

cial o minoritario, del género que sea, apoye esa trama y la reafirma desde el momento en que usa —sin desmenuzarlos— el puñado de presupuestos básicos: “es posible reflejar la realidad sin transformarla”, “el realismo renuncia al arte (territorio inocuo de los que se complican la vida)”, “la experimentación de cualquier otro juego significa clamar en el desierto”, “la realidad equivale a sus apariencias y por tanto es cuestión de modalidades”, “ser realista es elevar el tic y la manía a único valor de representación”, “la realidad es convulsa o no es”, “todo final feliz es tan falso como toda esperanza”.

Las mil facetas del realismo (su aparente versatilidad) no radicarán en las opciones humanas sino en la combinatoria de recursos dramáticos manipulados por la estrategia: los personajes que no son tragados por el paroxismo externo, sucumben al interno. Y aquellos que excepcionalmente consiguen vencer este último, de todas maneras caen porque su victoria es “de provincia”, local, efímera (y peor: “artística”, es decir válida únicamente en el más estrecho nivel de los sobreentendidos, el de los menos universales). La gran oscuridad *no tiene nombre*: sí lo tienen, en cambio, las víctimas y cada uno de sus infinitos matices de lucha contra ese “algo” innominado. Y aunque se apliquen títulos a este fantasma convulso, a este oscuro pozo sin fondo, el mero hecho de ser pronunciados por “víctimas” refuerza el poderío del victimario a la vez que esteriliza cualquier nombre que se le adjudique. Una misma entidad —y sólo una— es la “enemiga” en películas tan disímiles entre sí como *Las aventuras de Tom Sawyer* (Norman Taurog, 1938), *Quo Vadis?* (Marvin Le Roy, 1951) y *Todos los hombres del presidente* (Alan J. Pakula, 1976). Los niños habrán visto antecedentes de ella en *Blanca Nieves o La dama y el vagabundo*; los adolescentes, en *Nacidos para perder* (Tom Laughlin, 1966) o *Purple Rain* (Albert Magnoli, 1984), etcétera.

Riccioto Canudo da en el clavo al cambiar la historia del cine con un nombre. La estrategia pionera se basa en un muy particular uso de los términos, que a final de cuentas fomenta el silencio: se sobreentiende que “no sirve de gran cosa hablar”, porque el barullo atronador ahoga cada palabra. Así nace el realismo, único estilo dramático que exige toda vociferación, todo desgarramiento y toda convulsión para decir nada, para mantener incólumes las convenciones, para inmovilizar todo lo que pudiera hacerse o decirse. ♦

Libros

BARTHES

LA SEGUNDA ESCRITURA

Por Esther Cohen

Querer dar una visión de conjunto de la obra de un escritor es un propósito ambicioso y un arma de dos filos. Se puede, en apariencia, abarcarlo todo, ofreciendo aunque sea esquemáticamente las diferentes y variadas etapas por las que atraviesa su obra y se puede incluso, en el mejor de los casos, sugerir nuevas vetas de trabajo o apuntar hacia formas inéditas de lectura. Sin embargo, una mirada general corre con frecuencia el riesgo de perder de vista lo específico del pensamiento del autor, sus pliegues, sus celadas ocultas y sus juegos a menudo perversos. La distancia que le exige la totalidad lo limita a no ver sino contornos, perfiles que no alcanzan a configurar un verdadero rostro y que se reducen a meros trazos o esbozos de ese pensamiento. Optar por esta alternativa es descartar el ángulo miope de la crítica que se juega siempre sobre el plano del cristal de aumento y que fija el ojo en un único espacio, dándole así la profundidad que sólo el lente puede dar. Esta opción implica sobre todo la presencia de un lector inexperto que desconoce el terreno que pisa y de un crítico generoso que se propone señalar los albergues y las pausas más significativas en el camino de la obra de ese autor. Éste es el caso del libro de Jonathan Culler sobre Roland Barthes.

Culler no toca fondo y muy probablemente no es éste su interés. Lo que sí le interesa es un recorrido global que no deje de lado ninguna faceta de este escritor y, por esta razón, traza a grandes rasgos, en cada uno de los diez capítulos que conforman el libro, las diversas caras de la producción bartheana: Barthes, hombre de talento, mitologista, crítico, polemista, estructuralista, hedonista, escritor, etcétera.

