

Roland Barthes

Ensayos críticos

Roland Barthes se convirtió en la figura más representativa de la llamada «nouvelle critique» que desarrolló el análisis de la obra literaria en su relación con *un* lector (no con el autor mismo), con los aportes de sistemas, métodos y ciencias nuevos como la lingüística, el estructuralismo, el psicoanálisis y el marxismo. Sus estudios no versan sobre la circunstancia externa de la obra, los hechos literarios y las situaciones psicológicas o sociales que reflejan, competencia de la historia de la literatura, de la Historia propiamente dicha y de la historia de la filosofía, sino sobre la pluralidad de su lenguaje, su sistema de signos y de símbolos; en otras palabras, la importancia y la novedad de Roland Barthes radican en haber tratado de descubrir en la obra literaria no tanto los contenidos o significados como las técnicas significantes o medios por los cuales una obra significa esos contenidos, esos conflictos del individuo y de la sociedad.

El presente volumen agrupa bajo el título de *Ensayos críticos* más de treinta artículos y estudios publicados por el autor a lo largo de diez años. Sus temas van desde el tratamiento de clásicos como Tácito, La Bruyère o Voltaire, pasando por Michel, Kafka y Brecht, hasta las contemporáneas manifestaciones textuales, del «nouveau roman» a la crónica periodística.

