen, las palabras y la sintaxis del primer sistema; y sin embargo, el ser de este discurso que leemos (su 'realidad') es la literatura".³

Cabe destacar que, para Barthes, *literatura* no es un cuerpo o una serie de obras, sino la grafía compleja de las marcas de una práctica - y de ahí lo fundamental de otro concepto, el más importante a mi parecer en la teoría barthesiana -, *la práctica de escribir*. Encontramos así, dentro de la literatura al *texto*, tejido de significantes que constituye la obra, ya que el texto es el afloramiento mismo de la lengua, y es en el interior de la lengua donde la lengua debe ser combatida. *Literatura, escritura o texto* aparecen así indiferentemente. Sin embargo, y no con pocas ambigüedades, el propio Barthes esclarecerá a lo largo de su obra la distinción de dichos conceptos y será mostrada más adelante.

² Roland Barthes. El placer del texto. p.121

No tardamos en advertir un elemento recurrente en la obra de Roland Barthes: las visibles contradicciones en la explicación de distintas categorías, durante determinados momentos de su pensamiento. De hecho, "Barthes nunca define o explica aquellas nociones que, en sus textos, son más frecuentes o resultan necesarias, palabras o conceptos como *placer*, *texto*, *literatura*, *grado cero*, por ejemplo, a los que evoca pareciera sólo metafóricamente. Se trataría quizá de una búsqueda cuidadosa de la connotación, no de la denotación, el señalamiento".⁴

Bastará una mirada un poco más profunda para enterarnos de que dichas contradicciones son sólo parte de la evolución del pensamiento barthesiano, y que si bien algunas nociones parecen contraponerse, la mayoría de las veces únicamente cambian de lugar para ampliar o reducir su horizonte, sin que necesariamente nieguen su carácter anterior.

1.1 Ciencia y literatura.

La institución determina de manera directa la naturaleza del saber humano, al imponer sus procedimientos de división y clasificación, igual que una lengua obliga a pensar de determinada manera. La ciencia no es definida por su contenido, ni su método, ni su moralidad, ni su método de comunicación; únicamente por su determinación social. Cualquier materia que la sociedad considere digna de ser transmitida será objeto de la ciencia. Ciencia es lo que se enseña.

La literatura posee todas las características secundarias de la ciencia, todos los atributos que no la definen. Comparte los contenidos de la ciencia: no hay un sólo objeto de la ciencia que no haya sido tratado por la literatura. "La literatura toma a su cargo muchos saberes. Si por no sé qué exceso de socialismo o de barbarie todas nuestras disciplinas menos una debieran ser expulsadas de la enseñanza, es la

³ Roland Barthes. Ensayos críticos p 314

⁴ Jorge von Ziegler Literatura y decepción p 39

disciplina literaria la que debería ser salvada, porque todas las ciencias están presentes en el monumento literario".⁵

La literatura como la ciencia tiene sus propios métodos de investigación que varían de acuerdo con las escuelas y con las épocas. Tienen un rasgo más en común, y es a la vez el que más las separa: ambas son discursos pero el lenguaje que constituye a la una y a la otra no está asumido igualmente por una y otra.

"El lenguaje para la ciencia, no es más que un instrumento que interesa que se vuelva lo más transparente, lo más neutro posible, al servicio de la materia científica que se supone que existe fuera de él (...) Por el contrario, en la literatura, al menos en la derivada del clasicismo y del humanismo, el lenguaje no pudo ya seguir siendo el cómodo instrumento o el lujoso decorado de una 'realidad social' preexistente, que él estaría encargado de expresar de manera subsidiaria, mediante la sumisión de algunas reglas de estilo: el lenguaje es el ser de la literatura, su propio mundo; la literatura entera está contenida en el acto de escribir".⁶ La ciencia se dice, la literatura se escribe. A una la mueve la voz; a la otra, la mano.

La oposición entre ciencia y literatura es de especial atención para el estructuralismo. Barthes define el estructuralismo como un tipo de análisis de las obras culturales, en la medida en que este tipo de análisis se inspira en los métodos de la lingüística actual. La actitud que éste tome frente a una o a otra dependerá de si pretende ser ciencia o escritura.

Como ciencia, el estructuralismo se encuentra en todos los niveles de la obra literaria. En el nivel de los contenidos su objetivo es establecer la lengua de las historias relatadas, sus articulaciones. Al nivel de las formas del discurso, el estructuralismo se encarga de la clasificación de toda obra humana. Por último, al nivel de las palabras, analiza el campo de la polisemia. Barthes advierte que "el estructuralismo nunca será más

⁵ Roland Barthes. El placer del texto. p. 124

que una ciencia más si no consigue colocar en el centro de su empresa la misma subversión del lenguaje científico, es decir, en pocas palabras, si no consigue 'escribirse a sí mismo' (...) El estructuralista aún tiene que transformarse en escritor".⁷

El papel de la literatura es representar activamente ante la institución científica lo que ésta rechaza, a saber, la soberanía del lenguaje. Y el estructuralismo, al tener como objeto el lenguaje, debiera ser el más indicado para suscitar este escándalo. El estructuralismo tendrá que convertirse homogéneo respecto a su objeto: o pasa por una formalización exhaustiva o por una escritura integral. Según esto último, la ciencia se convertiría en literatura, en la medida en que la literatura ya es ciencia, porque lo que las ciencias humanas descubren, la literatura lo ha sabido siempre, pero nunca lo ha dicho, lo ha escrito.

Literatura y escritura están estrechamente ligadas. "La literatura no es una gracia, sino el conjunto de proyectos y decisiones que llevan a un hombre a realizarse (es decir de cierta manera a esencializarse) sólo en la palabra: es escritor el que quiere serlo".⁸ La sociedad que consume al escritor convierte el trabajo del lenguaje en don de escribir y el proyecto en vocación. Cada escritor que nace abre en él el proceso de la literatura.

La figura de Roland Barthes sella, con un gesto enfático, lo que podría llamarse la conciencia de la aspiración del crítico a ser escritor. El crítico, dirá Barthes, es un escritor; pero aclara, ésta es una pretensión de ser, no de valor; el crítico no pide que se le conceda una visión o un estilo, sólo que se le reconozca el derecho a una determinada palabra, que es la palabra indirecta.

Sabemos desde Barthes que la literatura es una pregunta hecha al sentido del mundo y que trágicamente se halla en la imposibilidad de ser respondida. "¿Qué es lo que significan las cosas, qué es lo que significa

⁶ Roland Barthes. El susurro del lenguaje. p.15.

⁷ Ibid. p. 17.

⁸ Roland Barthes. Ensayos críticos p 182

el mundo? Toda literatura es esta pregunta, pero hay que añadir en seguida, porque esto es lo que determina su especialidad: es esta pregunta menos su respuesta. Jamás ninguna literatura ha respondido a la pregunta que formulaba, y este suspenso mismo es lo que siempre la ha constituido en literatura".⁹ Se esboza aquí el concepto de literatura como arte de la decepción.

La literatura, queriendo el sentido, evita todos los falsos sentidos que el mundo le impone y no permanece más que dentro de sí, sin llegar nunca a proferir una respuesta. La literatura hace suya una verdad, *la* verdad, si se quiere, pero la verdad que se apropia la literatura no es un sentido o un conocimiento; muy al contrario, la resistencia a la tentación del sentido mismo. No es que se plantee, con ello, un agnosticismo estético, sino que la literatura está condenada a callar lo que quiere decir, debe optar por el silencio y hacer de este silencio la expresión misma de su significancia.

La literatura consiste en evitar la designación, la palabra directa, el nombre. Al escritor lo único que le queda es la originalidad que le proporciona el ser indirecto. La forma literaria es abierta, plural, su sentido nunca es llenado. En la medida en que la literatura es un significante que no entrega un significado, es también un significado que defrauda, que decepciona, una pregunta que nunca responde.

La técnica deceptiva de la literatura representa siempre un compromiso frustrado. "La historia de la literatura ya no volverá a ser la historia de las respuestas contradictorias aportadas por los escritores a la pregunta del sentido, sino, muy al contrario, la historia de la pregunta misma".¹⁰ La mala literatura es la que practica una buena conciencia de los sentidos plenos, y la buena literatura es, por el contrario, la que lucha abiertamente contra la tentación del sentido.

⁹ *Ibid.*, p. 244

¹⁰ *Ibid.*

1.2. Crítica y ciencia literarias.

Ya no es posible escribir solamente desde la literatura, se escribe sobre todo desde la crítica. La voz y su eco alientan la rotación de signos. La justicia literaria o, sencillamente, el comentario, no son un ejercicio reciente. Aparece como novedad la intención de configurar una ciencia de los textos literarios. "Un comentario que, a diferencia del comentario tradicional, se pretende sólido y sistemático. Las denominaciones que aglutina en torno suyo son harto conocidas: análisis estructural o semiológico; teoría de la producción literaria, literatura comparada; o, gramática del texto".¹¹

El mundo existe, y el escritor habla, ésta es la literatura. El objeto de la crítica no es el mundo, es su discurso: la crítica es discurso sobre un discurso; es un lenguaje segundo, o metalenguaje, que se ejerce sobre un lenguaje primero. Tenemos entonces que la actividad crítica deberá contar con dos clases de relaciones: la relación entre el lenguaje crítico y el lenguaje del autor analizado, y la relación entre ese lenguaje-objeto* y el mundo. Si la crítica no es más que un metalenguaje, su tarea no es en modo alguno la de descubrir verdades, sino sólo valideces. Un lenguaje no es verdadero o falso, es válido o no lo es. Válido constituye un sistema coherente de signos.

La tarea crítica es puramente formal: no se trata de descubrir, en la obra o en el autor analizados, algo oculto, secreto, que hubiera pasado desapercibido hasta entonces -recordemos, por lo demás, que no hay nada oculto bajo la obra. La multiplicidad de sentidos flota pero no se esconde-, tan sólo ajustar el lenguaje que le proporciona su época con el lenguaje elaborado por el autor según su propia época. "La 'prueba' crítica si es que existe, depende de una aptitud, no de descubrir la obra

¹¹ Miguel Angel Echegaray. *Una táctica sin estrategia: ¿un crítico sin crítica?* p.30.

* Cabe distinguir las nociones de lenguaje-objeto y meta-lenguaje. El lenguaje objeto es la materia misma que está sometida a la investigación lógica; el meta-lenguaje es el lenguaje forzosamente artificial en el que se lleva a cabo la investigación. Así puedo expresar en un lenguaje simbólico (meta-lenguaje) las relaciones, la estructura de una lengua real (lenguaje-objeto)

interrogada, sino por el contrario de cubrirla lo más completamente posible por su propio lenguaje".¹²

La obra nunca es completamente insignificante, nunca es totalmente clara; tiene un sentido en suspenso. La crítica deberá reconstruir las reglas y las sujeciones de elaboración de sentido, más que descifrarlo, y tendrá que admitir que la obra literaria es un sistema semántico particular, cuya finalidad es poner sentido en el mundo, pero no *un* sentido. Nuevamente aquí encontramos la teoría deceptiva del sentido, que explica que la obra literaria tenga tanta fuerza para formular preguntas al mundo, sin llegar a responderlas.

"Por supuesto, la obra tiene siempre un sentido; pero, precisamente, la ciencia del sentido, nos enseña paradójicamente que el sentido, si se puede decir así, no está encerrado en el significado; la relación entre significante y significado (es decir el signo) aparece al principio como el fundamento mismo de toda reflexión 'semiológica' pero luego uno se ve llevado a tener del 'sentido' una visión mucho más amplia. El sentido (o más exactamente el significante) es la más alta categoría de lo inteligible. En el fondo, es lo inteligible humano lo que nos interesa".¹³

La literatura no es más que un lenguaje, un sistema de signos: su ser no está en su mensaje, sino en su sistema. De ahí se desprende que la crítica no tenga que reconstruir el mensaje de la obra, sino el sistema.

La resistencia a la crítica - a elaborarla y a recibirla - no es poca. Escribir es hacer fluir palabras en el interior de esta gran categoría de continuidad, que es el relato. Toda literatura, arguye Barthes, debe constituir un relato, una afluencia de palabras al servicio de un acontecimiento o idea que se encamine hacia una conclusión: no recitar su objeto es, para el libro, un suicidio.

Tal es el motivo por el cual, para la crítica regular, guardiana del Libro sagrado, toda explicación analítica de la obra esté mal vista. A la obra continua debe corresponder una crítica cosmética, que recubra la

¹² Roland Barthes. Op. cit., p. 306.

obra, no que la divida; las dos operaciones que se recomiendan son: resumir y juzgar; pero nunca descomponer el libro en partes demasiado pequeñas. "Todo el recelo vinculado a la crítica temática o estructural procede de ahí, dividir es disecar, es destruir, es profanar el misterio del libro, es decir, su continuidad".¹⁴

A partir de esa famosa polémica con Raymond Picard a propósito de la Nueva Crítica* y cuyo resultado fue el ensayo Crítica y verdad, Barthes estableció las bases para una teoría de la crítica literaria.

La verdadera crítica de las instituciones y de los lenguajes, dirá Barthes, no consiste en juzgarlos, sino en distinguirlos, en separarlos, en desdoblarlos. La crítica no necesita juzgar: le basta hablar del lenguaje, en vez de servirse de él. "Lo que hoy reprochan a la nueva crítica no es tanto el ser 'nueva': es el ser plenamente crítica".¹⁵

El antiguo crítico es víctima de una disposición que conocen bien los analistas del lenguaje y que llaman la asimbolia: no puede percibir o manejar los símbolos, las coexistencias de sentido. Desde el momento en que se pretende tratar la obra en sí misma, según el punto de vista de su constitución, es imposible no plantear en su dimensión más grande las exigencias de una lectura simbólica.

El símbolo también tiene una función crítica y el objeto de su crítica es el lenguaje mismo. Si la obra detenta por estructura un sentido múltiple, debe dar lugar a dos discursos diferentes: por una parte, apuntar a todos los sentidos que encubre, o, lo que es lo mismo, al sentido vacío en que se basan todos; por otra parte, apuntar a uno solo de esos sentidos.

¹³ Roland Barthes. El grano de la voz. p.26

¹⁴ Roland Barthes. Ensayos críticos. p. 214.

* Los ataques de Picard aparecen en Nouvelle critique ou nouvelle imposture, París, J.J. Pauvente, Colección Libertés, 1965, p. 149 y se dirigen principalmente al texto de Barthes, Sur Racine.

¹⁵ Roland Barthes. Crítica y verdad P.14.

La ciencia de la literatura (o de la escritura) será aquel discurso general cuyo objeto es, no tal o cual sentido, sino la pluralidad misma de los sentidos de la obra. *La crítica literaria* es ese otro discurso que asume abiertamente la intención de dar un sentido particular a la obra.

“La crítica es forzosamente parásita de una ideología más vasta. En lo que a mí concierne estoy dispuesto a reconocer toda crítica que declare la ideología sobre la cual inevitablemente se funda; aunque por eso mismo me siento obligado a cuestionar toda crítica que no tiene esta franqueza”.¹⁶

Habrá que distinguir la lectura de la obra, de su crítica: “la primera es inmediata; la segunda está mediatizada por un lenguaje intermedio que es la escritura del crítico. Ciencia, Crítica, Lectura, estas son las tres palabras que debemos recorrer para tejer en torno de la obra su corona de lenguaje”.¹⁷

Desde el momento que se acepta que la obra está hecha con escritura, cierta ciencia de la literatura es posible. Su objeto (de existir un día) sería rechazar la pluralidad de sentidos para imponer a la obra uno sólo, en nombre del cual se comprometería. Su modelo será lingüístico. La lingüística puede dar a la literatura ese modelo generativo que es el principio para explicar el carácter infinito de las frases de una lengua.

La objetividad requerida para este nueva ciencia de la literatura no se dirigirá a la obra inmediata, sino a su inteligibilidad. No interesará si la obra existió o no, sino que haya sido comprendida y que lo sea aún. La ciencia literaria descubrirá según qué lógica los sentidos son engendrados de una manera que pueda ser aceptada por la lógica simbólica de los hombres.

La crítica ocupa un lugar intermedio entre la ciencia y la lectura. No es la ciencia. Ésta trata de los sentidos, aquélla los produce. La crítica desdobra los sentidos, hace flotar un segundo lenguaje por encima del primer lenguaje que es la obra. La crítica no puede decir cualquier cosa.