Y no obstante este afán de caracteri-

zar lo más sintéticamente posible cada una de estas facetas, Culler no hace sino incidir una y otra vez en lo que considera son los aspectos centrales de la obra de Barthes: el concepto de tradición, de escritura y el llamado placer del texto. Las etiquetas con las que trata de delimitar la obra de este autor conducen casi todas finalmente al Barthes escritor, todas ellas parecen ser atajos que lo hacen desembocar irremediablemente en el autor preocupado básica y apasionadamente por el lenguaje. Incluso en su ángulo estructuralista o semiológico, en ese ángulo que en apariencia aspira a la cientificidad de los estudios literarios, Barthes no deja de ser antes que nada un escritor: “en la multiplicidad de la escritura todo ha de ser *desenredado*, nada *descifrado*; la estructura puede ser seguida (como el hilo de una media) en cada punto y en cada nivel, pero no hay nada por debajo: el espacio de la escritura ha de ser recorrido, no perforado; la escritura incesantemente postula un sentido para incesantemente evaporarlo, llevando a cabo una supresión sistemática del sentido. Precisamente de este modo la literatura (sería mejor desde ahora decir la *escritura*), al rehusarse a asignar un ‘secreto’, un sentido último, al texto (y al mundo como texto), libera lo que podríamos llamar una actividad antiteológica, una actividad que es verdaderamente revolucionaria, pues rehusarse a fijar el sentido es, en última instancia, rechazar a Dios y a sus hipóstasis —la razón, la ciencia, la ley.”

Este “ojo novelesco para el detalle” como lo define Culler en relación con sus *Mitologías*, coloca a Barthes en una posición ambigua frente a la tradición crítica y literaria de sus contemporáneos. Como polemista incisivo, Barthes ataca sin consideración a esa crítica instituida y académica que pretende desenmascarar siempre la “verdad” del texto; del mismo modo, se interesa y defiende apasionadamente la vanguardia literaria francesa frente a la literatura anterior, y lo hace rompiendo en cierta medida las fronteras del género. Polemiza, sí, pero con las armas de lo que él llama escritura y hace al mismo tiempo literatura con las armas de la crítica.

La obra de Barthes, desde *El grado cero de la escritura* hasta *Fragmentos de un discurso amoroso* se juega fundamentalmente sobre estos dos planos: el del escritor y el de la actitud con la que éste se enfrenta a la tradición crítica y literaria. Todas sus reflexiones no parecen sino llevarlo permanentemente a la idea que está en

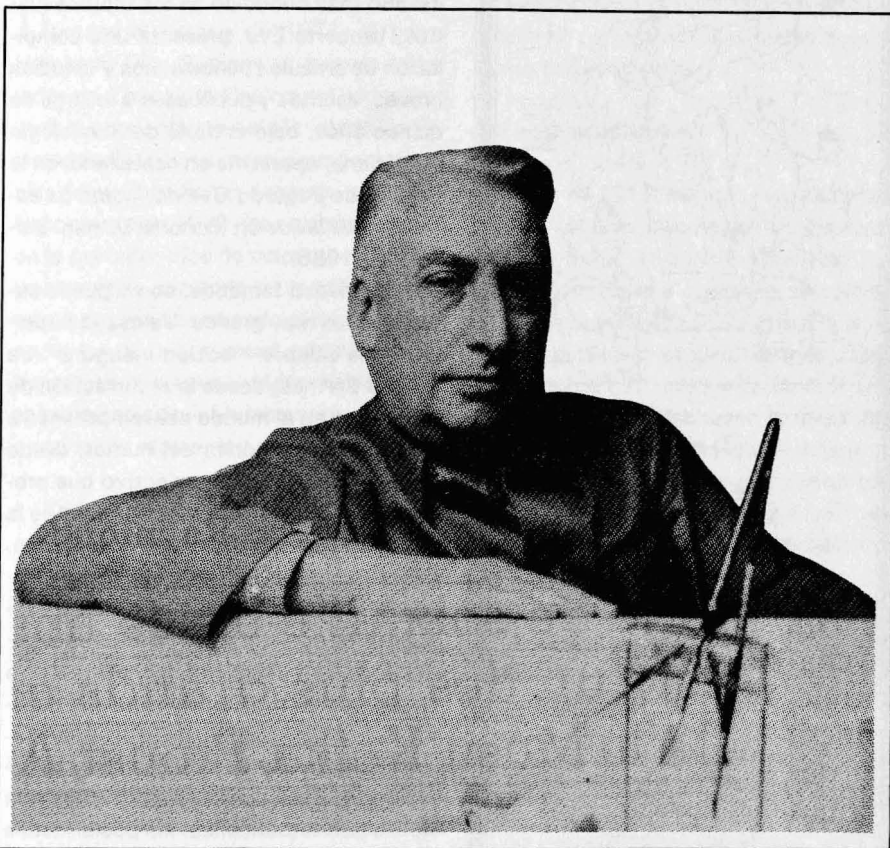
el centro de su preocupación como pensador de nuestro tiempo: "Lo que toda mi vida me ha apasionado —dice en una entrevista— es la manera en que los hombres hacen inteligible su mundo." Culler no desarrolla críticamente estos puntos centrales de la obra de Barthes, se interesa más bien por el lado aséptico de la glosa, por la descripción y el collage de citas, dejando sólo hacia el final ciertas apreciaciones críticas bastante generales. Lo que sucede, quizás sin proponérselo, es que el mismo Barthes y su obra se van abriendo camino casi por sí solos. A veces se tiene la impresión de que no obstante el afán clasificador de Culler (sin duda válido para dar una imagen global y polifacética del autor), la obra de Barthes impone su propia lógica y su propia dirección. Se puede ser todos los adjetivos simultáneamente, tener a la vez toda gama de intereses, pero el núcleo que genera toda una vida dedicada a la reflexión y al cuestionamiento, pareciera decir Barthes detrás de las páginas del libro de Culler, pasa siempre e irrevocablemente por los mismos lugares: la literatura, el lenguaje, la crítica y, por supuesto, la tradición que las perpetúa o las hace callar. "La literatura sería debe cuestionarse a sí misma y a las convenciones mediante las cuales la cultura ordena el mundo; he ahí donde se encuentra su potencial de radicalidad. Pero 'no hay escritura que pueda ser duraderamente revolucionaria' pues toda violación puede al final ser recuperada como un nuevo modo de literatura."

