

(Le 17) 134

5 copias

quizá sea por sumisión obstinada a la ideología determinista, que exige que la obra sea el «producto» de una «causa», y que las causas exteriores sean más «causas» que las demás; quizá también porque pasar de una crítica de las determinaciones a una crítica de las funciones y de las significaciones implicaría una conversión profunda de las normas del saber, es decir de la técnica, es decir, de la profesión misma del universitario; no hay que olvidar que, dado que la investigación aún no se ha deslindado de la enseñanza, la Universidad trabaja, pero también otorga los títulos; necesita pues una ideología que se articule en una técnica suficientemente difícil como para constituir un instrumento de selección; el positivismo le proporciona la obligación de un saber vasto, difícil, paciente; la crítica inmanente —al menos eso le parece— sólo pide, ante la obra, una capacidad de *asombro*, difícilmente mensurable: se comprende pues que vacile antes de transformar sus exigencias.

1963, *Modern Languages Notes*.

Roland Barthes

¿QUÉ ES LA CRÍTICA?

Siempre es posible promulgar algunos grandes principios críticos en función de la actualidad ideológica, sobre todo en Francia, donde los modelos teóricos tienen un gran prestigio, porque sin duda dan al escritor la seguridad de que participa a un tiempo en un combate, en una historia y en una totalidad; así es como, desde hace unos quince años, la crítica francesa se ha desarrollado, con fortuna diversa, en el interior de cuatro grandes «filosofías». En primer lugar, lo que se ha dado en llamar, con un término muy discutible, el existencialismo, que ha dado las obras críticas de Sartre, el Baudelaire, el Flaubert, una serie de artículos más cortos sobre Proust, Mauriac, Giraudoux y Ponge, y sobre todo el admirable *Genet*. Luego, el marxismo: ya es sabido (pues el debate es antiguo) hasta qué punto la ortodoxia marxista ha sido estéril en crítica, proponiendo una explicación puramente mecánica de las obras, o dictando consignas, más que criterios de valores; es, pues, por así decirlo, en las fronteras del marxismo (y no en su centro declarado) donde encontramos la crítica más fecunda: la de L. Goldman (sobre Racine, Pascal, sobre el «nouveau roman», sobre el teatro de vanguardia, sobre Malraux) debe explícitamente

4 grandes filosofías:
- existencialismo
- marxismo
- psicoanálisis
- estructuralismo

mucho a la de Lukács; es una de las más flexibles y más ingeniosas que puedan imaginarse a partir de la historia social y política. A continuación, el psicoanálisis; existe una crítica psicoanalítica de obediencia freudiana, cuyo mejor representante en Francia, actualmente, sería Charles Mauron (sobre Racine y sobre Mallarmé); pero, también en este caso, el psicoanálisis «marginal» ha sido el más fecundo; partiendo de un análisis de las sustancias (y no de las obras), siguiendo las deformaciones dinámicas de la imagen en numerosísimos poetas, G. Bachelard ha fundado una verdadera escuela crítica, tan rica, que puede decirse que la crítica francesa es actualmente, bajo su forma mejor desarrollada, de inspiración bachelardiana (G. Poulet, J. Starobinski, J.-P. Richard). Finalmente, el estructuralismo (o para simplificar extremando, y de un modo sin duda abusivo: el formalismo): ya es sabida la importancia, podría decirse la boga, de este movimiento en Francia, desde que Cl. Lévi-Strauss le abrió las ciencias sociales y la reflexión filosófica; ha originado aún pocas obras críticas; pero se preparan varias en las que sin duda encontraremos sobre todo la influencia del modelo lingüístico construido por Saussure y ampliado por R. Jakobson (que, en sus inicios, también participó en un movimiento de crítica literaria, la escuela formalista rusa); parece por ejemplo posible desarrollar una crítica literaria a partir de dos categorías retóricas establecidas por Jakobson: la metáfora y la metonimia.