¹⁶ Roland Barthes *El grano de la voz*, p.34

No se halla un sentido de cualquier modo: la sanción del crítico no es el sentido de la obra, sino el sentido de lo que dice sobre ella.

La crítica es una lectura profunda, descubre en la obra un inteligible y participa de una interpretación. Sin embargo, el derivado no es un significado, sino solamente cadenas de símbolos. "La crítica no es una traducción, sino una perfrasis (...) El crítico sólo puede continuar las metáforas de la obra, no reducirlas: una vez más, si hay en la obra un significado 'oculto' y 'objetivo', el símbolo no es más que eufemismo, la literatura no es más que un disfraz y la crítica no es más que filología".¹⁸

2. El mito como lenguaje.

El mito representó para Barthes la oportunidad de explicar la realidad, su realidad, a través de una aventura semiológica estructuralista. Pero una vez pasado ese "sueño de cientificidad", en palabras del propio Barthes, el mito permaneció actual en su obra, lo que constituyó quizá uno de los pocos rasgos de continuidad en el pensamiento barthiano. "El mito no ha cambiado desde hace quince años (Mitologías), lo que ha cambiado es la ciencia de la lectura, bajo cuya mirada, el mito, como un animal capturado y observado hace tiempo, se convierte sin embargo, en *otro objeto*".¹⁹

¿Qué es el mito en la actualidad? - se preguntaba el Barthes de Mitologías - El mito es un habla.

No se trata de cualquier habla: el lenguaje necesita condiciones particulares para convertirse en mito. El mito constituye un sistema de comunicación, un mensaje; se trata de un modo de significación de una forma. Si el mito es un habla, asegura Barthes, todo lo que justifique un discurso puede ser mito.

¹⁷ Roland Barthes, Ensayos críticos, p. 58.

¹⁸ Ibid., p. 75

¹⁹ Roland Barthes El susurro del lenguaje, p. 85.

Ahora bien, el mito no se define por el objeto de su mensaje, sino por la forma en como lo profiere: sus límites son formales, no sustanciales. Entonces todo puede ser mito, porque el universo es infinitamente sugestivo. "Cada objeto del mundo puede pasar de una existencia cerrada, muda, a un estado oral, abierto a la apropiación de la sociedad, pues ninguna ley natural o no, impide hablar de las cosas".²⁰

Todo puede ser mito, pero no existen los mitos eternos. No existen objetos fatalmente sugestivos. La dinámica se explica, ya que algunos objetos se convierten en mito durante un tiempo, luego desaparecen y otros ocupan su lugar. Tampoco el carácter oral del mito es condición necesaria. Como toda habla es un mensaje, el mito puede estar formado de escrituras y representaciones, de hecho cualquier materia puede ser dotada arbitrariamente de significación.

Como estudio de un habla, la mitología no es más que un fragmento de la semiología. Postular una significación es recurrir a la semiología. Pero como producto social, la mitología participa de otra ciencia: la ideología. La mitología forma parte de la semiología como ciencia formal y de la ideología como ciencia histórica; estudia las ideas como forma.

Como parte de la semiología, en la mitología se observan tres términos correlacionados: el significante, el significado y el signo, que constituye el total asociativo de los dos primeros. Nos topamos aquí con un problema. El mito es un sistema particular que se edifica a partir de una cadena semiológica que existe previamente: es un metalenguaje. Lo que constituye al signo (asociación de significado y significante) en el primer sistema, se vuelve simple significante en el segundo. Al reflexionar sobre un metalenguaje, el semiólogo sólo tendrá que conocer el término o signo global del lenguaje objeto, y únicamente en la medida en que este término se preste al mito.

²⁰ Roland Barthes. Mitologías. P. 199.

Barthes distingue los términos del primer y segundo sistema de la siguiente manera: El significante en el mito puede ser considerado desde dos puntos de vista: como término final del sistema lingüístico o como término inicial del sistema mítico. "En el plano de la lengua, es decir, como término final del primer sistema, al significante lo designaré *sentido*; en el plano del mito lo designaré *forma*. Respecto al significado, no hay ambigüedad posible: le dejaremos el nombre de *concepto*. El tercer término es la correlación de los dos primeros: en el sistema de la lengua es el *signo*. Pero no podemos retomar esta palabra sin que se produzca ambigüedad, ya que, en el mito (y ésta es su principal particularidad), el significante se encuentra formado por los *signos* de la lengua. Al tercer término del mito lo llamaré *significación*: la palabra se justifica tanto más por cuanto el mito tiene efectivamente una doble función: designa y notifica, hace comprender e impone".²¹

Como sentido, el significante postula de inmediato una lectura, se le capta con los ojos, tiene realidad sensorial (a la inversa del significante lingüístico que es de naturaleza psíquica). Al devenir forma, el sentido se empobrece. Para Barthes, el sentido será para la forma como una reserva instantánea de historia: es necesario que la forma pueda volver permanentemente a echar raíces en el sentido y alimentarse naturalmente de él; sobre todo es necesario que en él pueda ocultarse.

En el significado, esta historia que se desliza fuera de la forma va a ser totalmente absorbida por el concepto. A través del concepto se implanta en el mito una historia nueva. "Estrictamente, en el concepto se invista más un cierto conocimiento de lo real que lo real mismo. Al pasar del sentido a la forma, la imagen pierde saber para recibir mejor una porción de concepto. El saber contenido en el concepto mítico es, en realidad, un saber confuso, formado de asociaciones débiles, ilimitadas. La unidad y coherencia del concepto dependen sobre todo de la función.

²¹ Ibid., p. 208

El concepto responde estrictamente a una función, se define como una tendencia".²²

Un significado puede tener varios significantes: éste es especialmente el caso del significado lingüístico y del significado psicoanalítico. Es también el caso del concepto mítico, que tiene a su disposición una masa ilimitada de significantes. Esto quiere decir que el concepto es cuantitativamente mucho más pobre que el significante: a menudo no hace más que re-presentarse.

En el mito, el concepto puede extenderse a través de un territorio muy grande de significante. Barthes pone de ejemplo un libro entero que puede ser el significante de un solo concepto y viceversa: una palabra, un gesto, podrá servir de significante a un concepto cargado de una rica historia.

Pasemos ahora a la significación. La significación es el signo del mito, es el mito mismo, así como el signo saussuriano es la palabra. Cabe destacar que en el mito los dos primeros términos son manifiestos. Aunque resulte paradójico, el mito no oculta nada: su función es la de deformar, no la de hacer desaparecer.

"El mito es un sistema doble, en él se produce una suerte de ubicuidad: la partida del mito está constituida por la llegada de un sentido. Diría que la significación del mito está constituida por una especie de torniquete incesante que alterna el sentido del significante y su forma, un lenguaje-objeto y un meta-lenguaje, una conciencia puramente significante y una conciencia puramente imaginante; esta alternancia en cierta manera es recogida por el concepto que se vale de ella como de un significante ambiguo, a la vez intelectual e imaginario, arbitrario y natural".²³

²² ibid. p. 211.

²³ ibid. p. 216.

Estamos en el principio mismo del mito: él transforma la historia en naturaleza. La causa que hace surgir el mito es perfectamente explícita, pero inmediatamente se disfraza de naturaleza. Para el lector del mito todo sucede como si la imagen provocara naturalmente al concepto.

“El lector del mito termina por racionalizar el significado por el significante. El mito es vivido como una palabra inocente; no porque sus intenciones sean ocultas (si fueran ocultas, no podrían ser eficaces), sino porque están naturalizadas”.²⁴

Al transformar el sentido en forma, el mito constituye un robo de lenguaje. Nada puede oponerse al mito porque puede desarrollar su sistema segundo, a partir de cualquier sentido incluso a través de la ausencia de éste. Existen ciertas resistencias al mito, como el lenguaje matemático o el poético, pero se puede decir que existe un consentimiento voluntario al mito, y este hecho constituye la literatura.

Por otro lado, si intentáramos librarnos del mito, ese mismo movimiento se volvería una presa del mito: el mito puede, en última instancia, arguye Barthes, significar la resistencia que se le pone. “La mejor arma contra el mito, es quizás, mitificarlo a su vez, producir un mito artificial: y este mito reconstituido será una verdadera mitología. Bastará para ello con hacer de él mismo el punto de partida de una tercera cadena semiológica, con poner su significación como primer término de un segundo mito”.²⁵

Quince años después de Mitologías (1963) Barthes vuelve al tema del mito en El susurro del lenguaje. El mito, dice Barthes, está cerca de lo que Durkheim llama una representación colectiva. Se puede leer bajo los enunciados anónimos de los *mass media*. Pretendiendo reflejar la realidad, el mito es un reflejo invertido: De la cultura hace naturaleza, lo social parece caer por su propio peso. El mito descansa sobre fundamentos como Sentido Común, Norma, Opinión Pública.

²⁴ Ibid., p.224.

²⁵ Ibid., p.229.

La ideología busca convertir la cultura en signo "natural". Según Barthes, existe una ideología literaria que corresponde a dicha "actitud natural": el realismo. La literatura realista tiende a ocultar lo socialmente relativo al lenguaje; contribuye a confirmar el prejuicio acerca de que existe una forma "ordinaria" de lenguaje que en alguna forma es natura. Este lenguaje natural ofrece la realidad "como es": no la deforma.

"El signo realista o representacional, por consiguiente, es para Barthes algo fundamentalmente enfermizo. Borra su propia situación como signo a fin de alimentar la ilusión de que percibimos la realidad sin su intervención. El signo como 'reflejo', 'expresión' o 'representación' niega el carácter productivo del lenguaje: suprime el hecho de que tenemos un 'mundo' porque tenemos un lenguaje que lo significa, y de que lo que consideramos como 'real' se une a nosotros a través de las estructuras de significación variables dentro de las cuales vivimos".²⁶

Si bien el mito no ha cambiado, la ciencia de la lectura sí lo ha hecho. "Una ciencia del significante ha empezado a abrirse camino en el trabajo de nuestra época; su finalidad es más bien la dislocación del signo que su análisis. En lo que se refiere al mito, la nueva semiología ya no puede separar con tanta facilidad el significante del significado, lo ideológico de lo fraseológico".²⁷ Esto no se debe a que tales distinciones ya no existan, sino a que se volvieron ellas mismas mitológicas

Aparece un nuevo concepto: la *compacidad* de la lengua. Para Barthes, los lenguajes son más o menos espesos; algunos, los más sociales, los más míticos, presentan una inconvencional homogeneidad: tejidos de costumbres, de estereotipos, palabras clave. Cada uno de ellos constituye un idiolecto. Así pues, a las mitologías les sucedería una idiolectología, cuyos conceptos operatorios ya no serían el signo, el significante, el significado y la connotación, sino la cita, la referencia, el estereotipo.

²⁶ Terry Eagleton. Una introducción a la teoría literaria. p.166.

3. Obra/Texto.

Por ser el texto escrito lo esencial de la literatura, no es extraño que hasta hoy, la historia de la forma literaria de arte haya sido principalmente una historia de las maneras de escribir. Todo recorrido de la historia literaria es así un paseo por las variaciones de estilo. En cierto modo, un autor interesa en la medida en que transforma la idea del estilo dentro del cual crea. La historia de la literatura es una historia de los estilos, de las técnicas literarias.

La consideración de la manera de escribir como motor esencial de la historia de la literatura ha provocado la falta de atención en una segunda historia del texto, no de su escritura, sino de su lectura.

Independientemente de la época que se trate, el texto sigue estando escrito tal como fue escrito, lo que cambia es la lectura que se hace de él en las distintas épocas, lo que abre una posibilidad infinita de lecturas. Cabe la posibilidad de que nunca haya sido dicho todo sobre él.

"Podría aventurarse la idea de que la trayectoria de la apertura interpretativa como componente de la creación literaria debe más a las exigencias intelectuales de los lectores que a la misma voluntad estilística del escritor ante la significación directa o plural de sus materiales. Se sabe desde los griegos que un texto literario tiene siempre más de un sentido".²⁸

Barthes no habla específicamente de obra abierta como disposición de la construcción de la obra que propicia un grado determinado de lecturas, él utiliza la idea equivalente, de pluralidad que es casi la base de su visión de la literatura. Recordemos que sólo hay literatura cuando existe un desbordamiento de sentido, la aparición de sentidos segundos que constituyen una nueva dimensión del texto.

²⁷ Roland Barthes. El susurro del lenguaje. p.85.

²⁸ Jorge von Ziegler. Op. cit. p. 58.

Por otro lado, Barthes distingue en S/Z los textos unívocos (de los que se desprende un sentido más o menos único), los textos polisémicos (medianamente plurales), y los textos plurales (multivalentes). Barthes busca entre ellos las diferencias y con base en ello funda cierta tipología del texto: el texto legible (que es producto y como tal se lee) y el texto escribible (que no existe, que está por escribir).

De lo escribible no se puede decir nada (o muy poco). Lo legible, en cambio, admite una segunda operación, la interpretación. Barthes identifica generalmente al texto clásico con el texto legible, cuya pluralidad es mediana y limitada y a la que accede a través de la connotación. Mientras que atribuye al texto moderno el carácter de escribible.

El texto no es para Barthes, en primera instancia, una fila de palabras, de las que se desprende un único sentido, sino un espacio de múltiples dimensiones donde se concuerdan y contrastan diversas escrituras, ninguna de las cuales es la original. Es un tejido de citas provenientes de los mil focos de la cultura. "Un texto está formado por escrituras múltiples, procedentes de varias culturas y que, unas con otras establecen un diálogo, una parodia, una contestación".²⁹

Aparecen aquí dos nociones importantes: el autor y el lector. El autor, dice Barthes, es un personaje moderno, producido por nuestra sociedad después de la Edad Media y gracias al empirismo inglés y al racionalismo francés que resaltan el papel de la persona humana, el prestigio del individuo. La imagen de la literatura que la cultura construyó a partir de entonces se centró en el autor, su persona, su historia, sus gustos y sus pasiones. La noción de autor permite unir a la persona con su obra.

²⁹ Roland Barthes. El susurro del lenguaje. p. 71.

Incluso actualmente, la mayor parte de las veces, la explicación de una obra se busca en la biografía de quien la ha producido. Esto implicaría que la voz de una sola y misma persona da vida al texto y si, como vimos, éste se constituye a partir de diversas voces, estamos ante la muerte inminente del autor.

Ahí, donde la voz se pierde y el autor muere, nace la escritura, destrucción de toda voz, de todo origen. "La escritura es ese lugar neutro, compuesto, oblicuo, al que van a parar nuestro sujeto, el blanco-y-negro en donde acaba por perderse toda identidad, comenzando por la propia identidad del cuerpo que escribe".³⁰

El autor se concibe siempre como el pasado de su propio libro. Nutre al texto, existe antes que él; piensa y vive para él, mantiene con su obra, afirma Barthes, la misma relación de antecedente que un padre respecto a su hijo. El escritor, por su parte, nace al mismo tiempo que su texto, no precede su escritura, no es sujeto cuyo predicado sea el libro.

Pasemos ahora a la segunda noción: el lector. El texto, como ya se dijo, es el conjunto de las escrituras múltiples, procedentes de varias culturas. Pero existe un espacio donde se inscriben todas las citas que constituyen una escritura. Este espacio es el lector. La unidad del texto no estará en su origen sino en su destino.

El lector, a diferencia del autor, es impersonal, no tiene biografía. "Él es tan solo ese alguien que mantiene reunidas en un mismo campo todas las huellas que constituyen el escrito(...)el nacimiento del lector se paga con la muerte del autor".³¹

Una vez expuesta esta tipología, aparece la noción de *obra*. Ésta refiere a una contingencia de escritos de trascendencia de un producto unitario, sagrado. La palabra *obra* es ya un imaginario. Detrás de una obra hallamos la contradicción: "La contradicción, es en verdad, entre la escritura y la obra (el texto, a su vez, es una palabra magnánima, no cuenta esta diferencia). Gozo sin solución de continuidad sin fin, sin

³⁰ ibid p 65.

término, de la escritura como de una producción perpetua, una dispersión incondicional, una energía de seducción a la que ninguna defensa legal del sujeto que echo sobre la página puede ya detener".³²En nuestra sociedad mercantil hay que finalizar la obra; hay que terminar la mercancía. Mientras escribo, la escritura se ve en todo momento banalizada por la obra a la cual se ve obligada a contribuir.

Sólo la obra puede ser acabada, presentarse como pregunta completa: acabar una obra sólo puede querer decir detenerla en el momento en que va a significar algo, en el que de pregunta va a convertirse en respuesta. Hay que construir la obra como un sistema completo de significación y, sin embargo, que esta significación quede defraudada.