Es la vieja querella entre antiguos y modernos lo que preocupa y ocupa a Barthes en toda su obra. Pero básicamente, como señala Culler en su último capítulo, lo que lo define es su "resistencia desesperada a cualquier sistema reductivo". Quizá por ello Barthes no se impuso nunca la tarea de crear un sistema completo ni coherente. "La obra de Barthes —dice Culler— siempre ha quedado incompleta: ofrece proyectos, esbozos, visiones. Es muy molesto —continúa— que presente su deficiencia como si fuera una virtud, como hace en *S/Z*. . . El desagrado hacia cualquier sistema que evidencia en sus últimas obras es ciertamente una resistencia a la autoridad, pero puede también interpretarse como autocomplacencia —como si su apología de la pereza como transgresión lo hubiese llevado a seguir su propio consejo: 'Atrévase a ser perezoso'."

En sus pocos momentos críticos, Culler hace poca justicia a un escritor que deja una huella definitiva en la concepción de la crítica contemporánea. La transgre-

sión o el rechazo a cualquier sistema autoritario no es para Barthes un acto gratuito que encuentre su justificación en sí mismo; es ante todo un proceso de permanente cuestionamiento que se inscribe en el propio proceso de la tradición y que no conduce a la creación de obras completas o acabadas. La puesta en duda de todo sistema que se considere acabado no puede por principio y si se mantiene coherente con estas premisas, terminar por ofrecer otro sistema igualmente cerrado. Aquí me parece evidente que Culler yerra el tiro; esos esbozos, proyectos o visiones de los que habla Culler son precisamente los pun-

ca debe ser 'disciplinada' como una policía. . . Hacer una segunda escritura con la primera escritura de la obra es en efecto abrir el camino a márgenes imprevisibles, suscitar el juego infinito de los espejos, y es este desvío lo sospechoso." Y, en efecto, lo que Culler apunta en su crítica va en dirección de la "disciplina" metodológica, esa disciplina que se somete ante todo a la autoridad objetiva del método y de la institución. Culler concluye justamente en el punto del que parte Barthes para elaborar su propio proyecto. Dejar de lado sus lecturas (escrituras) inéditas o "imprevisibles" es no haber



Roland Barthes

tos clave de la obra de Barthes que, al igual que la literatura, no están obligados a dar al lector una respuesta sobre el mundo o sobre sí misma, sino a suscitar preguntas, a apuntar veladamente hacia una dirección imaginaria.

Acusar a Barthes de autocomplacencia y perezoso después de un recorrido bastante general y acético por su obra, resulta sospechoso. Su juicio no parece sino un eco, a casi veinte años de distancia, del viejo ataque contra la nueva crítica a la que Barthes respondió lúcidamente en su libro *Crítica y verdad*: "La palabra desdoblada es objeto de una especial vigilancia por parte de las instituciones, que la mantienen por lo común sometida a un estrecho código: en el Estado literario, la críti-

comprendido la labor del crítico que defendió siempre la subjetividad de la lectura frente al guardián objetivo del método: "una subjetividad sistematizada —dice Barthes en 1966— es decir *cultivada*, sometida a sujeciones inmensas, surgidas ellas mismas de los símbolos de la obra, tiene más probabilidades, quizá, de aproximarse al objeto literario que una objetividad inculta, cegada con respecto a sí misma y amparándose detrás de la letra como detrás de una naturaleza." Culler ha olvidado que la certidumbre del método "coherente y acabado" corre a menudo el riesgo de convertirse en una seguridad o una certeza ciega. ♦

Jonathan Culler, *Barthes*, México, FCE, 1988