Seix Barral LOS TRES MUNDOS

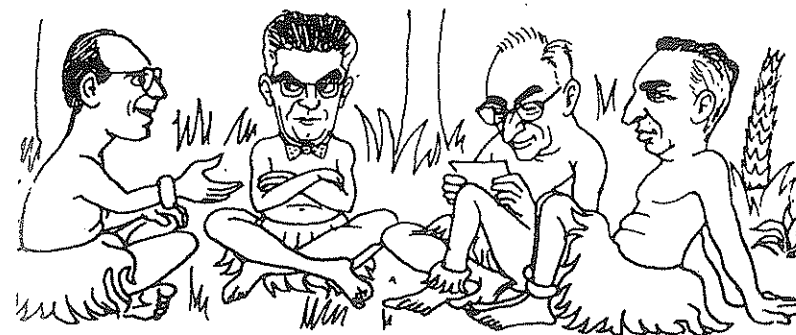


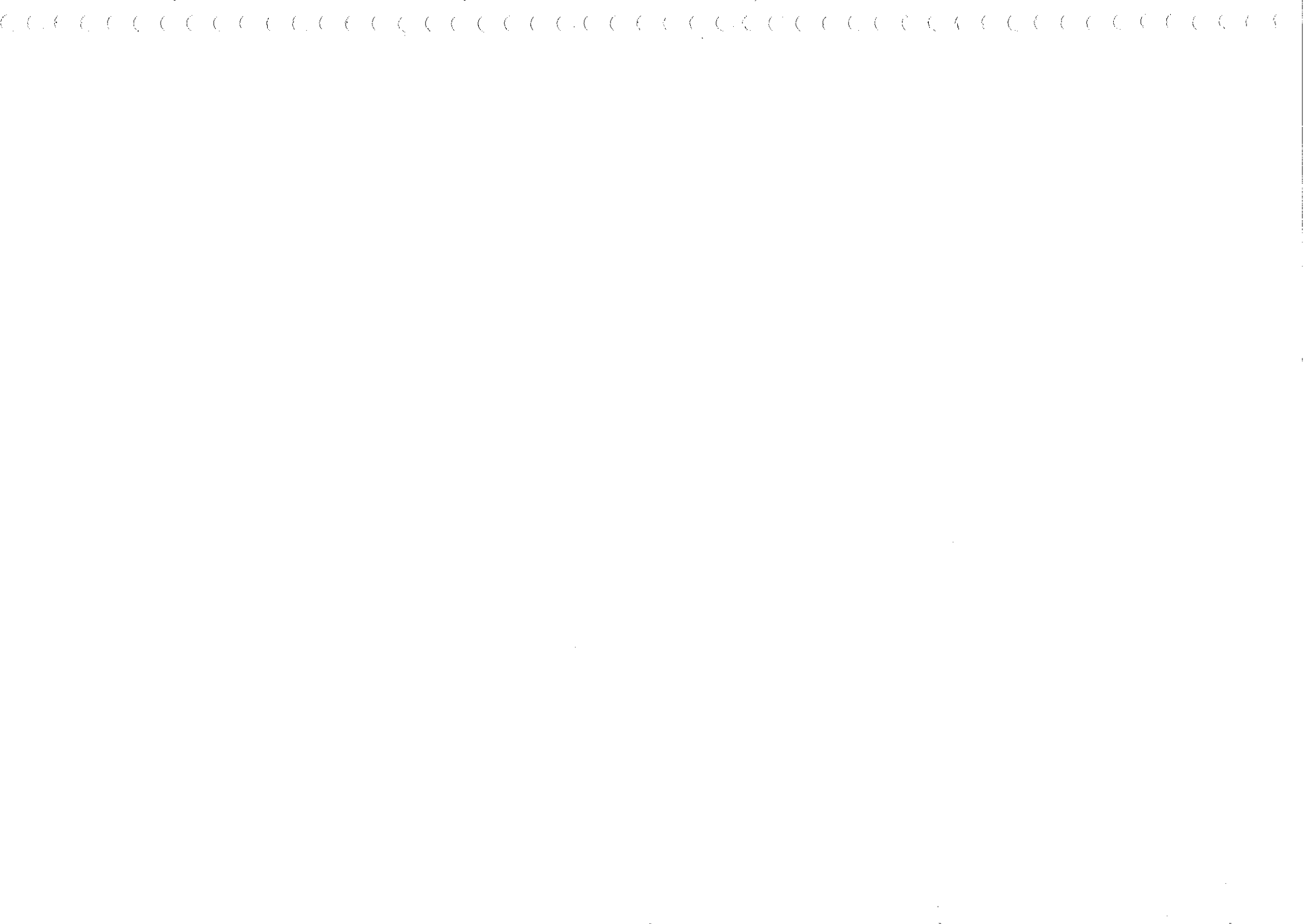
Seix Barral LOS TRES MUNDOS *Ensayo*

Roland Barthes

Ensayos críticos

Roland Barthes
Ensayos críticos





LAS DOS CRÍTICAS

Actualmente en Francia tenemos dos críticas paralelas: una crítica que, para simplificar, llamaremos *universitaria* y que practica en lo esencial un método positivista heredado de Lanson, y una crítica de interpretación, cuyos representantes, muy diferentes unos de otros, puesto que se trata de J.-P. Sartre, G. Bachelard, L. Goldmann, G. Poulet, J. Starobinski, J. P. Weber, R. Girard, J.-P. Richard, tienen en común lo siguiente: que su acercamiento a la obra literaria, puede vincularse más o menos, pero en todo caso de un modo consciente, a una de las grandes ideologías del momento, existencialismo, marxismo, psicoanálisis, fenomenología, por lo cual podría llamarse a esta crítica *ideológica*, por oposición a la primera, que rechaza toda ideología y afirma basarse en un método objetivo. Evidentemente, entre estas dos críticas existen relaciones: de una parte, la crítica ideológica, en la mayoría de los casos, es cultivada por profesores, debido a que, como ya es sabido, en Francia, por razones de tradición y de profesión, el estatuto intelectual se confunde fácilmente con el estatuto universitario; y de otra parte, la Universidad llega a reconocer la crítica de interpretación, puesto que algunas de sus obras son tesis doctorales (aunque lo cierto

es que, al parecer, sancionada más liberalmente por los tribunales de filosofía que por los tribunales de letras). Sin embargo, sin hablar de conflicto, la separación de las dos críticas es real. ¿Por qué?

Si la crítica universitaria no fuese nada más que su programa declarado, que es el establecimiento riguroso de los hechos biográficos o literarios, a decir verdad no se ve por qué iba a existir la menor tensión con la crítica ideológica. Las adquisiciones del positivismo, hasta sus exigencias, son irreversibles: hoy en día nadie, sea cual sea la filosofía que adopte, pensará en discutir la utilidad de la erudición, el interés de las precisiones históricas, las ventajas de un análisis fino de las «circunstancias» literarias, y aunque la importancia concedida al problema de las fuentes por la crítica universitaria implica ya una cierta idea de lo que es la obra literaria (ya volveremos sobre este punto), no puede oponerse ningún argumento a que se trate este problema con exactitud, una vez se ha decidido plantearlo; a primera vista no hay, pues, ninguna razón que impida a las dos críticas reconocerse mutuamente y colaborar: la crítica positivista establecería y descubriría los «hechos» (puesto que ésta es su exigencia), y dejaría libre a la otra crítica para interpretarlos, o más exactamente para «hacerlos significar» con referencia a un sistema ideológico declarado. Si a pesar de todo esta visión pacificadora es utópica, ello se debe a que, en realidad, de la crítica universitaria a la crítica de interpretación no hay división del trabajo, simple diferencia de un método y de una filosofía, sino competencia real de dos ideologías. Como Mannheim ha demostrado, el positivismo es también una ideología como las demás (lo cual, por otra parte, no le impide en modo alguno ser útil). Y cuando inspira a la crítica literaria, el positivismo deja ver claramente su naturaleza ideológica, al menos en dos puntos (para limitarnos a lo esencial).