"Se podría definir la 'calidad' de una obra como su distancia más corta con respecto a la idea que la ha hecho nacer, por como esta idea es inaprehensible, porque precisamente el autor está condenado a no comunicarla más que en la obra, la calidad literaria sólo puede definirse de un modo indirecto. Es una impresión de rigor, es el sentimiento de que el autor se somete con persistencia a un solo y mismo valor, que aunque puede variar con las épocas, da a la obra su unidad".³³

Ahora bien, mediante un movimiento de deslizamiento de las categorías anteriores a la obra, se produce la exigencia de un objeto nuevo. Ese objeto es el texto. Desde hace algunos años, afirma Barthes, es un hecho que ha operado un cierto cambio en la idea que nos hacemos del lenguaje y, en consecuencia, en la idea de obra, que debe a ese lenguaje su existencia. La acción conjugada de algunas disciplinas (lingüística, antropología, psicoanálisis) obliga, en literatura, a relativizar las relaciones entre el escritor, el lector y el crítico.

³¹ *Ibid.* p. 71.

³² Miguel Angel Echegaray. *Op. cit.* p. 62.

³³ Roland Barthes. *Ensayos críticos.* p. 56.

Barthes enuncia los aspectos en los que la distinción entre obra y texto se presenta más claramente:

Por su método. El Texto no debe entenderse como un objeto computable. Sería inútil intentar discernir materialmente las obras de los textos. El Texto puede hallarse en una obra muy antigua, y muchos de los productos de la literatura contemporánea no son textos en lo absoluto. La obra es un fragmento de sustancia, ocupa una porción del espacio de los libros (la biblioteca, por ejemplo). El texto es un campo metodológico. La obra se ve, el texto se demuestra, es mencionado según determinadas reglas. La obra se sostiene en la mano, el texto se sostiene en el lenguaje.

Por el género. El Texto no puede captarse en una jerarquía ni con base en una simple división de géneros. Lo constituye su fuerza de subversión frente a las viejas clasificaciones. "Si el Texto plantea problemas de clasificación es porque implica siempre una determinada experiencia de los límites: el Texto es lo que llega hasta los límites de las reglas de la enunciación".³⁴ El Texto intenta siempre colocarse detrás de los límites de la *doxa*; el Texto es siempre paradójico.

Por el signo. Al Texto uno se acerca en relación con el signo. La obra se cierra sobre un significado; la obra funciona toda ella como un signo general, y es natural que represente una categoría institucional de la civilización del signo. Por el contrario, el Texto practica un retroceso infinito del significado. Su campo es el del significante. La lógica que regula el Texto no es comprensiva, sino metonímica. La obra es simbólica de manera mediocre; el Texto es simbólico de manera radical.

Por su pluralidad. El Texto es plural. Lo cual no se limita a querer decir que tiene varios sentidos, sino que realiza la misma pluralidad del sentido: una pluralidad irreductible. No es coexistencia de sentidos, sino travesía, no puede por tanto depender de una interpretación. "La pluralidad del Texto, en efecto, se basa, no en la ambigüedad de los

³⁴ Roland Barthes El susurro del lenguaje, p.75.

contenidos, sino en lo que podría llamarse la pluralidad estereográfica de los significantes que lo tejen”.³⁵

La filiación. La obra está inserta en un proceso de filiación. Suele postularse una determinación del mundo sobre la obra, una consecución de las obras entre sí y una apropiación de la obra por parte de su autor. Se considera al autor como padre y propietario de la obra; la ciencia literaria aprende a respetar el manuscrito y las intenciones declaradas del autor.

“El Texto en cambio, se lee sin la inscripción del Padre. La metáfora del Texto se aparta en esto también de la metáfora de la obra; ésta remite a la imagen de un organismo que crece por expansión vital, por desarrollo; la metáfora del Texto es ala de la red; si el Texto se extiende es a causa de una combinatoria, de una sistemática, por lo tanto, al Texto no se le debe ningún respeto vital: se le puede romper”.³⁶

Lectura. La obra es el objeto de un consumo. El Texto decanta a la obra de su consumo y la recoge como juego, trabajo, producción, práctica. El Texto exige que se intente abolir la distancia entre la escritura y la lectura. La distancia que separa la lectura de la escritura es histórica. En la época de mayor diferenciación social, leer y escribir estaban a la par entre los privilegios de clase. La democracia ha invertido los órdenes: la Escuela se enorgullece de enseñar a leer y ya no de enseñar a escribir.

El Texto es más o menos una partitura del nuevo estilo. Solicita al lector una colaboración práctica. Hoy, sólo el crítico ejecuta la obra. La reducción de la lectura a un consumo es evidentemente responsable del “aburrimiento” que muchos experimentan en el texto moderno (“ilegible”): aburrirse, en este caso, quiere decir que no se es capaz de producir el texto, de ejecutarlo.

³⁵ ibid. p.77.

³⁶ ibid. p.79

El placer. Existe un placer de la obra, pero este placer, por intenso que sea, sigue siendo un placer consumista: pues si bien uno puede leer a ciertos autores que escriben desde el placer, sabe también que no puede re-escribirlos. El Texto, en cambio, está asociado al disfrute, al placer sin separación. Al pertenecer al orden del significante, el Texto participa a su manera de una utopía social ya que consigue, si no la transparencia de las relaciones sociales, al menos la de las relaciones del lenguaje.

El Texto se hurta a toda tipología cultural: mostrar el carácter ilimitado de una obra es hacer de ella un texto. En cualquier lugar donde se realice una actividad de significancia de acuerdo con las reglas de combinación, de transformación y de desplazamiento, hay Texto. "En cuanto al despliegue del significante, el Texto se debate a menudo dramáticamente con el significado que tiende a reaparecer en él: si el Texto sucumbe a esta reaparición, si triunfa el significado, el texto cesa de ser Texto".³⁷

Según Barthes, hay que ir sustituyendo la noción de obra por la de Texto. El texto - que no se puede reducir al dominio de la literatura - ha sido fundado teóricamente por una cierta cantidad de escritos iniciadores: en un principio el Texto era teoría.

"El Texto: no debemos interpretar mal este singular ni esta mayúscula; cuando decimos el Texto, no es para divinizarlo, para hacer de él una deidad de una nueva mística, sino para denotar una masa, un campo que obliga a una expresión partitiva, no enumerativa: todo lo que pueda decirse de una obra es que en ella se encuentra Texto".³⁸

³⁷ Ibid p.107.

³⁸ Ibid p.109.

4. Texto de placer/Texto de goce.

“En los museos de Holanda hay un pequeño pintor que quizá merezca la fama literaria de Vermeer de Delft. Saenradam no pintaba ni caras ni objetos, sino, sobre todo, el interior de iglesias vacías, reducidas a la aterciopelada suavidad beige e inofensiva de un helado de avellana”.³⁹ Los textos de Barthes se encuentran llenos de estos esporádicos y exquisitos regalos a los sentidos del lector que busca en los textos una cierta felicidad de las palabras.

Existe placer en hallar coincidencias entre viejas y nuevas ideas, entre el pasado y la actualidad. Más que la técnica literaria, es la vigencia del pensamiento la fuente del placer. Es la lectura y por lo mismo el texto, el origen de este placer.

El placer incursiona en el terreno de la inteligencia y es sin duda una refinada agresión. Saborear los pensamientos, los sonidos, las palabras, como se degusta un vino, es reconocer un deleite intrínseco en la relación de las formas con las ideas. En El placer del texto Barthes muestra hasta qué punto las palabras no le eran indiferentes: *Dicha, placer, gozo, deleite, felicidad, contenido*, ponen nombre a esta plenitud.

“Placer/goce: en realidad, tropiezo, me confundo; terminológicamente esto vacila todavía. De todas maneras, habrá siempre un margen de indecisión, la distinción no podrá ser fuente de seguras clasificaciones, el paradigma se deslizará, el sentido será precario, revocable, reversible, el discurso será incompleto”.⁴⁰ Consciente de las dudosas distinciones que ofrece el diccionario sobre los términos *placer* y *goce*, Barthes propone una primera terminología diferenciada.

El texto de placer procede de una cultura; no es más que el momento de una sucesión histórica, el punto que preserva la continuidad de una línea (una lectura); el texto de placer garantiza la serenidad de su lectura porque recoge el orden de la Historia.

³⁹ Roland Barthes, “El mundo objeto” en Ensayos críticos, p.23.

⁴⁰ Roland Barthes. El placer del texto, p.11.

El texto de goce, por el contrario, es un interdicto lanzado sobre las prácticas y costumbres literarias, los valores de la tradición; es un texto que pone en crisis la relación que el lector mantiene con su lenguaje.

"*Texto de placer*: el que contenta, colma de euforia; proviene de la cultura, no rompe con ella y está ligado a una práctica confortable de la lectura. *Texto de goce*: el que pone en estado de pérdida, desacomoda (tal vez hasta una forma de aburrimiento), hace vacilar los fundamentos históricos, culturales, psicológicos del lector, la congruencia de sus gustos, de sus valores y de sus recuerdos" (las cursivas son mías).⁴¹

Aquel que mantiene, afirma Barthes, los dos textos en su campo y en su mano las riendas de placer y de goce es un sujeto anacrónico, pues participa al mismo tiempo y contradictoriamente en el hedonismo profundo de toda cultura y en la destrucción de esa cultura: goza simultáneamente de la consistencia de su yo (es su placer) y de la búsqueda de su pérdida (es su goce). Es un sujeto dos veces escindido, dos veces perverso; es una "contradicción viviente".

Barthes elabora así los principios de una teoría del texto. Dicha teoría se sitúa en dos límites donde la lengua se redistribuye. El primer límite busca reproducir la lengua de acuerdo con el orden sereno e inmutable que han instituido las prácticas culturales, convertidas en instituciones (escuela, literatura). El otro límite pretende la desaparición del lenguaje por medio de una delirante destrucción de la cultura.

"El placer de la lectura proviene indirectamente de ciertas rupturas (o de ciertos choques): códigos antipáticos (lo noble y lo trivial, por ejemplo) entran en contacto(...) Como dice la teoría del texto: La lengua es redistribuida. Pero *esta redistribución se hace siempre por ruptura*. Se trazan dos límites: un límite prudente, conformista, plagario (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

⁴¹ Ibid. p 25.

de su efecto: allí donde se entrevé la muerte del lenguaje. Esos dos límites son necesarios. Ni la cultura ni su destrucción son eróticos: es la fisura entre una y otra la que se vuelve erótica".⁴²

La elección de uno u otro límite determinará un tipo de lectura. La que se enfoca en las articulaciones mismas de la anécdota (lo que sucede en los relatos clásicos en donde se saltan las descripciones y los pasajes *aburridos* para llegar rápido a la historia); y la que no puede dejar nada (se trata de una lectura aplicada).

"Balzac y Dickens, por ejemplo, apelaban a una determinada reproducción del mundo; por lo que tenían de repetición, esas obras propiciaban un viaje hacia la cultura y fundaban, por lo tanto, una comunicación, una inteligencia. Estos novelistas se leen, por así decirlo, al calor de una habitación confortable y de una práctica doméstica y conocida, que es la de los principios del arte de la narración. Son autores de textos de placer. Es preciso enfrentar las violencias de Rimbaud y Mallarmé para dar inicio a un contacto con los textos modernos que ya no continúan una cultura sino dedican sus imágenes y palabras a destruirla y a sustituir así el placer por el goce".⁴³

Barthes encuentra en el psicoanálisis un sustento para su distinción. El placer está unido a una consistencia del yo, del sujeto, que se asegura con los valores de comodidad, plenitud y relajamiento. A la inversa, el goce es el sistema de lectura a través del cual el sujeto, en lugar de consistir, se pierde, vive esa experiencia de gasto que es el goce.

Según esta perspectiva, el placer es decible, el goce no; existe la posibilidad de hablar de los textos de placer pero no de los de goce. Barthes anota con ello que la crítica sólo puede, entonces, ejercer sobre los textos de placer. Los textos de goce son textos imposibles y trágicamente se mantienen fuera de la crítica.

⁴² *Ibid.* p. 15.

⁴³ Jorge von Ziegler. *Op. cit.* p. 52.

Ahora bien, ¿cómo leer la crítica?, ¿cómo obtener placer de un placer relatado? Aceptando la perversión. “Una sola posibilidad: puesto que en este caso soy un lector en segundo grado es necesario desplazar mi posición: en lugar de aceptar ser el confidente de ese placer crítico - medio seguro para no lograrlo- puedo, por el contrario, volverme su ‘voyeur’, observo clandestinamente el placer del otro, entro en la perversión; ante mis ojos el comentario se vuelve entonces un texto, una ficción, una envoltura figurada. Perversidad del escritor (su placer de escribir no *tiene función*); doble y triple perversidad del crítico y de su lector y así al infinito”.⁴⁴

El crítico me cuenta su placer; sin el placer agregado de la perversión, este relato sería aburrido, dice Barthes, como los relatos de sueños. El aburrimiento, afirma, no está lejos del goce: es el goce visto desde las costas del placer.

“Todo el mundo puede testimoniar que el placer del texto no es seguro: nada nos dice que el mismo texto nos gustará por segunda vez; es un placer que fácilmente se disuelve (...), de ahí proviene la imposibilidad de hablar de ese texto desde el punto de vista de la ciencia positivista (...) El goce del texto no es precario, es peor, es precoz; no se produce en el tiempo justo, no depende de ninguna maduración. Todo se realiza de una vez; todo se juega, se goza, en la primera mirada”.⁴⁵

La distinción entre placer y goce toma forma. Placer del texto: Clásicos. Cultura. Inteligencia. Euforia. Maestría. Seguridad. El placer del texto puede definirse por una práctica (sin riesgo de represión): lugar y tiempo de lectura. Este placer puede ser dicho: de aquí proviene la crítica. La mayoría de textos que conocemos y nos gustan, son en general textos de placer.

Texto de goce: el placer en pedazos, la cultura en pedazos. Perverso, lejos de toda finalidad (el goce no obliga necesariamente al placer, incluso puede aparentemente aburrir). Texto de goce, texto

⁴⁴ Roland Barthes. Op cit, p.30.

intransitivo. Extremadamente raro. Puede disgustarnos, agredirnos pero al menos provisoriamente, repentinamente, nos permuta, nos transmuta.

Para muchos El placer del texto marca la transición fundamental en la obra de Barthes: la del estructuralismo al postestructuralismo.* Terry Eagleton, en Una introducción a la teoría literaria, propone elementos para revisar esta proposición.

En sus primeros trabajos, tales como Mitologías (1957), Sur Racine (1963), Elementos de semiología (1964), y Sistema de la moda (1967), Barthes es un estructuralista conservador, analiza el significado de sistemas relacionados con la moda, el *strip tease*, la tragedia raciniana y el bistec con papas fritas.

En "Introducción al análisis estructural de los relatos",⁴⁶ Barthes sigue la modalidad de Jakobson y de Lévi-Strauss y divide la estructura narrativa en unidades distintas, funciones e índices (indicadores de la psicología del carácter, del ambiente, etc.). Aunque esas unidades formen una secuencia en el relato propiamente dicho, la tarea del crítico, asume Barthes, consiste en subsumirlas en un marco atemporal de explicación.

El estructuralismo, recordemos, "es un intento de carácter general para aplicar la teoría lingüística a objetos y actividades diferentes del lenguaje propiamente dicho. Un análisis estructuralista debe procurar aislar el conjunto de leyes subyacentes por las cuales esos signos se combinan y forman significados (...) En gran parte no toma en cuenta lo que de hecho 'dicen' los signos, y se concentra en las relaciones internas que mantienen entre sí".⁴⁷

En esta etapa relativamente reciente, el estructuralismo de Barthes aparece templado por otras teorías -tal es el caso del psicoanálisis en Sur Racine- y determinado, ante todo, por su estilo literario. "El estilo de

⁴⁵ Ibid. p.84.

* No es mi intención emprender aquí un análisis profundo entre los dos enfoques salvo para clarificar la transición mencionada en el pensamiento barthesiano.

⁴⁶ En Varios Autores Análisis estructural del relato. pp.7-38.