Como vemos, esta crítica francesa es a la vez «nacional» (debe muy poco o nada a la crítica anglosajona, al spitzerismo, al crocismo) y actual, o, si se prefiere, «infiel»: sumergida por completo en un cierto presente ideológico, apenas se reconoce como participando en una tradición crítica, la de Sainte-Beuve, la de Taine o la de Lanson. Este último modelo plantea, sin embargo, a

la crítica actual un problema particular. La obra, el método, el espíritu de Lanson, que fue el prototipo del profesor francés, rige, desde hace unos cincuenta años, a través de innumerables epígonos, toda la crítica universitaria. Como los principios de esta crítica, al menos confesadamente, son los del rigor y de la objetividad en el establecimiento de los hechos, podría creerse que no hay ninguna incompatibilidad entre el lansonismo y las críticas ideológicas, que son todas ellas críticas de interpretación. Sin embargo, aunque la mayoría de los críticos franceses de hoy (hablamos aquí tan sólo de la crítica de estructura, y no de la crítica de impulso) sean también profesores, hay una cierta tensión entre la crítica de interpretación y la crítica positivista (universitaria). Lo que ocurre es que en el fondo el lansonismo es también una ideología; no se contenta con exigir la aplicación de las reglas objetivas de toda investigación científica, sino que aplica convicciones generales sobre el hombre, la historia, la literatura, las relaciones entre el autor y la obra; por ejemplo, la psicología del lansonismo está totalmente anticuada, ya que consiste esencialmente en una especie de determinismo analógico, según el cual los detalles de una obra tienen que parecerse a los detalles de una vida, el alma de un personaje al alma del autor, etc., ideología muy peculiar, puesto que, posteriormente, el psicoanálisis, por ejemplo, ha imaginado relaciones contrarias de denegación entre una obra y su autor. Evidentemente, de hecho los postulados filosóficos son inevitables; es decir que, lo que se puede reprochar al lansonismo no son sus *partis pris*, sino el hecho de silenciarlos, de envolverlos en el ropaje moral del rigor y de la objetividad: la ideología se introduce aquí, como una mercancía de contrabando, en el equipaje del cientismo.

Dado que estos principios ideológicos diferentes son posibles al mismo tiempo (y por mi parte, en cierto modo, suscribo al mismo tiempo, cada uno de ellos), sin duda la elección ideológica no constituye el ser de la crítica, y la «verdad» no es su sanción. La crítica no es hablar justamente en nombre de principios «verdaderos». De ello se deduce que el pecado mayor, en crítica, no es la ideología, sino el silencio con que se la encubre: ese silencio culpable tiene un nombre: es la buena conciencia, o, por así decirlo, la mala fe. En efecto, ¿cómo creer que la obra es un objeto exterior a la psique y a la historia de quien la interroga, y ante el cual el crítico gozaría de una especie de derecho de extraterritorialidad? ¿Por obra de qué milagro la comunicación profunda que la mayoría de los críticos postulan entre la obra y el autor que estudian dejaría de existir cuando se trata de su propia obra y de su propio tiempo? ¿Acaso puede haber leyes de creación válidas para el escritor, pero no para el crítico? Toda crítica debe incluir en su discurso (aunque sea del modo más velado y más púdico) un discurso implícito sobre sí misma; toda crítica es crítica de la obra y crítica de sí misma; para utilizar un juego de palabras de Claudel, es conocimiento del otro y co-nacimiento de sí mismo en el mundo. Para volver a decirlo en otros términos, la crítica dista mucho de ser una tabla de resultados o un cuerpo de juicios, sino que es esencialmente una actividad, es decir, una sucesión de actos intelectuales profundamente inmersos en la existencia histórica y subjetiva (es lo mismo) del que los lleva a cabo, es decir, del que los asume. ¿Puede ser «verdadera» una actividad? No, obedece a exigencias totalmente distintas.