En primer lugar, al limitar voluntariamente sus investigaciones a las «circunstancias» de la obra (incluso cuando se trata de circunstancias interiores), la crítica positivista practica una idea totalmente parcial de la literatura; porque no querer interrogarse sobre el ser de la literatura equivale automáticamente a acreditar la idea de que este ser es eterno, o, si se prefiere, natural, en una palabra, que la literatura es algo obvio. Y, sin embargo, ¿qué es la literatura? ¿Por qué se escribe? ¿Acaso Racine escribía por las mismas razones que Proust? No formularse estas preguntas equivale a responderlas, puesto que es adoptar la idea tradicional del sentido común (que no es forzosamente el sentido histórico), es decir, que el escritor escribe sencillamente para *expressarse*, y que el ser de la literatura está en la «traducción» de la sensibilidad y de las pasiones. Desgraciadamente, desde el momento en que se llega a la intencionalidad humana (¿y cómo hablar de la literatura sin hacerlo?) la psicología positivista resulta insuficiente: no sólo porque es rudimentaria, sino además porque implica una filosofía determinista totalmente caduca. La paradoja es que la crítica histórica rechaza aquí la historia; la historia nos dice que no hay una esencia intemporal de la literatura, sino bajo el nombre de literatura (nombre, además, reciente), un devenir de formas, de funciones, de instituciones, de razones, de proyectos muy distintos, cuyo relativismo debe explicarnos precisamente el historiador; si no lo hace, se condena precisamente a no poder explicar los «hechos»: absteniéndose de decirnos por qué escribía Racine (lo que podía ser la literatura para un hombre de su época), la crítica se incapacita a sí misma para decir por qué en un momento determinado (después de *Fedra*) Racine dejó de escribir. Todo está ligado: el más minúsculo de los problemas literarios, por anecdótico que sea, puede tener su clave en el

marco mental de una época; y este marco no es el nuestro. El crítico tiene que admitir que su objeto mismo, bajo su forma más general, es la literatura, que se le resiste o que le huye, no el «secreto» biográfico de su autor.

El segundo punto en el que la crítica universitaria deja ver claramente su compromiso ideológico es lo que podría llamarse el postulado de analogía. Ya es sabido que el trabajo de esta crítica está constituido primordialmente por la búsqueda de las «fuentes»: se trata siempre de relacionar la obra estudiada con *otra cosa*, con *algo distinto* de la literatura; este *algo distinto* puede ser otra obra (precedente), una circunstancia biográfica o también una «pasión» realmente experimentada por el autor y que él «expresa» (siempre la *expresión*) en su obra (Orestes es Racine a los veintiséis años, enamorado y celoso, etc.); el segundo término de la relación cuenta mucho menos que su naturaleza, que es constante en toda obra objetiva: esta relación siempre es *analógica*; implica la certidumbre de que escribir nunca es nada más que *reproducir, copiar, inspirarse en*, etc.; las diferencias que existen entre el modelo y la obra (y que sería difícil negar), siempre se atribuyen al «genio», noción ante la cual el crítico más obstinado, el más indiscreto, renuncia bruscamente al derecho de la palabra, y el racionalista más puntilloso se transforma en psicólogo crédulo, respetuoso de la misteriosa alquimia de la creación, desde el momento en que precisamente la analogía ya no es visible: los *parecidos* de la obra proceden así del positivismo más riguroso, pero, por una singular abdicación, sus *diferencias* proceden de la magia. Ahora bien, éste es un postulado característico; con el mismo derecho puede defenderse que la obra literaria empieza precisamente allí en donde deforma a su modelo (o, para ser más prudentes: su punto de partida); Bachelard

ha demostrado que la imaginación poética consistía no en *formar* las imágenes, sino, por el contrario, en *deformarlas*; y en psicología, que es el dominio privilegiado de las explicaciones analógicas (ya que, al parecer, la pasión escrita tiene siempre que proceder de una pasión vivida), sabemos hoy que los fenómenos de *denegación* son al menos tan importantes como los fenómenos de conformidad: un deseo, una pasión, una frustración, pueden muy bien producir representaciones *precisamente* contrarias; un móvil real puede *invertirse* en una coartada que lo desmienta; una obra puede ser el fantasma mismo que compensa la vida negativa: Orestes enamorado de Hermione, quizá sea Racine secretamente cansado ya de la Duparc: la similitud no es en modo alguno la relación privilegiada que la creación mantiene con lo real. La imitación (tomando esta palabra en el sentido muy amplio que Marthe Robert acaba de darle en su ensayo sobre *L'Ancien et le Nouveau*),¹ la imitación sigue caminos tortuosos; tanto si se la define en términos hegelianos como psicoanalíticos o existenciales, una dialéctica poderosa distorsiona incesantemente el modelo de la obra, lo somete a fuerzas de fascinación, de compensación, de irrisión, de agresión, cuyo *valor* (es decir, el *vale por*) debe ser establecido no en función del propio modelo, sino del lugar que ocupa en la organización general de la obra. Llegamos aquí a una de las responsabilidades más graves de la crítica universitaria: centrada en una genética del detalle literario, corre el riesgo de ignorar el sentido funcional, que es su verdad: investigar con ingenio, rigor y tenacidad si Orestes era Racine o si el barón de Charlus era el conde de Montequiou, equivale a negar automáticamente que Orestes y Charlus son esencialmente los *términos* de una red fun-