⁴⁷ Terry Eagleton. Op. cit. p.133.

la prosa de Barthes -chic, jugueteón, neologístico- representa una especie de exceso en el escribir por encima del rigorismo de la investigación estructuralista: es una zona de libertad donde puede jugar parcialmente liberado de la tiranía del significado. Su libro Sade, Fourier, Loyola es una combinación interesante del antiguo estructuralismo y el juego erótico posterior”.⁴⁸

Como estructuralista, Barthes confía en la posibilidad de una ciencia de la literatura que sería más una ciencia de las formas que del contenido, la cual tendría como objeto el “signo saludable” que se encuentra fuera del realismo, y cuya única intención sería conocer los objetos “como en realidad son”.

El estructuralismo es un heredero moderno de la creencia en que la realidad y nuestra experiencia de ella son discontinuas entre sí. Y por ello amenaza la seguridad ideológica de quienes desean que el mundo se halle bajo su control. Para los estructuralistas, el lector ideal de una obra era uno que tuviera a su disposición todos los códigos o claves que la hicieran exhaustivamente inteligible.

El lector ideal tendría que estar perfectamente equipado con todo el conocimiento técnico esencial para descifrar la obra, y estar libre de toda restricción estorbosa. Si el modelo se llevaba hasta el extremo el lector tendría que ser apátrida, no pertenecer a ninguna clase social, no haber sido engendrado, estar libre de prejuicios culturales y étnicos.

“El estructuralismo es, entre otras cosas, una más de la serie de teorías literarias que han fracasado al intentar reemplazar la religión con algo más efectivo. El buscar una lectura puramente objetiva de las obras literarias sin duda plantea serios problemas. Parece imposible erradicar el elemento interpretativo aun de los análisis más estrictamente objetivos”.⁴⁹

⁴⁸ Ibid. p. 164

⁴⁹ Ibid. p. 148

Hay pues un primer fructífero acercamiento de Barthes al estructuralismo, sobre todo en lo que se refiere a las bases lingüísticas del estudio. Es fácil reconocer en sus primeros textos un Barthes con fuerte rigor científico -que suele ser negado- que, sin embargo, deja un amplio espectro para la connotación.

Y no es que la connotación esté fuera del enfoque estructuralista -el propio término proviene de la lingüística, enarbolado por Saussure y desarrollado más tarde por Hjelmslev- pero si bien éste concede que el lenguaje se mueve en la dimensión connotativa, rehuye las consecuencias que esto conlleva.

Ya en *S/Z* Barthes se pronuncia a favor de la connotación, a pesar de todo. "Negar universalmente la connotación es abolir el valor diferencial de los textos, negarse a definir el aparato específico de los textos legibles, es equiparar el texto limitado al texto-límite, es privarse de un instrumento tipológico. La connotación es la vía de acceso a la polisemia del texto clásico, a ese plural limitado que funda el texto clásico".⁵⁰

Ya no se trata de la obra literaria como objeto estable o estructura delimitada, y el lenguaje del crítico rechaza toda pretensión enfocada a la objetividad científica. Esto no equivale exactamente a "todo se vale" en la interpretación, y Barthes tiene cuidado en anotar que no se puede lograr que la obra signifique cualquier cosa, entonces, la literatura es menos un objeto al que la crítica debe adaptarse que un espacio libre donde puede jugar a sus anchas.

El postestructuralismo plantea que el lenguaje es algo mucho menos estable de lo que los estructuralistas pensaban. En lugar de ser una estructura bien definida, claramente delimitada, que contiene unidades simétricas de significantes y significados, comienza a presentarse, cada vez con mayor claridad, como un tejido ilimitado pero irregular donde constantemente hay intercambio y circulación de elementos, donde

⁵⁰ Roland Barthes *S/Z* p 5.

ninguno de esos elementos es totalmente definible y donde se relaciona y se explica por todo lo demás.

“El movimiento que va desde el estructuralismo hasta el postestructuralismo, es en parte, como dice Barthes, un movimiento que va de la obra al texto. Esto difiere de aquella manera de ver una novela o un poema como una entidad cerrada, dotada de significados definidos que el crítico debe descifrar: se trata de un cambio de perspectiva, de considerar la literatura pluralidad irreductible, como juego sin fin de significantes que nunca se pueden clavar en un solo centro, significado o esencia”.⁵¹

Se proclama “la muerte del autor”. La biografía del autor no pasa de ser otro texto al que no hay que asignar privilegios especiales. En la literatura lo que habla es el lenguaje en toda su plenitud polisémica, y no el autor. En caso de existir algún sitio donde pasajeraamente se centra esta multiplicidad habría que ubicarlo no en el autor sino en el lector.

“Cada vez que intento ‘analizar’ un texto que me ha dado placer no es mi ‘subjetividad’ la que reencuentro, es mi ‘individuo’, el dato básico que separa mi cuerpo de los otros cuerpos y hace suyo su propio sufrimiento, su propio placer: es mi cuerpo de goce el que reencuentro. Y ese cuerpo de goce es también mi sujeto histórico, pues es al término de una combinatoria muy fina de elementos biográficos, históricos, sociológicos, neuróticos que regulo el juego contradictorio del placer (cultural) y del goce (no cultural) y que me escribo como un sujeto actualmente mal ubicado, llegado demasiado tarde o demasiado temprano: sujeto anacrónico a la deriva”.⁵²

Con el advenimiento del postestructuralismo, lo que pareció reaccionario en el estructuralismo no era este rechazo de la historia sino su concepto mismo de escritura. El texto, arguye Barthes postestructuralista, es menos una *estructura* que un proceso de *estructuración*.

⁵¹ Terry Eagleton. *Op. cit.* p. 168.

Para el Barthes de El placer del texto, teorías, ideologías, significados definidos, compromisos sociales, se habían convertido en algo intrínsecamente terrorífico, y el "escribir" era la respuesta a todas esas cosas: escribir es un modo del Eros. Escribir o leer como si se escribiera constituye el último terreno sin colonizar donde el intelectual puede esparcirse, saborear la suntuosidad del significante con seductor desdén. Al escribir, la tiranía del significado estructural podía quedar rota y dislocada por el libre juego del lenguaje.

Todo en el texto es plural. Barthes señala que el texto es atópico. La atopía del texto es contraria a la consistencia del sistema ideológico. Barthes explica más detenidamente cómo el texto evade la guerra de las ideologías y concluye afirmando que el placer del texto no tiene acepción ideológica. Aclara, sin embargo, que un texto puede y debe tener ideología pero ésta es apenas una sombra.

"Algunos quieren un texto (un arte, una pintura) sin sombra separado de la 'ideología dominante', pero es querer un texto sin fecundidad, sin productividad, un texto estéril. El texto tiene necesidad de su sombra: esta sombra es *un poco* de ideología, *un poco* de representación, *un poco* de sujeto: espectros, trazos, rastros, nubes necesarias: la subversión debe producir su propio *claroscuro*".⁵³

Incapaz para romper las estructuras del poder estatal -hay que recordar que el movimiento se dio en la euforia y desilusión de la catástrofe de 1968-, el postestructuralismo vio que sí era posible subvertir la estructura del lenguaje. Se sospechó que ese pensamiento sistemático y total era terrorífico; se sintió temor, por considerarlo represivo, ante el significado conceptual, opuesto al gesto libidinal y a la espontaneidad anarquista, la lectura, para el Barthes de épocas posteriores, no es cognición sino juego erótico.

⁵² Roland Barthes. El placer del texto. p.102.

⁵³ Ibid., p.53

5. Sentido obvio y sentido obtuso.

Una vez asumida su voluntad de placer y la nula indiferencia de Barthes hacia las palabras, la última etapa de su pensamiento está marcada por textos escritos desde el placer. Fragmentos de un discurso amoroso, Roland Barthes por Roland Barthes, Cámara lúcida, y el póstumo Lo obvio y lo obtuso son textos donde se manifiesta más claramente la vocación del Barthes escritor.

He escogido Lo obvio y lo obtuso como último peldaño en este breve repaso por la obra barthesiana, porque si bien es un texto más laxo en cuanto a rigor científico y recoge tópicos importantes a lo largo de su pensamiento (comunicación, significación, escritura, texto, crítica, etc.), introduce dos nuevos términos que ayudarán a esclarecer las nociones mencionadas.

En este texto Barthes se ocupa ya no del habla ni de la escritura. Su interés se centra ahora en otro campo de significación: la imagen. Así, distingue tres niveles de sentido en toda imagen: un nivel informativo que recoge todos los conocimientos proporcionados por la inserción de ciertos elementos en una escena determinada. Es el nivel de la comunicación. Su modelo de análisis es la semiótica.⁵⁴

Un nivel simbólico. Este nivel, tomado en su conjunto, es el de la significación. Se analizaría con base en una semiótica más elaborada que la primera, una semiótica segunda, o neosemiótica, de la que ya no se ocuparía la ciencia del mensaje, sino las ciencias del símbolo (psicoanálisis, economía, dramaturgia).

El tercer sentido permite distinguir perfectamente los rasgos, los accidentes significantes que componen al signo, pero no permite conocer su significado. Los rasgos del signo pueden ser pronunciados pero no descritos. "Ignoro si esta tercera lectura tiene una base, pero empiezo a creer que su significante posee una individualidad teórica; pues, por una parte, no es posible confundirlo con un simple estar ahí de la escena,

excede a la pura copia del motivo referencial; y por otra parte, no se confunde tampoco con el sentido dramático de la imagen".⁵⁵

La interrogación del tercer sentido, dice Barthes, se refiere al significante, no al significado, a la lectura, no a la intelección: se trata de una captación poética. En oposición a los otros dos niveles, el de la comunicación y el de la significación, este tercer nivel es el de la *significancia**.

Barthes dejará a un lado el nivel de la comunicación para nombrar el segundo y el tercer niveles de sentido.⁵⁶ El sentido simbólico (significación) se me impone gracias a una doble determinación: es intencional (lo ha querido decir el autor) y procede de una especie de léxico general, común, de los símbolos; es un sentido que viene en mi búsqueda, en busca del destinatario del mensaje, del sujeto lector. Sujeto a un sistema completo de destinación, el sentido simbólico va por delante de mí, es evidente.

Barthes denomina este signo completo *sentido obvio*. "*Obvius* quiere decir: que va por delante, y éste es el caso de este sentido, que viene a mi encuentro; en teología se llama sentido obvio al 'que se presenta naturalmente al espíritu', y también en este caso (...) el simbolismo se me aparece como dotado de una claridad 'natural' desde siempre".⁵⁷

El tercer sentido (significancia), en cambio, se da por añadido, como un suplemento que la intelección no consigue absorber por completo, huidizo, resbaladizo. Barthes juega una vez más con la etimología y lo denomina *sentido obtuso*. "*Obtusus* quiere decir: romo, de forma redondeada; ahora bien los rasgos que percibo ¿acaso no son algo así como el redondeo de un sentido demasiado claro, demasiado violento?"

⁵⁴ Barthes advierte, al mismo tiempo que define este nivel, que no volverá a ocuparse de mencionarlo pues ya se ha ocupado de él en estudios anteriores.

⁵⁵ Roland Barthes, *Lo obvio y lo obtuso*, p. 50.

* Para Barthes, este término tiene la ventaja de referirse al campo del significado (no de la significación) y de conectar con una semiótica del texto.

⁵⁶ A partir de aquí Barthes utilizará indistintamente los términos *nivel* y *sentido*. Las cursivas son mías.

⁵⁷ Roland Barthes. *Op. Cit.*, p.51

¿Acaso no proporcionan al sentido obvio una redondez poco apprehensible, acaso no hacen resbalar a mi lectura?".⁵⁸

Barthes presenta aquí una analogía geométrica. El ángulo obtuso, explica, es mayor que el recto: ángulo obtuso de 100°, dice el diccionario; asimismo, el tercer sentido se aparece como más grande que la perpendicular pura, recta, tajante, legal del relato: parece como si abriera por completo el campo del sentido, infinitamente.

Pareciera que el sentido obtuso se manifestara fuera de la cultura, del saber, de la información; desde un punto de vista analítico tiene un aspecto irrisorio; en la medida en que se abre al infinito del lenguaje, resulta limitado para la razón analítica; es de la misma raza de los juegos de palabras, de las bromas, pertenece a la esfera del carnaval.

El sentido obvio no se presta a la polisemia. Es impuesto, abruma, fulmina toda ambigüedad. El sentido obtuso, en cambio, es un rasgo penetrante, inquietante como un invitado que se obstina en quedarse sin decir nada en un lugar en que no hace ninguna falta. Es un escándalo, un suplemento o un desvío; una máscara que se señala con el dedo.

El sentido obtuso no está en la lengua (ni siquiera en la de los símbolos): si lo retiramos, la comunicación y la significación aún persisten, circulan, pasan; sin él, sigue siendo posible decir y leer; pero tampoco está en el habla, si existiera sería un habla temática, un idiolecto que sería provisional. El sentido obtuso no está en todas partes, sino sólo en algunas partes. En otras palabras, el sentido obtuso no tiene un lugar estructural, un semantólogo no le concedería existencia objetiva, y si ese sentido es evidente, quizá todavía lo es en virtud de una voz enigmática, obsesiva y sin origen: la voz del anagrama.

Describir el sentido obtuso es, para Barthes, una falsa pretensión. "El sentido obtuso es un significante sin significado, por ello resulta tan difícil nombrarlo: mi lectura se queda suspendida entre la imagen y su descripción, entre la definición y la aproximación. El sentido obtuso no

⁵⁸ Ibid.

puede describirse porque, frente al sentido obvio, no está copiando nada: ¿cómo describir lo que no representa nada? En este caso es imposible una expresión pictórica en palabras”.⁵⁹

A nivel del lenguaje articulado, el sentido obtuso no conseguirá acceder a la existencia, entrar en el metalenguaje de la crítica. Lo cual significa que el sentido obtuso está fuera del lenguaje articulado, pero, sin embargo, dentro de la interlocución. “Podemos entendernos acerca del sentido obtuso ‘por encima del hombro’ o ‘a espaldas del lenguaje articulado’: gracias a la imagen (eso sí, inmovilizada), o mejor: gracias a lo que en la imagen es imagen pura podemos prescindir de la palabra sin dejar por ello de entendernos”.⁶⁰

El sentido obtuso enturbia y esteriliza el metalenguaje (la crítica). La primera razón de que esto suceda es la discontinuidad del sentido obtuso, indiferente a la historia y al sentido obvio (como significación de la historia); esta disociación tiene un efecto antinatural o al menos de distanciamiento respecto al referente.

En segundo lugar, el significante (el tercer sentido) nunca se llena; está en un estado de permanente *depleción* (término lingüístico que designa a los verbos vacíos, los comodines; por ejemplo, el verbo *hacer* en español); ciertamente, también se podría decir lo contrario, que este tipo de significante no se vacía nunca; se mantiene en perpetuo estado de suspensión, el deseo no culmina jamás en él, en ese espasmo del significado, que permite al sujeto reposar en la paz de las denominaciones.

Por último, el sentido obtuso podría considerarse un acento, la propia forma de una emergencia, de un pliegue que ha quedado marcado en el pesado manto de las informaciones y las significaciones.

Barthes cuestiona sobre un último punto: ¿cuál es el lugar del sentido obtuso dentro de la cadena sintagmática? “Es evidente que el sentido obtuso es el antirrelato por excelencia; diseminado, reversible,

⁵⁹ *Ibid.* p.61.

sujeto a su propia duración, no podemos basarnos en él para una segmentación que no sea totalmente ajena a la segmentación en planos, secuencias y sintagmas (técnicos o narrativos): daría una segmentación inaudita, antilógica, y, no obstante, 'verdadera' ".⁶¹

La presencia del tercer sentido remodela profundamente la posición teórica de la anécdota: la historia ya no es tan sólo un sistema poderoso (el sistema narrativo milenar) sino además, y de manera contradictoria, un simple espacio, un campo de permanencias y permutaciones; la anécdota es esa configuración en la que los falsos límites multiplican el juego de permutaciones del significante; es ese amplio trazado que, por su diferencia, obliga a hacer una lectura vertical; es ese orden falso que permite darle la vuelta a la serie pura y alcanzar una estructuración que se escapa del interior.

El tercer sentido da otra estructura a la anécdota, sin subvertir la historia; y quizá por eso mismo, es sólo a su nivel donde aparece lo filmico. Lo filmico es lo que no puede describirse, la representación que no puede ser representada. Lo filmico empieza donde acaban lenguaje y metalenguaje articulados.