Se supone que todo novelista, todo poeta, sean cua-

les sean los rodeos que pueda adoptar la teoría literaria, habla de objetos y de fenómenos, aunque sean imaginarios, exteriores y anteriores al lenguaje: el mundo existe, y el escritor habla, ésta es la literatura. El objeto de la crítica es muy distinto; no es «el mundo», es un discurso, el discurso de otro: la crítica es discurso sobre un discurso; es un lenguaje segundo, o meta-lenguaje (como dirían los lógicos), que se ejerce sobre un lenguaje primero (o lenguaje-objeto). De ello se deduce que la actividad crítica debe contar con dos clases de relaciones: la relación entre el lenguaje crítico y el lenguaje del autor analizado, y la relación entre este lenguaje-objeto y el mundo. La «frotación» de esos dos lenguajes es lo que define la crítica y le da tal vez una gran semejanza con otra actividad mental, la lógica, que se funda también enteramente en la distinción del lenguaje-objeto y del meta-lenguaje.

Porque si la crítica no es más que un meta-lenguaje, ello equivale a decir que su tarea no es en modo alguno la de descubrir «verdades», sino sólo «valideces». En sí, un lenguaje no es verdadero o falso, es válido o no lo es: válido, es decir, que constituye un sistema coherente de signos. Las reglas que condicionan el lenguaje literario, no afectan a la conformidad de ese lenguaje con lo real (sean cuales sean las pretensiones de las escuelas realistas), sino tan sólo a su sumisión al sistema de signos que el autor se ha fijado (y, desde luego aquí hay que dar un sentido muy fuerte al término *sistema*). La crítica no tiene que decir si Proust dijo la «verdad», si el barón de Charlus era el conde de Montesquiou, si Françoise era Céleste, ni siquiera, de un modo más general, si la sociedad que describió reproducía con exactitud las condiciones históricas de eliminación de la nobleza a fines del siglo XIX; su función es únicamente elaborar ella misma un lenguaje, cuya coherencia, cuya

objeto de la crítica
↓
discurso de otro

Toma palabras de Claudel

lógica, y por decirlo todo, cuya sistemática, pueda recoger, o, mejor aún, «integrar» (en el sentido matemático del vocablo) la mayor cantidad posible de lenguaje proustiano, exactamente como una ecuación lógica prueba la validez de un razonamiento sin tomar partido acerca de la «verdad» de los argumentos que moviliza. Puede decirse que la tarea crítica (ésta es la única garantía de su universalidad) es puramente formal: no es «descubrir» en la obra o en el autor analizados, algo «oculto», «profundo», «secreto» que hubiera pasado inadvertido hasta entonces (¿por obra de qué milagro? ¿Acaso somos más perspicaces que nuestros predecesores?), sino tan sólo *ajustar*, como un buen ebanista que aproxima, tanteando «inteligentemente», dos piezas de un mueble complicado, el lenguaje que le proporciona su época (existencialismo, marxismo, psicoanálisis) con el lenguaje, es decir, con el sistema formal de sujeciones lógicas elaborado por el autor según su propia época. La «prueba» de una crítica no es de orden «alético» (no depende de la verdad), porque el discurso crítico —como, por otra parte, el discurso lógico— siempre es tautológico: consiste en último término en decir con retraso, pero situándose por completo en este retraso, que por ello mismo no es insignificante: Racine es Racine, Proust es Proust; la «prueba» crítica, si es que existe, depende de una aptitud, no de *descubrir* la obra interrogada, sino por el contrario de *cubrirla* lo más completamente posible por su propio lenguaje.