1. Grasset, 1963.

cional de figuras, red que sólo puede captarse en su *permanencia* en el interior de la obra, en sus alrededores, no en sus raíces; el homólogo de Orestes no es Racine, sino Pirro (según una vía evidentemente diferencial); el de Charlus no es Montesquiou, sino el narrador, en la medida precisamente en que el narrador *no es* Proust. En resumen, la obra es su propio modelo; su verdad no debe buscarse en profundidad, sino en extensión; y si hay una relación entre el autor y su obra (¿quién puede negarla?, la obra no desciende del cielo: sólo la crítica positivista cree aún en las Musas), no es una relación puntillista, que sumaría parecidos parciales, discontinuos y «profundos», sino, muy al contrario, una relación entre *todo* el autor y *toda* la obra, una *relación de las relaciones*, una correspondencia homológica, y no analógica.

Parece que ahora nos acercamos al núcleo de la cuestión. Pues si ahora pensamos en el rechazo implícito que la crítica universitaria opone a la otra crítica, para adivinar las razones, vemos inmediatamente que este rechazo dista mucho de ser el vulgar temor a lo nuevo; la crítica universitaria no es ni retrógrada ni anticuada (un poco lenta quizá): sabe perfectamente adaptarse. Así, aunque haya practicado durante tantos años una psicología conformista del hombre normal (heredada de Théodule Ribot, contemporáneo de Lanson), acaba de «reconocer» el psicoanálisis, consagrando (con un doctorado particularmente bien acogido) la crítica de Ch. Mauron, de estricta obediencia freudiana. Pero incluso en esta consagración, la línea de resistencia de la crítica universitaria aparece al descubierto: porque la crítica psicoanalítica *también* es una psicología, pos-tula un *algo distinto* de la obra (que es la niñez del escritor), un secreto del autor, una materia que descifrar, que sigue siendo el alma humana, aunque sea al precio

de un vocabulario nuevo: más vale una psico-patología del escritor que prescindir del todo de la psicología; al poner en relación los detalles de una obra con los detalles de una vida, la crítica psicoanalítica sigue practicando una estética de las motivaciones fundada por completo en la relación de exterioridad: la causa de que haya tantos padres en el teatro de Racine es que el escritor era huérfano: la trascendencia biográfica queda a salvo: hay y siempre habrá vidas de escritores en las que «hurgar». En resumen, lo que la crítica universitaria está dispuesta a admitir (poco a poco, y después de resistencias sucesivas) es paradójicamente el principio mismo de una crítica de interpretación, o, si se prefiere (aunque la palabra aún inspire miedo), de una crítica ideológica; pero lo que se niega a admitir es que esta interpretación y esta ideología puedan decidir trabajar en un dominio puramente interior de la obra; en una palabra, lo que se rechaza es el *análisis inmanente*: todo es aceptable, con tal de que la obra pueda ponerse en relación con *otra cosa* distinta de sí misma, es decir, algo que no sea la literatura: la historia (incluso si se hace marxista), la psicología (incluso si se hace psicoanalítica), esos *algunos distintos* serán admitidos poco a poco; pero no lo será un trabajo que se instale *en* la obra, y no plantee su relación con el mundo hasta después de haberla descrito por completo desde el interior, en sus funciones, o como se dice hoy en día, en su estructura; lo que se rechaza es, pues, en bloque la crítica fenomenológica (que *explicita* la obra en lugar de *explicarla*), la crítica temática (que reconstruye las metáforas interiores de la obra) y la crítica estructural (que considera la obra como un sistema de funciones).

¿Por qué este rechazo de la inmanencia (cuyo principio, por otra parte, se suele comprender tan mal)? Por el momento sólo pueden darse respuestas contingentes;

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*.

¿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

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

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 significativo 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

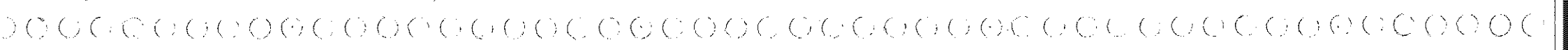
lenguajes que le propone su época, es objetivamente el término de una cierta maduración histórica del saber, de las ideas, de las pasiones intelectuales, es una *necesidad*; y, de otra parte, este lenguaje necesario es elegido por cada crítico en función de una cierta organización existencial, como el *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



2013