"El tercer sentido, que es posible situar de forma teórica, pero no describir, aparece como el paso del lenguaje a la significancia y el acto fundador de lo *filmico* propiamente dicho. No es motivo de asombro que lo *filmico*, obligado a surgir a partir de una civilización del significado, todavía sea poco frecuente, hasta el punto que podríamos afirmar que el *film*, como el texto aún no existe: lo que hay sólo es 'cine' (...) Pues lo filmico no es *film*: lo filmico está tan lejos de la película como lo novelesco de la novela".⁶²

⁶⁰ *Ibid.*

⁶¹ *Ibid.* p. 63.

⁶² *Ibid.* p. 65.

La noción del tercer sentido culmina este primer recorrido por el pensamiento barthesiano que ha pretendido conformar el corpus conceptual para explicar la preocupación de nuestro autor por la responsabilidad de las formas. Preocupación por los significantes que contribuirá a la elaboración de un concepto fundamental en el pensamiento barthesiano: la escritura. Producto de una elección, la escritura representa el único momento donde el escritor se compromete.

En toda la obra de Barthes, que sin duda marca la evolución de su pensamiento -desde el "sueño de científicidad" por el que atravesó y de los cuales El grado cero de la escritura y Elementos de semiología son ejemplos, hasta los textos escritos por placer como El imperio de los signos y Fragmentos de un discurso amoroso- la noción de escritura fue siempre fundamental. Objeto de un hacer y de un decir. Lenguaje y metalenguaje.

CAPÍTULO II

ESCRITURA

“La escritura es la mano, por lo tanto es el cuerpo: sus pulsiones, sus controles, sus ritmos, su peso, sus deslizamientos, sus complicaciones, sus huidas, en resumen, no el *alma* (poco importa la grafología), sino el sujeto lastrado por su deseo y su inconsciente”.

Roland Barthes *El grano de la voz*

1. El concepto de escritura.

La distinción barthesiana entre el código oral y el código escrito constituye un primer acercamiento al concepto de escritura. Hay en el habla cierto grado de inocencia que no hay en la escritura. No porque la palabra sea por sí mismo fresca, natural, espontánea, verídica; por el contrario, es inmediatamente teatral, pide prestados sus giros a todo un conjunto de códigos culturales y oratorios. La palabra, afirma Barthes, es siempre táctica; pero cuando pasa a lo escrito borramos la inocencia misma de esa táctica, perceptible para quien sabe escuchar, como otros saben leer.

La escritura permite proteger, censurar, vigilar y tachar nuestras tonterías, nuestras suficiencias e insuficiencias, nuestras vacilaciones, nuestras ignorancias. El habla es peligrosa porque es inmediata y no se corrige; en cambio la escritura tiene tiempo. El escritor puede corregir y rehacer el texto, sin dejar rastros.

“El habla es irreversible, así es: no se puede retomar una palabra salvo aclarando con precisión que se la retoma. Aquí, borrar, significa añadir; si quiero borrar aquello que acabo de enunciar, no puedo hacerlo

sino mostrando la goma; paradójicamente, el habla, que es efímera, es imborrable, y no la escritura, que es monumental”.⁶³

Otra distinción: el rigor de nuestras transiciones. El habla exige cierto ritmo en el enunciado. Hilamos nuestro discurso para ser comprendidos. Cuando exponemos nuestro pensamiento, creemos útil expresar en voz alta las inflexiones de nuestra búsqueda. Nos aseguramos de que nuestro discurso sea consistente, que cada estado de ese discurso extraiga su legitimidad del estado anterior. “La rapidez articulatoria sirve a cada punto de la frase, al que le precede o al que le sigue inmediatamente; el contexto es un dato estructural, no del lenguaje sino del habla”.⁶⁴

Por eso hay en nuestra habla tantos *pero* y *pues*, tantas correcciones explícitas. La escritura los economiza a menudo; se atreve a la asíndeton (supresión de las conjunciones copulativas para vigorizar o fortalecer el concepto), esa figura cortante que sería tan insoportable a la voz como una castración. La escritura comienza cuando el habla es imposible.

Una última pérdida: la escritura elimina las migajas del lenguaje que el habla utiliza para mantener el canal de comunicación abierto. Queda fuera una de las grandes funciones del lenguaje, la función fática; cuando hablamos queremos que nuestro interlocutor nos escuche; rectificamos entonces la comunicación con expresiones del tipo *¿no?*, *¿me escuchas?* Estos llamados se pierden en la escritura.

Si bien la distinción entre el código oral y el código escrito no constituye una de las primeras reflexiones barthesianas sobre la escritura, sí marca una práctica constante en Barthes: el salto de un significante a otro. Así, más tarde, Barthes llamará transcripción a lo que hace un momento era escritura.

“La escritura no es el habla y esta separación ha recibido en estos últimos años una consagración teórica; aunque no es tampoco lo escrito, la transcripción; escribir no es transcribir. En la escritura, lo que está

⁶³ Roland Barthes, “Dos sujeciones” en Varios autores. El proceso de la escritura, p. 12.

demasiado presente en el habla (de una manera histérica) y *demasiado* ausente en la transcripción (de una manera castradora), o sea el cuerpo, en la escritura entonces, vuelve, pero según una vía indirecta, mesurada. En el fondo es ese viaje del cuerpo (del sujeto) a través del lenguaje lo que nuestras tres prácticas (habla, escrito, escritura) modulan cada una a su manera".⁶⁵

La escritura en Barthes aparece como categoría en El grado cero de la escritura donde opone lengua y estilo como los dos niveles de la forma literaria. La lengua, dice Barthes, es un corpus de prescripciones y hábitos común a todos los escritores de una época. Encierra toda la creación literaria. Es un horizonte más que una fuente de herramientas.

"Propiedad indivisa de los hombres y no de los escritores, la lengua permanece fuera del ritual de las Letras; es un objeto social por definición, no por elección (...) Para el escritor, la lengua es sólo un horizonte humano que instala a lo lejos cierta familiaridad, por lo demás negativa".⁶⁶

Bajo el nombre de estilo se encuentran las imágenes, la elocución, el léxico que nacen del cuerpo y del pasado del escritor y que se transforman en su mitología personal y secreta. Es producto de un empuje, no de una intención. Sus referencias se han de buscar en el nivel de una biología o de un pasado, no de una Historia.

"Es la 'cosa' del escritor, su esplendor y su prisión, su soledad. Indiferente y transparente a la sociedad, caminar cerrado de la persona, no es de ningún modo el producto de una elección, de una reflexión sobre la Literatura. Es la parte privada del ritual, se eleva a partir de las profundidades míticas del escritor y se despliega fuera de su responsabilidad (...) salida de un infralenguaje que se elabora en el límite

⁶⁴ *Ibid*

⁶⁵ Roland Barthes, El grano de la voz, p. 15

⁶⁶ Roland Barthes, El grado cero de la escritura, p. 18

de la carne y el mundo. El estilo es propiamente un fenómeno de orden germinativo, la transmutación de un Humor".⁶⁷

Para Barthes, las alusiones de estilo están distribuidas en profundidad; las de la lengua en una estructura horizontal. El estilo está fuera del arte, fuera del pacto que liga al escritor con la sociedad. "Podemos imaginar por tanto a autores que prefieran la seguridad del arte a la soledad del estilo".⁶⁸

Lengua y estilo representan para el escritor su naturaleza porque no elige ni una ni otro. En la lengua encuentra la familiaridad de la Historia y en el estilo la de su propio pasado.

Ahora bien, entre lengua y estilo hay espacio para una dimensión formal: la escritura. En toda forma literaria existe la posibilidad de elegir un tono, un *ethos*. Al elegir, el escritor se individualiza y se compromete. La personalidad formal del escritor sólo emerge fuera del código de la lengua y de las constantes del estilo.

"Lengua y estilo son fuerzas ciegas; la escritura es un acto de solidaridad histórica. Lengua y estilo son objetos; la escritura es una función: es la relación entre la creación y la sociedad, el lenguaje literario transformado por su destino social, la forma captada en su intención humana y unida así a las grandes crisis de la Historia".⁶⁹

La escritura representa la reflexión del escritor sobre el uso social de su forma y la elección que asume. Es la moral de la forma; la elección del escritor del área social donde situará su lengua y su estilo. Esta elección no es completamente libre. Ciertamente el escritor no elige el grupo social para el que escribe. Lo que elige es un modo de pensar la Literatura, no de extenderla. La historia ofrece al escritor la elección de

⁶⁷ *Ibid.* p. 19

⁶⁸ *Ibid.* p. 20

⁶⁹ *Ibid.* p.22. A propósito dirá Barthes que existen autores separados por fenómenos de lengua y por accidentes de estilo y que, sin embargo, a un siglo de distancia, aceptan una misma convencionalidad, comparten las mismas intenciones, tienen una misma idea de fondo y forma. Existen otros que, casi contemporáneos, hablan la misma lengua y utilizan escrituras completamente diferentes porque se oponen en el tono, en la moral, en la elocución.

un lenguaje libremente producido no de un lenguaje libremente consumido.

“De esta manera la elección, y luego la responsabilidad de una escritura, designan una Libertad, pero esta libertad no tiene los mismos límites en los diferentes momentos de la Historia. Al escritor no le está dado elegir su escritura en una especie de arsenal intemporal de formas literarias. Bajo la presión de la Historia y de la Tradición se establecen las posibles escrituras de un escritor dado”.⁷⁰

En el momento en que la Historia plantea una nueva problemática del lenguaje literario, la escritura permanece llena de recuerdos de sus usos anteriores. Las palabras, explica Barthes, tienen una memoria segunda que se prolonga misteriosamente en medio de las significaciones nuevas. La escritura es entonces ese compromiso entre la libertad y un recuerdo. Puedo elegir tal o cual escritura y afirmar mi libertad. Pero una inevitable remanencia llega de todas las escrituras precedentes y del pasado mismo de mi propia escritura.

“Como Libertad, la escritura es sólo un momento. Pero ese momento es uno de los más explícitos de la Historia, ya que la Historia es siempre y ante todo una elección y los límites de esa elección. Y porque la escritura deriva de un gesto significativo del escritor, roza la Historia más sensiblemente que cualquier otro corte de la literatura”.⁷¹

Resultado de la evolución de su pensamiento, Barthes reconsidera el concepto de escritura y lo replantea en términos de un deslizamiento de lugar y, por así decirlo, un intercambio de nombres. En Barthes de El grado cero de la escritura ésta es definida en función de un compromiso histórico y político. En Barthes de obras posteriores encontramos una visión de escritura que no participa de la guerra de las ideologías y sus idiolectos o hablas, que se encuentra al margen de los combates del significado; que es asocial.

⁷⁰ ibid p.24

⁷¹ ibid

La escritura de El grado cero es una noción más bien sociológica, en todo caso socio-lingüística: es el ideolecto de una colectividad, un intermediario, en la escala de las comunidades, entre la lengua, sistema de una nación, y el estilo, sistema de un sujeto. A esta escritura Barthes la llamará *escribancia**. La nueva noción de escritura refiere a lo que Barthes llamaba estilo en tanto remite a matrices de enunciados.

"Por mi parte, en 1947, había tratado de existencializar, de 'encarnar' la noción; hoy se va mucho más lejos: la escritura no es un ideolecto personal (como lo era el viejo estilo), es una enunciación (y no un enunciado) a través de la cual el sujeto realiza su división dispersándose, arrojándose oblicuamente sobre la escena de la página blanca: noción de escritura que debe poco al viejo 'estilo' y mucho, al doble esclarecimiento del materialismo (por la idea de productividad) y del psicoanálisis (por la idea de sujeto escindido)".⁷²

Es necesario revisar si en realidad existe contradicción entre una noción de escritura y otra. Para ello la cuestión del compromiso será de gran ayuda. Según la primera definición de escritura, ésta se presenta como lo único que el escritor elige (distinta de lengua y estilo que son impuestos) y, por lo tanto, como lo único con que se compromete. La segunda definición refiere la escritura como remitente a matrices de enunciados desde los cuales el escritor produce y encuentra su verdadero yo.

En Literatura y decepción, Jorge von Ziegler apunta sobre la evolución del concepto barthesiano de escritura. "Sería un error buscar contradicciones sustanciales entre el concepto barthiano del compromiso literario y la teoría de la escritura; aunque Barthes escribe El grado cero de la escritura estimulado por la atmósfera polémica creada por las lúcidas formulaciones del Sartre de ¿Qué es la literatura? (1947), su

* *Escribancia* hace referencia a la oposición barthesiana escritor/escribiente que explicaré más adelante. Baste mencionar ahora que *escribancia* es práctica del escribiente mientras que *escritura* lo es del escritor.

⁷² Jean Thibaudeau, *Entrevista con Roland Barthes* en El proceso de la escritura p. 67.

afirmación de un compromiso del escritor difiere mucho de la postulación de los teóricos y de los defensores de la literatura comprometida. Sartre había hablado del compromiso literario en términos de la responsabilidad del escritor hacia la causa de la libertad y la adhesión a la lucha de las clases o los grupos sojuzgados; la responsabilidad propugnada por Sartre tenía implicaciones fundamentalmente ideológicas. Barthes trasladó el concepto de compromiso al dominio ya no de la sociedad, sino de la escritura misma en tanto ésta podía ser modificada por su destino o recepción social; para él, la responsabilidad del escritor es hacia las formas. (...) El escritor elige su escritura y se compromete con la Historia, pues la escritura es la interpelación, la relación misma que dirige a la sociedad".⁷³

Porque no hay pensamiento sin lenguaje, las formas representan el único vehículo por el que el escritor se une a las grandes crisis sociales. El compromiso del que Barthes habla tiene menos que ver con implicaciones ideológicas que con planteamientos formales y estructurales. No es fortuito que ya en El grado cero de la escritura distinga las escrituras políticas de las literarias. "Existe en el fondo de la escritura una 'circunstancia' extraña al lenguaje, como la mirada de una intención que ya no es la del lenguaje. Esa mirada puede muy bien ser una pasión del lenguaje, como en la escritura literaria; puede también ser la amenaza de un castigo, como en las escrituras políticas. La escritura está entonces encargada de unir con un solo trazo la realidad de los actos y la idealidad de los fines. Por ello el poder o la sombra del poder siempre acaba por instituir una escritura axiológica, donde el trayecto que separa habitualmente el hecho del valor, está suprimido en el espacio mismo de la palabra, dado a la vez como descripción y como juicio".⁷⁴

La evolución en el concepto de escritura representa más que un cambio de noción, un movimiento de lugar. La preocupación de Barthes por la escritura como objeto de un hacer y objeto de un decir estuvo

⁷³ Jorge von Ziegler. Op. cit. p.103

siempre presente a lo largo de su obra. Después de El grado cero de la escritura, Barthes abordó el tema de la escritura desde distintas perspectivas.

Escribir, dice Barthes a propósito de la materialidad de la escritura como práctica objetiva del lenguaje, tiene que ir acompañado de un callarse. Escribir es convertirse en el hombre a quien se niega la última palabra, escribir es ofrecer desde el primer momento esta última palabra al otro. Porque el sentido de una obra no puede hacerse solo; el autor nunca llega a producir más que presunciones de sentido, formas si se quiere, y el mundo es el que las llena.

“Escribir es un acto que desborda a la obra, escribir es precisamente aceptar ver cómo el mundo transforma en discurso dogmático una palabra que sin embargo se ha querido (si se es escritor) hacer depositaria de un sentido ofrecido; escribir es dejar que otros cierren por sí mismo la propia palabra de uno, y el escribir no es más que una proposición de la que nunca se sabe la respuesta. Se escribe para gustar, se es leído sin poder serlo, y esta distancia es, sin duda, la que constituye al escritor”.⁷⁵

Como objeto de un hacer, escribir es una actividad; desde el punto de vista del que escribe, el escribir se agota en una sucesión de operaciones prácticas: el tiempo del escritor es un tiempo operatorio, y no un tiempo histórico, sólo tiene una relación ambigua con el tiempo evolutivo de las ideas, cuyo movimiento no comparte.