Se trata pues, una vez más, de una actividad esencialmente formal, no en el sentido estético, sino en el sentido lógico del término. Podría decirse que para la crítica, el único modo de evitar la «buena conciencia» o la «mala fe» de la que se ha hablado al comienzo, consiste en proponerse como fin moral, no descifrar el sentido de la obra estudiada, sino reconstruir las reglas y las su-

jeciones de elaboración de este sentido; a condición de admitir inmediatamente que la obra literaria es un sistema semántico muy particular, cuya finalidad es poner «sentido» en el mundo, pero no «un sentido»; la obra, al menos la que suele llegar a la mirada crítica, y quizá ésta sea una definición posible de la «buena» literatura, la obra nunca es completamente insignificante (misteriosa o «inspirada»), como nunca es completamente clara; por así decirlo, tiene un sentido *suspense*: se ofrece al lector como un sistema signifiante declarado, pero le rehúye como objeto significado. Esta especie de *de-cepción*, de desasimiento del sentido, explica de una parte que la obra literaria tenga tanta fuerza para formular preguntas al mundo (haciendo tambalear los sentidos seguros que las creencias, ideologías y el sentido común parecían poseer), sin llegar nunca, sin embargo, a responder (no hay ninguna obra que sea «dogmática»), y de otra parte que se preste a un desgarramiento infinito, puesto que no hay ninguna razón para que un día se deje de hablar de Racine o de Shakespeare (si no es por un abandono que será en sí mismo un lenguaje): a la vez proposición insistente de sentido, y sentido obstinadamente fugitivo, la literatura no es más que un *lenguaje*, es decir, un sistema de signos: su ser no está en su mensaje, sino en su «sistema». Y de ahí que la crítica no tenga que reconstruir el mensaje de la obra, sino solamente su sistema, al igual que el lingüista no tiene que descifrar el sentido de una frase, sino establecer la estructura formal que permite a ese sentido transmitirse.

Reconociendo que en sí misma no es más que un lenguaje (o más exactamente un meta-lenguaje), la crítica puede ser contradictoria pero auténticamente, a la vez objetiva y subjetiva, histórica y existencial, totalitaria y liberal. Porque, de una parte, el lenguaje que cada crítico elige no le baja del cielo, es uno de los diversos

lenguajes que le propone su época, es objetivamente el término de una cierta maduración histórica del saber, de las ideas, de las pasiones intelectuales, es una *necesidad*; y, de otra parte, este lenguaje necesario es elegido por cada crítico en función de una cierta organización existencial, como el *ejercicio* de una función intelectual que le pertenece en propiedad, ejercicio en el cual pone toda su «profundidad», es decir, sus elecciones, sus placeres, sus resistencias, sus obsesiones. Así es como puede iniciarse en el seno de la obra crítica el diálogo de dos historias y de dos subjetividades, las del autor y las del crítico. Pero este diálogo queda egoístamente todo él trasladado hacia el presente: la crítica no es un «homenaje» a la verdad del pasado, o a la verdad del «otro», sino que es construcción de lo inteligible de nuestro tiempo.

1963, *Times Literary Supplement*.

LITERATURA Y SIGNIFICACIÓN

I. *Usted siempre se había interesado por los problemas de la significación, pero al parecer sólo recientemente ha dado a este interés la forma de una investigación sistemática inspirada en la lingüística estructural, investigación que ha llamado, siguiendo a Saussure y a otros, semiología. Desde el punto de vista de una concepción «semiológica» de la literatura, la atención especial que prestó usted hace unos años al teatro, ¿le parece aún hoy en día justificada por un estatuto ejemplar de la teatralidad? ¿Y más especialmente en la obra de Brecht, por quien «militó» usted en «Théâtre populaire», a partir de 1955, es decir, antes de la sistematización de la que acabo de hablar?*

¿Qué es el teatro? Una especie de máquina cibernética. Cuando descansa, esta máquina está oculta detrás de un telón. Pero a partir del momento en que se la descubre, empieza a enviarnos un cierto número de mensajes. Estos mensajes tienen una característica peculiar: que son simultáneos, y, sin embargo, de ritmo diferente; en un determinado momento del espectáculo, recibimos *al mismo tiempo* seis o siete informaciones (procedentes del decorado, de los trajes, de la iluminación, del lugar de los actores, de sus gestos, de su mímica, de sus