Como objeto de un decir, la escritura está representada por su contraria, el habla. “¿Hablo en nombre de qué? En realidad, no hablo sino en nombre de un lenguaje: hablo porque he escrito. Al escribir del habla, estoy condenado a la aporía siguiente: denunciar lo imaginario del habla a través del irrealismo de la escritura. *La escritura puede decir lo*

⁷⁴ Roland Barthes. Op. cit. p. 27

⁷⁵ Roland Barthes. Ensayos críticos p. 330.

verdadero del lenguaje pero no lo verdadero de lo real (buscamos actualmente saber lo que es algo real sin lenguaje)."⁷⁶

La escritura excede el habla. Por lo tanto el habla no puede agregar nada a la escritura. Barthes decía al respecto que se había prohibido a sí mismo hablar de lo que escribía. Porque el habla está siempre detrás de la escritura. "Siempre soy por status, más simple más ingenuo, etc., que lo que escribo: yo no soy como yo escribo. La única pregunta válida al autor sería pedirle que enunciara lo que no pudo escribir, lo que la escritura le prohíbe escribir. Lo que la escritura nunca escribe es *Yo*; lo que el habla siempre dice es *Yo*".⁷⁷

Ya al final de su obra Barthes se pronuncia por un nuevo concepto: *la descripción*, la acción por la cual trazamos manualmente signos. "Me gusta la escritura, pero como esa palabra tomó un sentido metafórico (es una manera de enunciar, cercana al estilo) me ofreceré la libertad (evocada hace un rato) de arriesgar una palabra nueva: me gusta la *descripción* (preferimos esta palabra por pedante que sea a la de escritura: la escritura no es forzosamente el modo de existencia de lo escrito)".⁷⁸

Queda manifestado ya el interés de Barthes por la noción de escritura, presente como hemos dicho, a lo largo de toda su obra. Toca ahora revisar la pretensión de Barthes por alcanzar una escritura neutra, blanca, ausente, que escapara a toda sujeción impuesta por la lengua. Barthes llamó, a este "sueño órfico de escritor sin Literatura", el grado cero de la escritura. Para explicarlo será necesario distinguir primero dos conceptos importantes que Barthes utiliza para analizar la evolución de las escrituras.

⁷⁶ Roland Barthes. *¿En nombre de qué?* en Vanos autores. El proceso de la escritura. p. 25.

⁷⁷ Ibid., p. 72

⁷⁸ Roland Barthes. El grano de la voz. p. 201

2. Opacidad/ Transparencia.

En El grado cero de la escritura Barthes utiliza los conceptos *opacidad* y *transparencia* para explicar la manera en que la Historia ha determinado la evolución de la escritura. La Historia está presente en el destino de las escrituras. Obliga al escritor a significar la literatura según posibles de los que no es dueño. La evolución de la escritura ha sido determinada por la opacidad o la transparencia de los signos con los que ha sido producida la literatura.

La opacidad es vista como “un conjunto de signos sin relación con la idea, la lengua o el estilo y destinados a definir en el espesor de todos los modos posibles de expresión, la soledad de un lenguaje ritual”.⁷⁹ La opacidad otorga otra función a la escritura más allá de comunicar.

La transparencia, en cambio, está libre de todo cerco, de toda responsabilidad. En ella el lenguaje circula sin resabios. Aquí los signos son decorativos sin espesor y sin responsabilidad.

Barthes explicará así cómo en los tiempos burgueses (clásicos y románticos)*, la forma no podía ser desgarrada porque la conciencia no lo era. Hacia 1850⁸⁰ el escritor deja de ser testigo universal y se convierte en una conciencia infeliz. Su primera reacción es elegir el compromiso de su forma, sea aceptando o rechazando la escritura de su pasado. La Literatura se consagra entonces como un objeto.

El lenguaje era transparencia en el arte clásico. A fines del siglo XVIII, esa transparencia empezó a enturbiarse. “La forma literaria desarrolla un poder segundo, independiente de su economía y de su eufemia; fascina, desarraiga, encanta, tiene peso; ya no se siente a la Literatura como un modo de circulación socialmente privilegiado sino

⁷⁹ Roland Barthes. El grado cero de la escritura, p. 11.

* No es mi propósito abundar en el recorrido por las distintas épocas que Barthes menciona a propósito de la evolución de la escritura, así que sólo las mencionaré como marco para entender lo que plantea.

⁸⁰ Tres grandes hechos históricos marcan esa época: la violenta modificación de la demografía europea; la sustitución de la industria textil por la metalúrgica; el nacimiento del capitalismo moderno; la secesión (comenzada en las jornadas de junio del 48) de la

como un lenguaje consistente, profundo, lleno de secretos, dado a la vez como sueño y como amenaza”.⁸¹ La escritura desde entonces provoca sentimientos existenciales.

El siglo diecinueve coronó ese poder segundo de la lengua que constituye su opacidad. La escritura se separa apenas de su función instrumental y sólo se mira a sí misma. “Para los poetas simbolistas franceses de mediados del siglo XIX escribir se convirtió en un acto ‘intransitivo’: no se escribía sobre un tópico específico y con una finalidad en particular, como en la época de la literatura clásica el escribir era, en sí mismo una finalidad y una pasión”.⁸²

Más tarde con Flaubert se constituyó definitivamente la literatura como objeto, por la noción valor-trabajo; el término último de una producción. “Toda una clase de escritores preocupados por asumir a fondo la responsabilidad de la tradición, va a sustituir el valor de uso de la escritura con un valor-trabajo. Se salvará a la escritura, no en función de su finalidad, sino por el trabajo que cuesta. Comienza entonces a elaborarse una imaginería de escritor-artesano”.⁸³

El artesanado del estilo produjo una sub-escritura adaptada a los diseños de la escuela naturalista. Esta escritura realista, practicada por Maupassant y Zola es una combinación de los signos formales de la literatura (pretérito indefinido, estilo indirecto, uso de la tercera persona) y de los signos menos formales del realismo (jergas, malas palabras, dialectales, etc.). Ninguna escritura más artificial y tan llena de opacidad.

Mallarmé representa el clímax de la objetivación de la literatura al pretender destruirla. Su esfuerzo se centró sobre la aniquilación del lenguaje. La literatura se convirtió en el cadáver de ese lenguaje.

sociedad francesa en tres clases enemigas, la ruina definitiva de las ilusiones del capitalismo.

⁸¹ *Ibid.*, p.13

⁸² Terry Eagleton. *Op. cit.* p.45

⁸³ Roland Barthes *Op. cit.* p.66

"Partiendo de una nada donde el pensamiento parecía erguirse felizmente sobre el decorado de las palabras, la escritura atravesó así todos los estados de una progresiva solidificación: primero objeto de una mirada, luego de un hacer y finalmente de una destrucción".⁸⁴

Barthes señala que la literatura ha alcanzado ya su último peldaño, la ausencia: en las escrituras neutras. Pareciera, dice Barthes, como si la literatura sólo encontrara la pureza en la ausencia de todo signo.

3. Grado cero.

Para liberar al lenguaje literario de toda opacidad, Barthes propone la creación de una escritura blanca, libre de toda sujeción con respecto a un orden ya marcado del lenguaje. Barthes explica el término de *grado cero* por medio de una comparación con la lingüística: sabemos, dice, que algunos lingüistas establecen entre los dos términos de una polaridad (singular-plural, pretérito-presente), la existencia de un tercer término, término neutro, o término-cero; así, entre el modo subjuntivo y el imperativo, el indicativo aparece como una forma no modal.

"Guardando las distancias la escritura en su grado cero es en el fondo una escritura indicativa o si se quiere amodal; sería justo decir que se trata de una escritura de periodista si, precisamente el periodismo no desarrollara por lo general formas optativas o imperativas".⁸⁵

La escritura en su grado cero se encuentra en medio de los gritos y de los juicios pero no participa de ellos. No hay en ella ningún secreto, ningún cerco, es transparente, inocente.

Barthes introduce el término de escritura blanca con base en El extranjero de Camus. Dicho texto realiza un estilo de la ausencia, que casi es una ausencia ideal de estilo, explica Barthes. Todo accesorio mítico o social del lenguaje se aniquila en favor de un estado neutro de la

⁸⁴ Ibid.

⁸⁵ Ibid., p. 78

forma. El pensamiento conserva su responsabilidad, sin cubrirse con un compromiso accesorio de la forma en una Historia que no le pertenece.

“La escritura neutra recupera realmente la condición primera del arte clásico: la instrumentalidad. Pero esta vez el instrumento formal ya no está al servicio de una ideología triunfante; es el modo de una nueva situación del escritor, es el modo de existir de un silencio; pierde voluntariamente toda apelación a la elegancia o a la ornamentación, pues estas dos dimensiones introducirían nuevamente el Tiempo en la escritura, es decir, una potencia derivante, portadora de Historia”.⁸⁶

Si la escritura es neutra, la problemática humana es descubierta sin color, el escritor es un hombre honesto. Nada más alejado de la realidad. Los automatismos del arte aparecen ahí donde hay libertad. Sociedad y escritor se vuelven prisioneros de sus propios mitos.

Ahora bien, la multiplicación de las escrituras, afirma Barthes, es un hecho moderno que determina la conducta del escritor hacia la forma literaria y constituye la utopía del lenguaje. La escritura moderna es un organismo independiente que decora el acto literario con un segundo valor y superpone al contenido de las palabras, signos opacos que la comprometen.

Una obra maestra es imposible ya que el escritor está colocado en una contradicción insoluble por su escritura: o el objeto de la obra obedece las convenciones de la lengua y el estilo, y el mito literario no se supera; o el escritor, aunque reconoce la frescura del presente, sólo puede dar cuenta de ella por medio de una lengua muerta.

“La Naturaleza habla, elabora lenguajes vivientes de los que el escritor está excluido. Por el contrario, la Historia coloca entre sus dedos un instrumento decorativo y comprometedor, una escritura heredada de una Historia anterior y diferente, de la que no es responsable y que sin

⁸⁶ *Ibid* p. 79

embargo es la única que puede utilizar. Nace así una tragicidad de la escritura".⁸⁷

Sólo hay lenguaje dentro de la sociedad. Cualquier búsqueda de estilo o de no-estilo, de un grado cero, termina por permearse a la sociedad. Así, cualquier inventiva dentro de la multiplicidad de las escrituras modernas se convierte en proyecto, en anhelo de una felicidad de las palabras que no llegará.

Si bien la noción de *grado cero* es importante para la explicación barthesiana de escritura, no tuvo seguimiento en obras posteriores de Barthes. La razón de ello se encuentra quizá en la falta de realidades objetivas que la sustentaran. Y no es que El extranjero de Camus no cuente con las cualidades literarias a las que refiere Barthes, es sólo que tal vez el *grado cero* no sea el último de los peldaños en la evolución de la escritura, sino sólo parte de la multiplicidad de las escrituras modernas.

Una vez analizada la evolución en el concepto barthesiano de escritura, será necesario abordar un tema sobre el cual Barthes se resistió a teorizar en abundancia: la lectura. Escritura y lectura van siempre de la mano. Se escribe porque se lee y viceversa.

Barthes encontró en el Deseo todo el sustento del proceso de la lectura, y es por ello que una teoría de la lectura le parecía poco consistente. Él mismo se declaraba un lector descarado que calcula el alcance de su placer. Si un libro le aburría, tenía esa especie de valor, o de cobardía, como para abandonarlo.

⁸⁷ ibid. p. 87

4. Lectura.

Barthes afirma: "No tengo una doctrina sobre la lectura: mientras que, ante mis ojos, se está esbozando poco a poco una doctrina de la escritura. Este desconcierto llega hasta la duda: ni siquiera sé si es necesario tener una doctrina sobre la lectura; no sé si la lectura no será constitutivamente, un campo plural de prácticas dispersas, de efectos irreductibles, y si, en consecuencia, la lectura de la lectura, la metalectura, no sería en sí misma más que un destello de ideas, de temores, de deseos, de goces, de opresiones".⁸⁸

Para Barthes, si hubiera que decidir una pertinencia desde la cual interrogar a la lectura, podríamos esperar desarrollar una lingüística o una semiología, o sencillamente un Análisis de la lectura. Desgraciadamente, la lectura aún no ha encontrado esa pertinencia: o las viejas pertinencias no le sirven a la lectura, o, por lo menos, ésta las desborda.

La multiplicidad de objetos con los que se podría llenar el verbo leer hace imposible incluso una pertinencia de objetos. Ante tal hecho, Barthes propone unificarlos por intencionalidad y así dice: el objeto que uno lee se fundamenta tan sólo en la intención de leer; simplemente es algo para leer, un *legendum*, que proviene de una fenomenología, y no de una semiología.

No hay tampoco pertinencia de los niveles de la lectura. Existe, cierto, un origen en la lectura gráfica en lo que constituye el aprendizaje de las letras; pero, por una parte, hay lecturas sin aprendizaje y, por otra, una vez adquirida la técnica no hay niveles de profundidad o dispersión de la lectura. No hay límite que la cancele. "El saber-leer puede controlarse, verificarse, en su estadio inaugural, pero muy pronto se convierte en algo sin fondo, sin grados, sin reglas y sin término".⁸⁹

⁸⁸ Roland Barthes. El susurro del lenguaje. p.39

⁸⁹ Ibid., p. 41

Barthes arguye que la im-pertinencia de la lectura le es consustancial y está dada por el Deseo. "Porque toda lectura está penetrada de Deseo (o de Asco), la Anagnosología (análisis de la lectura) es tan difícil, quizás hasta imposible; en todo caso es por ello por lo que tiene la oportunidad de realizarse donde menos la esperamos, o al menos, nunca exactamente allí donde la esperábamos, en la estructura. La lectura no desborda la estructura, pero la pervierte".⁹⁰ Barthes centrará su atención entonces en la huella del deseo que queda una vez asumida la voluntad de leer.

Encontramos por lo menos dos rechazos de la lectura. El primero es el resultado de todos los constreñimientos, sociales o interiorizados gracias a intermediarios que convierten la lectura en un deber. Existen "microleyes" sociales que imponen la lectura como guardiana de cierto saber o de status. Barthes afirma: debemos liberarnos de esas leyes. Es más, la libertad de lectura, por alto que sea el precio que se deba pagar por ella, es también la libertad de no leer.

El segundo rechazo proviene del "recinto de la lectura": la biblioteca, que hace fracasar el deseo de lectura por dos razones: el libro deseado tiene tendencia a no estar nunca en ella y, sin embargo, se nos propone otro en su lugar. La biblioteca, dice Barthes, es el espacio de los sustitutos del deseo. La segunda razón es que la biblioteca es un espacio que se visita pero no se habita. La idea de libro-objeto prestado constriñe el deseo. El libro de casa ha sido comprado, pero el dinero representa un desahogo. Comprar puede ser liberador, tomar prestado no lo es.

El deseo en la lectura tiene fuertes implicaciones. Es indudable que hay erotismo en la lectura. Al encerrarse en un estado absolutamente apartado, clandestino, el lector se identifica con dos seres humanos cuyo estado requiere una violenta separación: el enamorado y el místico.

⁹⁰ Ibid., p. 42

Un segundo rasgo de deseo: en la lectura, todas las conmociones del cuerpo están presentes, mezcladas, enredadas. Alteran el cuerpo pero no lo trozan. "La lectura parece tener alguna relación con la analidad; una misma metonimia parece encadenar la lectura, el excremento y el dinero".⁹¹

Hay para Barthes al menos tres tipos de placer de la lectura. En el primer tipo, el lector tiene una relación fetichista con el texto leído: extrae placer de las palabras; sería un tipo de lectura poética. En el segundo tipo, el lector se siente arrastrado hacia adelante a lo largo del libro, pertenece siempre al orden del suspenso.

La tercera aventura de la lectura, la constituye la escritura; la lectura es buena conductora del Deseo de escribir. "No es en absoluto que queramos escribir forzosamente como el autor cuya lectura nos complace, lo que deseamos es tan sólo el deseo de escribir que el escritor ha tenido; es más: deseamos el deseo que el autor ha tenido de lector, mientras escribía, deseamos ese ámame que reside en toda escritura".⁹²

Para Barthes, una teoría de la lectura es absolutamente tributaria de una teoría de la escritura: leer es reencontrar -a nivel del cuerpo y no de la conciencia- cómo ha sido escrito eso: es ponerse en la producción, no en el producto. Leer es verdaderamente escribir.

Es necesario incorporar al lector al Análisis de la Narración. Para ello tendría que considerársele como un personaje. Una auténtica lectura preservaría la multiplicidad simultánea de los sentidos, de los puntos de vista.

Cuanto más plural es el texto, menos está escrito antes de que se lea. Ese "yo" que se aproxima al texto es ya una pluralidad de otros textos, de códigos infinitos, o más exactamente perdidos.

⁹¹ *Ibid.*, p. 46

⁹² *Ibid.*, p.47

En este punto aparece la definición más importante de lectura: Leer, dice Barthes, es un trabajo de lenguaje. Leer es encontrar sentidos y encontrar sentidos es designarlos, pero esos sentidos designados son llevados hacia otros nombres; los nombres se llaman, se reúnen y su agrupación exige ser designada de nuevo: designo, nombro, renombro. Así pasa el texto, como nominación en devenir.

“La lectura no consiste en detener la cadena de los sistemas, en fundar una verdad, una legalidad del texto y, en consecuencia, provocar las ‘faltas’ de su lector; consiste en embragar esos sistemas no según su cantidad finita, sino según su pluralidad (que es un ser y no una cuenta): paso, atravieso, articulo, desencadeno, pero no cuento”⁹³

La posición de Barthes frente a la lectura está lejos de ser una teoría. Sin embargo apunta elementos importantes para el esclarecimiento de su relación con el proceso de la escritura. La falta de objetividad formal del proceso de la lectura, la ausencia de una materia a la cual asirse coloca a la lectura dentro del sujeto y de sus pulsiones. El texto es un objeto de deseo. Deseo de ser leído y deseo de ser escrito. Nace así un sujeto deseante, lector y escritor a la vez.

Una vez establecidos los límites entre lectura y escritura, pasemos a lo que constituye el otro deseo de ser del lector: escritor.

⁹³ Roland Barthes. *S/Z*, p.7

5. Escritor/Escribiente.

Al modificar su concepto de escritura, Barthes introdujo una nueva noción: la del escribiente. La distinción entre escritor y escribiente representa una importante aportación barthesiana a la teoría de la escritura. Escritor y escribiente coexisten y son diferentes. Pero ambos tienen algo en común: la palabra.

En Ensayos críticos Barthes esboza por primera vez esta oposición. La palabra es un poder y dentro del grupo social existe un grupo que se define a partir de que detenta, en grado diverso, el lenguaje de la nación. En Francia, durante mucho tiempo, ese lugar fue ocupado por los escritores dueños absolutos del lenguaje (a excepción de los juristas y los predicadores que formaban parte de lenguajes meramente funcionales, había nacido el monopolio de la lengua.

Después de la Revolución, explica Barthes, el monopolio cae y los escritores no son más los únicos en hablar. Ciertos hombres sustraen la lengua de los escritores y le dan un uso político. "La institución permanece en su sitio: se trata siempre de esa gran lengua francesa, cuyo léxico y eufonía son respetuosamente preservados a través de la mayor conmoción en la historia de Francia; pero las funciones cambian, el personal va aumentando a lo largo del siglo; los escritores mismos, de Chateaubriand o Maistre a Hugo y Zola, contribuyen a extender la función literaria, a hacer de esta palabra institucionalizada cuyos propietarios reconocidos son aún, el instrumento de una acción nueva; y, al lado de los escritores propiamente dichos, se constituye y se desarrolla un grupo nuevo que detenta el lenguaje público. ¿Intelectuales? La palabra tiene compleja resonancia: prefiero llamarlos aquí *escribientes*".⁹⁴

Ambos, escritor y escribiente coexisten y Barthes inicia su análisis comparativo sobre la base de lo compartido: la lengua.

⁹⁴ Roland Barthes Ensayos críticos p 178.

El escritor cumple una función, el escribiente una actividad. Gramaticalmente Barthes opone el sustantivo del uno al verbo (transitivo) del otro. Una nota al pie aclara esto. Originariamente, dice, escritor es aquel que escribe en lugar de los otros.

El escritor obra sobre su propio instrumento: el lenguaje. Trabaja su palabra aunque esté inspirado. "No es que el escritor sea una pura esencia: él obra, pero su acción es immanente a su objeto".⁹⁵ La actividad del escritor supone dos tipos de normas: normas técnicas (de composición, de género, de escritura) y normas artesanales (de labor, de paciencia, de corrección, de perfección).

"El escritor es un hombre que absorbe radicalmente el *porqué* del mundo en *cómo escribir*. Y el milagro, si podemos decirlo, es que esta actividad narcisista no deja de provocar, a lo largo de una literatura secular, una interrogación al mundo: al encerrarse en el *cómo escribir*, el escritor termina por volver a encontrarse con la pregunta abierta por excelencia: ¿por qué el mundo? ¿Cuál es el sentido de las cosas?"⁹⁶

Doctrina y testimonio son las dos palabras prohibidas para el escritor, cualquiera que sea su empresa. La doctrina convierte toda explicación en espectáculo, es un inductor de ambigüedad. El testimonio le presenta una dificultad al escritor cuya conciencia no puede ser inocente. Al identificarse con una palabra, el escritor pierde todo derecho de recuperación sobre la verdad.

Si el escritor renuncia a estas dos palabras, gana el poder de sacudir al mundo por medio de una práctica sin sanción. Por eso, explica Barthes, es absurdo solicitar a un escritor que *comprometa* su obra: un escritor que "se compromete" pretende disfrutar simultáneamente de las dos estructuras, y esto constituye un fraude.

Acaso lo que se puede pedir al escritor es responsabilidad, "pero aún es necesario entendernos: que el escritor sea responsable de sus opiniones es insignificante; que asuma más o menos inteligentemente las

⁹⁵ *Ibid.* p.179.

implicaciones ideológicas de su obra, esto también es secundario; para el escritor, la responsabilidad verdadera consiste en soportar la literatura como un *compromiso fallido*, como una mirada interrogante que nunca recibirá respuestas".⁹⁷

Es escritor aquel que quiere serlo. La literatura no es un don, sino el conjunto de proyectos y decisiones que llevan a un hombre a cumplirse sólo en la palabra. Una vez que existe el proyecto, la sociedad se encargará de convertirlo en vocación, el trabajo del lenguaje en don de escribir, y la técnica en arte.

"Es así como ha nacido el mito del *escribir bien*: el escritor es un sacerdote a sueldo, es el guardián, a medias respetable, a medias risible, del santuario de la gran Palabra (francesa), especie de Bien nacional, mercancía sagrada, producida, enseñada, consumida y exportada en el cuadro de una economía sublime de valores".⁹⁸

Mientras que los escritores son intransitivos, los escribientes son hombres transitivos. La palabra para ellos sólo es un medio para testimoniar, explicar, enseñar, etc.; para ellos, la palabra soporta un hacer, no lo constituye. El lenguaje aquí sólo es instrumento, vehículo del pensamiento.

Si el escribiente concede alguna atención a la escritura, esta preocupación nunca es angustia. El escribiente no observa ninguna norma de lengua o estilo; no ejerce ninguna acción técnica esencial sobre la palabra; dispone de una escritura común a todos los escribientes. Se pueden distinguir dialectos (por ejemplo: marxista, cristiano, existencialista), pero muy raramente estilos.

"Porque lo que define al escritor, es el hecho de que su proyecto de comunicación es *ingenuo*: no admite que su mensaje se vuelva y se cierre sobre sí mismo, y que se pueda leer en él, de manera diacrítica, otra cosa de lo que se quiere decir: ¿Qué escribiente soportaría que se

⁹⁶ *Ibid.*

⁹⁷ *Ibid.* p. 181.

⁹⁸ *Ibid.*

psicoanalizara su escritura? Considera que su palabra pone fin a una ambigüedad del mundo, que instituye una explicación irreversible (incluso cuando la admita provisoria), o una información incontestable (incluso cuando quiere ser modesto al enseñar)".⁹⁹

El escritor, por el contrario, sabe que su palabra, intransitiva por elección y por labor, inaugura una ambigüedad, que se ofrece como un silencio que hay que descifrar. El escritor participa del sacerdote; el escribiente, del clérigo.

La sociedad consume con mucho mayor reserva la palabra transitiva del escritor que la intransitiva del escribiente. De hecho, el papel que éste juega en la actualidad es mucho más complicado que el del escritor. La explicación de esto se da en un hecho material. La palabra del escritor no abandona nunca el circuito secular de la literatura. Nace para la institución y se vende dentro de ella. La palabra del escribiente, por el contrario, es producida y consumida a la sombra de instituciones que tienen, en su origen, una función muy diferente que la de hacer valer el lenguaje: la Universidad, por ejemplo.

Además, la palabra del escribiente tiene otra característica. Se supone que vende pensamiento, al margen de todo arte y que como tal es producido fuera del dinero, a diferencia de la palabra del escritor de la que se dice que cuesta. El pensamiento no se vende y por ello tampoco cuesta: se da generosamente.

Barthes apunta aquí dos nuevas diferencias entre el escritor y el escribiente. "En primer lugar, la producción del escribiente posee siempre un carácter libre, pero también un poco 'insistente': el escribiente propone a la sociedad lo que la sociedad siempre no le pide: *'la función del escribiente, es decir en toda ocasión y sin demora lo que piensa'*. Esta función de manifestación inmediata es lo contrario al escritor que acumula y publica a un ritmo que no es el de conciencia; mediatiza lo que

⁹⁹ *Ibid.*, p. 182

piensa por una forma regular y se ofrece a una interrogación libre sobre su obra".¹⁰⁰

El escribiente es el que cree que la lengua es un puro instrumento del pensamiento, y ve en el lenguaje solamente una herramienta. Por el contrario, para el escritor el lenguaje representa un lugar dialéctico en el que las cosas se hacen y se deshacen, donde sumerge y deshace su propia subjetividad.

Barthes afirma -y con ello culmina la comparación escritor/escribiente- que en la actualidad todos nos movemos, en mayor o en menor medida, entre las dos categorías. Hemos nacido demasiado tarde para ser escritores soberbios y de buena conciencia, y demasiado pronto para ser escribientes atendidos.

Todo aquel que participa de la literatura lleva consigo las dos cualidades y sólo le resta ponderar más una u otra. De tal forma existen escritores que repentinamente se comportan con la impaciencia de un escribiente; y, por otro lado, existe el escribiente que, al comprometerse, participa de la teatralidad del lenguaje.

"Nuestra época daría a luz un tipo bastardo: el escritor-escribiente. Su función no puede ser en sí misma más que paradójica: provoca y conjura a la vez; formalmente, su palabra es libre, sustraída de la institución del lenguaje literario, y sin embargo, encerrada en esta misma libertad, elabora sus propias reglas bajo la forma de una escritura común; salido del club de los hombres de letras, el escritor-escribiente encuentra otro club, el de la *intelligentsia*".¹⁰¹

La aparición del escritor-escribiente tiene una función complementaria dentro de la sociedad. La escritura del intelectual pretende la existencia de un no-lenguaje que permite a la sociedad vivir una comunicación sin sistema, fuera de la institución. La sociedad reconoce y participa del juego. Compra las obras del escritor-escribiente

¹⁰⁰ *Ibid.* p. 183.

¹⁰¹ *Ibid.* p. 184.

y admite su carácter público; pero, al mismo tiempo, lo mantiene a distancia y lo obliga a permanecer en instituciones que ella controla.

Función y actividad de escribir se unen en este nuevo individuo escindido que materializa la forma literaria. Ahora bien, existe otro sujeto al que el escritor se contrapone: el crítico. El escritor y el crítico participan, como veremos, de distintas apreciaciones de la escritura. El primero se mueve en el interior de un hacer; el segundo, en cambio, se mueve en el interior de un decir.

6. Escritor/crítico.

La historia literaria distingue entre dos hombres que escriben, el escritor y el crítico. Cada uno hace de su escritura la representación de sus pasiones. Se ha dicho que el crítico es un escritor frustrado; incapaz de escribir novelas o poemas, se limita a juzgarlos bajo el velo de la decepción. El escritor, en cambio, padece el prejuicio de la crítica; es un elegido de la creación, el genio y el talento, incluso un mártir y un santo.

Existe como ya hemos visto un rechazo generalizado a la crítica. Si criticar, como Barthes afirma, es poner en crisis las formas literarias, se entenderá porque el escritor consolida el papel del genio incomprendido. De los críticos se dirá que no entienden. Sólo el tiempo mostrará sus errores, su equivocación. Por lo demás, a muy pocos interesa el juicio de la crítica a menos que sea elogioso; lo único digno de interés y aprecio es la obra de arte.

Esta desventajosa confrontación entre el crítico y el escritor (entre crítica y literatura, escrituras por excelencia) tiene su origen en el mito del don de la imaginación. La sociedad cree fielmente en que no hay nada tan admirable como imaginar o inventar cosas. El ingenio en la cúspide del arte.

Si la ficción no es suficiente para que un texto pueda considerarse literatura, se puede echar mano de otro concepto: la calidad literaria. Así, un poco de ficción y un poco de calidad son suficientes para llevar a cabo

una obra de arte. La crítica, carente de imaginación y de ingenio, jamás será literatura. El crítico nunca será escritor.

El criterio de lo literario para Barthes descansa sobre la naturaleza simbólica de la literatura, su lenguaje indirecto capaz de multiplicar los sentidos de lo que está diciendo, la opacidad de su lengua. "El problema de si un escritor o un libro hace o es literatura debiera reducirse al problema de si crea imágenes, y con ellas, representaciones, símbolos, sentidos segundos, o también, para utilizar una noción musical, silencios; sería literario el texto que desbordara de significación".¹⁰²

Con el tiempo, la ficción se ha mostrado más visiblemente incapaz de marcar las fronteras de la literatura; se sabe que la mayor parte de la crítica tiene poco que ver con la literatura, pero se ha descubierto que algo semejante ocurre con la literatura misma. Muchas novelas y poemas que se escriben no son literatura.

Quien quiera escribir con exactitud, dice Barthes, debe trasladarse a las fronteras del lenguaje, y así escribirá verdaderamente para los demás. El escritor y el hombre privado (si desea escribir) están condenados a variar desde el principio sus mensajes originales; la mejor connotación que deforme no lo que quieren decir, sino lo que quieren hacer oír. La originalidad es el precio que hay que pagar por la esperanza de ser acogido por quien nos lee.

"A menudo se oye decir que el arte tiene por misión expresar lo inexpressable: habría que decir lo contrario: toda la tarea del arte consiste en inexpressar lo expresable, arrebatarse a la lengua del mundo, que es la pobre y poderosa lengua de las pasiones, una palabra distinta, una palabra exacta".¹⁰³

Las divisiones intangibles entre críticos y escritores empiezan a perder validez en la actualidad cuando la crítica tiende como nunca a abolirlas: el crítico comienza a ser escritor.

¹⁰² Jorge von Ziegler. Op. cit. p.93

¹⁰³ Roland Barthes. Ensayos críticos. p.17

Escritor es, afirma Barthes, aquel para quien el lenguaje crea un problema. No puede definirse ya al escritor en términos del papel que desempeña, sino únicamente por cierta conciencia del habla. Si esto es verdad, vivimos en un momento en que el crítico y el escritor se reúnen porque su condición frente al lenguaje es la misma.

Más que una cuestión de hecho, lo del crítico es una pretensión de ser escritor. Pero si a partir de este deseo alcanza el lenguaje simbólico y variado de la lengua, llega a serlo en efecto. Para preservar la forma indirecta de la literatura, su opacidad, no le queda al crítico más que optar por un lenguaje indirecto.

Lo que caracteriza al crítico es una práctica secreta de lo indirecto: para permanecer secreto, lo indirecto debe aquí ampararse bajo las figuras mismas de lo directo, de la transitividad, del discurso sobre otro.¹⁰⁴

Para que el crítico rompa el círculo, para que hable de sí mismo con exactitud, sería preciso que se transformase en novelista, que sustituyera lo falso directo en lo que se ampara por un indirecto declarado, como el de todas sus ficciones.

"El crítico es un escritor, pero un escritor aplazado: como el escritor, quisiera que se creyera, más que en lo que escribe, en la decisión que ha adoptado de escribir; pero a la inversa del escritor, no puede firmar este deseo: permanece condenado al error... a la verdad".¹⁰⁵ El crítico no pide

¹⁰⁴ Barthes apunta en los Ensayos críticos que, de todos los signos, el Yo es el más difícil de manejar, puesto que es el último que adquiere el niño, y el primero que pierde el afásico. El escritor, ante el Yo, está en la misma situación que el niño o el afásico, según sea novelista o crítico. Como el niño que dice su propio nombre, al hablar de sí, el novelista se designa a sí mismo por medio de una infinidad de terceras personas. La tercera persona no es una argucia de la literatura, sino el acto de institución previo a cualquier otro: escribir es decidirse a decir Él (y poder hacerlo). Al igual que el afásico, el crítico, privado de todo pronombre, sólo puede hablar un discurso agujereado; incapaz de transformar el Yo en signo, no le queda más solución que callarlo a través de una especie de grado cero de la persona. El yo del crítico nunca está pues en lo que dice, sino en lo que no dice.

El crítico sería el que no puede producir el Él de la novela, pero que tampoco puede relegar el Yo a la pura vida privada, es decir, renunciar a escribir: es un afásico del Yo, mientras que el resto de su lenguaje subsiste, intacto (p.20)

¹⁰⁵ Ibid. p.21

que se le conceda una "visión" o un "estilo", sino que se le reconozca el derecho a una determinada palabra, que es la palabra indirecta.

Como la literatura, que nunca clausura el sentido del mundo (no hay escritor que lo diga todo), la crítica no cierra la obra, habla de ella, la hace significar (más intensamente), al menos eso se propone, pero no le adjudica jamás el sentido último.

Cabe preguntarse si el propio Barthes participó de esta confrontación y de ser así qué se puede decir de él: ¿escritor o crítico? Como ya vimos, si se es un crítico, tal condición no excluye la posibilidad de ser un Escritor. A propósito de Barthes, Jonathan Culler se inclina por el escritor que manifiesta rasgos estilísticos propios: "Como escritor es único y formidable: un maestro de la prosa francesa que forjó un lenguaje nuevo y más vivaz para la discusión intelectual. Opta por una sintaxis poco exacta y de oposición, en la que une frases o cláusulas que enfocan un fenómeno desde distintos ángulos, logrando así dar concreción a los conceptos abstractos".¹⁰⁶

Otro indicador lo constituye su progresiva elaboración de textos que no buscaba insertar en ningún proyecto de interpretación teórica. El imperio de los signos y Roland Barthes por Roland Barthes son textos escritos desde el placer, como escribe un escritor.

Miguel Angel Echegaray hace una anotación importante al respecto: "Es necesario modular los términos de una falsa oposición: ni se define al escritor dándole la espalda al crítico, ni éste sobrevive a pesar del otro".¹⁰⁷ De aquí se desprende que si escribir representa un compromiso con las formas; insertar algo más allá de la lengua y del estilo, la distinción entre crítico y escritor pierde consistencia.

Crítico y escritor participan de la escritura en un respectivo decir y hacer que Barthes llevó a cabo magistralmente. Defendió acaloradamente su derecho a la crítica y la cultivó incluso bajo un

¹⁰⁶ Jonathan Culler. Barthes. p.122

¹⁰⁷ Miguel Angel Echegaray. Op. cit. p.50

sustento científico. Una vez superada esa pretensión científica, Barthes pasó de la crítica a la literatura.

Para Frederic- Yves Jeannet, existe un enfoque alternativo para indagar sobre Barthes escritor, cuyo principal argumento descansa en la tentación por la ficción que encierra la obra barthesiana: "la ficción está mezclada con la obra temática y crítica, y en ese sentido configura una especie de novela, un texto, *work in progress* muy contemporáneo. Tenemos a nuestro alcance los fragmentos, borradores, esbozos de esa ficción que Barthes no llevó a cabo. Tenemos la posibilidad valiosa de leerla a través de la obra tal y como es".¹⁰⁸

Una vez experimentados los dos ejes de una misma escritura, Barthes osciló siempre entre ellos. El resultado: la imagen de un juego que es en realidad un privilegio barthesiano - y que algunos llamaron falta de rigor- de hacer crítica desde las costas del placer. Barthes se erige entonces ya no como oposición sino como conjunción de lo que constituiría un nuevo individuo escritor-crítico que se mueve incesantemente entre la literatura-objeto y la meta-literatura.

CONCLUSIONES

Mucho se ha discutido sobre la dificultad de los escritos barthesianos. Dificultad que no radica tanto en los significados como en las formas. La diversidad de tópicos que abarca su obra rompen con todo propósito de sistematizar su lectura. Cualquier intento de clasificación se plantea inevitablemente esta cuestión: ¿Por dónde empezar a leer a Barthes?

Cronológicamente, las opciones que se ofrecen son pocas. Hay apenas unos cuantos límites temporales en la obra de Barthes -su descubrimiento de la lingüística y del estructuralismo; la crítica literaria; los textos de placer-, y son un tanto arbitrarios pues Barthes siempre recuperó elementos de unos y de otros.

Temáticamente la tarea no es menos ardua. Barthes trató tantos temas como su curiosidad abarcó. Las revistas de moda, la lucha libre, la comida japonesa, el cine, la opera, el teatro de Brecht, la literatura de Proust, su propia vida, son explicados desde diferentes conceptos (marxismo, psicoanálisis, sociología, semiología, obra, texto, escritura, lectura), algunos constantes pero sin duda cambiantes.

Con tales obstáculos, la crítica de quienes han intentado asir sistemática o metodológicamente la obra barthesiana, apela a una falta de rigor formal que más que difícil vuelve disperso el discurso de Barthes. De aceptar tal afirmación caeríamos en la trampa de las seguridades del método para encontrar *el* sentido de las cosas. Y es justamente lo que Barthes rechaza.

Es verdad que hay un aspecto de dispersión en la obra barthesiana. Pero no es el discurso lo que está disperso sino el sentido. La cuestión del sentido para Barthes no está en la unidad sino en la multiplicidad. Por eso nunca pretendió cerrar su obra para que se le encontrara *el* sentido.

¹⁰⁶ Frederic-Yves Jeannot citado por Miguel Angel Echeagaray. Op. cit. p.51.

La virtud del escritor, afirmaba, consiste en manejar las formas de tal manera que la obra quede abierta a la pluralidad de sentidos.

En cuanto al método, nadie más riguroso en las formas. Barthes manifestó siempre un eros por el lenguaje, un deseo por los signos. De ahí su interminable cuidado por los significantes, las etimologías y hasta los neologismos. Pues para Barthes, los significantes son siempre ambiguos; el número de significados excede siempre al número de significantes; y por ello, lo que constituye la fuerza de un significante, no es su claridad sino que sea percibido como significante. No son las cosas sino el lugar de las cosas lo que cuenta. La forma es el fondo.

Barthes fue riguroso en las formas pero no pretendió jamás falsas seguridades. Para él la escritura era un compromiso placentero. Compromiso y placer son nociones fundamentales en su actividad como escritor. La escritura es ese punto intermedio entre lo social de la lengua y lo secreto del estilo. Lengua y estilo son impuestos, la escritura es elección.

La forma no da materialidad a la escritura, es el cuerpo. El gusto por las formas provoca placer al cuerpo. El cuerpo que escribe es el mismo cuerpo que lee. Leemos porque escribimos y viceversa. El problema no es pasar de la escritura a la lectura, o del autor al lector; es un problema de cambio de objeto, de cambio de nivel de percepción: escritura y lectura deben concebirse, trabajarse, definirse, juntas.

Placer de la lectura, placer de la escritura. Si todo es texto, el placer no acaba nunca. Y si en gustos se rompen géneros, Barthes fue un amante experimentado de las formas. Se dejó seducir por cuanto tema le interesó y se comprometió en cada ocasión.

¿Cómo leer a Barthes? Como nos plazca. Sólo desde el placer de nuestra lectura podremos llegar al placer de su escritura. Los lugares comunes aquí no importan. Leeremos a Barthes desde la pluralidad de sentidos que su pensamiento ofrece, y no como sistema que nunca tuvo

intención de serlo. Una vez abierta la puerta del sentido podremos acceder, como Barthes, a cualquier forma que seduzca.

Escritura y lectura. Las dos constituyen un deseo de hacer y un deseo de decir. Barthes experimentó por ellas una permanente seducción y las hizo temas primordiales de su reflexión. Aunque las concibe juntas no tenía mucho interés por delimitar una teoría de la lectura. Para Barthes la lectura es un acto que tiene su fundamento en una intencionalidad; mientras, la escritura es una voluntad de poder.

Por medio de la escritura el escritor se afirma como individuo, se compromete. Escribir es una acción que recae en sí misma. Es un verbo intransitivo. Es desde la escritura que Barthes da *un* sentido a su realidad. Porque el compromiso de la escritura consiste precisamente en esto: tomar *un* sentido de la diversidad y comprometerse con esa elección.

Establecer el compromiso con las formas no es tarea fácil. Toda elección es una responsabilidad, más cuando esta elección no es completamente libre. Si como vimos lengua y estilo determinan nuestra escritura, una social y otra inconscientemente. La elección de la escritura consta tan sólo de un momento, pues la Historia y la Tradición establecen las posibles escrituras de un escritor dado. Toda nueva problemática del lenguaje literario permanece llena de usos anteriores. La escritura es el compromiso entre la libertad y un recuerdo.

Recordemos que Barthes desarrollará su concepto de escritura con base en otros conceptos estrechamente ligados a la actividad de escribir. En este trabajo hemos establecido algunos de ellos. Así, por ejemplo, la literatura representa para Barthes la grafía compleja de las marcas de la práctica de escribir. Literatura y escritura representan cada una el proyecto y la decisión de un hombre a realizarse como escritor.

La relación de escritura y texto es más que dependiente, de inclusión. Barthes propondrá reemplazar el viejo concepto de obra, más

apegado al autor, por el de texto, más cercano al lector. Al introducir al lector, Barthes juega con la noción de multiplicidad de sentidos.

Cada una de las nociones aquí manejadas constituyen los elementos para conformar nuestro sentido del concepto barthesiano de escritura. Concepto que define y se define, que hace y que dice. Todo el que se acerca a él pareciera entrar en esta dialéctica. Una vez que la escritura ha sido definida, ha sido también definida la pretensión de ser escritor.

BIBLIOGRAFÍA.

Anderson imbert, Enrique. La crítica literaria y sus métodos. Alianza Editorial, México, 1979, 239 pp.

Barthes, Roland. Crítica y Verdad. Trad. José Bianco. 12ª ed., Siglo XXI, México, 1996, 82 pp .

_____. El grado cero de la escritura. Trad. Nicolás Rosa. 15ª ed., Siglo XXI, México, 1997, 247 pp.

_____. El grano de la voz. Trad. Nora Pasternac. Siglo XXI, México, 1983, 366 pp.

_____. El imperio de los signos. Trad. Adolfo García Ortega. Mondadori, Madrid, 1991, 149pp.

_____. El placer del texto. Trad. Nicolás Rosa. 10ª ed., Siglo XXI, México, 1998, 150 pp.

_____. El susurro del lenguaje. Trad. C. Fernández Medrano. 2ª ed., Paidós, Barcelona, 1994, 357 pp.

_____. Ensayos críticos. Trad. Carlos Pujol. Seix Barral, Barcelona, 1966, 330 pp.

_____. Fragmentos de un discurso amoroso. Trad. Eduardo Molina. 15ª ed., Siglo XXI, México, 1999, 254 pp.

_____. Incidentes. Trad. Jordi Lloret. Anagrama, Barcelona, 1987, 130 pp.

_____. La aventura semiológica. Trad. Ramón Alcalde. 2ª ed., Paidós, Barcelona, 1997, 352 pp.

_____. La cámara lúcida. Trad. Joaquín Sala-Sanahuja. Gustavo Gili ediciones, Barcelona, 1982, 207 pp.

_____. Lo obvio y lo obtuso. Trad. C. Fernández Medrano. Paidós, Barcelona, 1986, 381 pp.

_____. Mitologías. Trad. Héctor Schmucler. 11ª ed., Siglo XXI, México, 1997, 257 pp.

_____. ¿Por dónde empezar?. Trad. Francisco Ilinás. Tusquets, Barcelona, 1974, 163 pp.

_____. Roland Barthes por Roland Barthes. Trad. Julieta Sucre. Monte Ávila Editores, Caracas, 1978, 207 pp.

_____. Sade, Fourier, Loyola. Trad. Alicia Martorell. Cátedra, Madrid, 1997, 211 pp.

_____. Sistema de la moda. Trad. Joan Vinoly. Gustavo Gili, Barcelona, 1978, 278 pp.

_____. Sobre Racine. Trad. Jaime Moreno. Siglo XXI, México, 1992, 194 pp.

_____. S/Z. Trad. Nicolás Rosa. 6ª ed., Siglo XXI, México, 1991, 227 pp.

_____, Claude Bremond, Tzvetan Todorov, y otros. La semiología. Trad. Silvia Delpy. Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires, 1970, 199 pp.

_____, Mikel Dufrenne, Gerard Genette. Estructuralismo y literatura. Trad. José Szabón. Nueva Visión, Buenos Aires, 1970, 223 pp.

_____ y Maurice Nadeau. ¿A dónde va la literatura?. Trad. Juan Ramón Capella. Monte Ávila Editores, Caracas, 1974, 238 pp.

_____, Umberto Eco, Tzvetan Todorov y otros. Análisis estructural del relato. Trad. Beatriz Dorriots. 3ª ed., Ediciones Coyoacán, México, 1998, 229 pp.

_____ y varios autores. Conversaciones sobre la nueva cultura. Trad. José Ma. Ballester. Kairos, Barcelona, 1975, 397 pp.

Benveniste, Emile. Problemas de lingüística general II. Trad. Juan Almela. 6ª. ed., Siglo XXI, México, 1975, 218 pp.

Beristáin, Helena. Diccionario de retórica y poética. Porrúa. México, 1985, 508 pp.

Calvet, Louis-Jean. Roland Barthes. Trad. Alberto Luis Bixio. Gedisa, Barcelona, 1992, 324 pp.

Culler, Jonathan. Barthes. Trad. Pablo Rosenblueth. F.C.E., México, 1987, 147 pp.

_____. La poética estructuralista. Trad. Carlos Manzano. Anagrama, Barcelona, 1978, 379 pp.

_____. Sobre la deconstrucción. Trad. Luis Cremades. Cátedra, Madrid, 1982, 261 pp.

Derrida, Jacques. Las muertes de Roland Barthes. Trad. Raymundo Mier. Taurus, México, 1998, 108 pp.

Ducrot, Oswald y Tzvetan Todorov. Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje. Trad. Enrique Pezzoni. Siglo XXI, Buenos Aires, 1974, 508 pp.

Eagleton, Terry. Una introducción a la teoría literaria. Trad. José Esteban Calderón, 2ª. ed., F.C.E., México, 1993, 291 pp.

Eco, Umberto. Cómo se hace una tesis. Trad. Lucía Baranda, Gedisa. Barcelona, 1994, 267 pp.

Echegaray Zuñiga, Miguel Angel. Una táctica sin estrategia: ¿un crítico sin crítica? Tesis de licenciatura de Ciencias de la Comunicación, FCPyS, México, 1992, 87 pp.

Fages, Jean Baptiste. Para comprender el estructuralismo. Trad. Jorge Jinkis, Galerna. Buenos Aires, 1969, 188 pp.

Giordano, Alberto. Roland Barthes. Literatura y poder. Biblioteca Tesis, Rosario, 1995, 92 pp.

González, César. "De la semiología al análisis del discurso". Acta Poética. Vol. 2:1980, Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM, México, pp. 71-111.

González Reyna, Susana. Manual de redacción e investigación documental. 4ª ed., Trillas, México, 1990, 204 pp.

Guiraud, Pierre. La semiología. Trad. María Teresa Poyrazian, 23ª ed., Siglo XXI, México, 1997, 133 pp.

Lechte, John. Fifty key contemporary thinkers. Routledge, Londres, 1994, 251 pp.

Mounin, George. Introducción a la semiología. Trad. Carlos Manzano. Anagrama, Barcelona, 1972, 285 pp.

_____. La literatura y sus tecnocracias. Trad. Jorge Aguilar Mora. FCE, México, 1983, 203 pp.

Morin, Edgar. Roland Barthes, Martin Heidegger, y otros. La cuestión de los intelectuales. Trad. Felisa Marcos. Rodolfo Alonso editor, Buenos Aires, 1969, 157 pp.

Padova, María Teresa, "Vida y muerte de las revistas. Entrevista con Roland Barthes". Diálogos. Colmex No. 107: 1982, México, pp.61-65.

Pereira, Armando. "Roland Barthes: los incidentes del deseo". Estudios. Filosofía, Historia, Letras. ITAM No. 12: 1988, México, pp. 19-27.

Prada Oropeza, Renato. Lingüística y literatura. Universidad Veracruzana, Jalapa, 1978, 218 pp.

Rojas Soriano, Raúl. Guía para realizar investigaciones sociales. 16ª ed Plaza y Valdés. México, 1995, 302 pp.

Sirvent Ramos, Ángeles. Roland Barthes. De las críticas de interpretación al análisis textual. Universidad de Alicante, Alicante, 1989, 282 pp.

Varios autores. El proceso de la escritura. Trad. Betty Altamirano y Alberto Drazul, Buenos Aires, 1974, 121 pp.

Ziegler, Jorge von. Literatura y decepción. UAM, 1984, 110 pp.