

# Crítica y verdad



Roland  
Barthes

# Crítica y verdad

Roland Barthes

Traducido por José Bianco  
Siglo XXI, Buenos Aires, 1972

Título original:  
*Critique et vérité*  
Editions du Seuil, 1966

La paginación se corresponde  
con la edición impresa. Se han  
eliminado las páginas en blanco.

Letra e

# I

Lo que se llama “nueva crítica” no data de hoy. Desde la Liberación se emprendió (cosa perfectamente normal) cierta revisión de nuestra literatura clásica al contacto de nuevas filosofías, hecha por críticos muy diferentes y conforme a monografías diversas que terminaron por abarcar el conjunto de nuestros autores, de Montaigne a Proust. Nada tiene de asombroso que un país retome así periódicamente los objetos de su pasado y los describa de nuevo para saber *qué puede hacer con ellos*: esos son, esos deberían ser los procedimientos regulares de valoración.

Pero he aquí que bruscamente se acaba de acusar a este movimiento de impostura<sup>1</sup>, lanzando contra sus obras (o al menos contra algunas de ellas) los interdictos que definen comúnmente, por repulsión, toda vanguardia: se descubre que son obras vacías intelectualmente, verbalmente sofisticadas, moralmente peligrosas, y que sólo deben su éxito al esnobismo. Lo sor-

<sup>1</sup> R. Picard, *Nouvelle critique ou nouvelle imposture*, Paris, J. J. Pauvert, colección “Libertes”, 1965, p. 149. Los ataques de Raymond Picard se dirigen principalmente a *Sur Racine*, Seuil, Paris, 1963.

prendente es que este proceso llegue después de tanto tiempo. ¿Por qué tan luego hoy? ¿Se trata de una reacción insignificante? ¿De la vuelta ofensiva de cierto oscurantismo? ¿O, por lo contrario, de la primera resistencia a formas nuevas de discurso, que se preparan y han sido presentadas?

Lo que sorprende en los ataques recién lanzados contra la nueva crítica es su carácter inmediatamente y como naturalmente colectivo<sup>2</sup>. Algo primitivo y desnudo ha empezado a agitarse dentro de ellos. Nos dan la impresión de asistir a una suerte de rito de exclusión celebrado en una comunidad arcaica contra un tema peligroso. De allí que hagan alarde de un extraño léxico de *ejecución*<sup>3</sup>. Se anhela *herir, reventar, golpear, asesinar* la nueva crítica, arrastrarla al *correccional*, a la *picota*, hacerla subir al *patíbulo*<sup>4</sup>. Sin duda, algo vital había

<sup>2</sup> Cierta grupo de cronistas aporta al libelo de R. Picard un apoyo sin examen, sin matices y sin discrepancias. Demos al público este cuadro de honor de la antigua crítica (puesto que hay nueva crítica): *Les Beaux Arts* (Bruselas, 23 de diciembre de 1965), *Carrefour* (29 de diciembre de 1965), *La Croix* (10 de diciembre de 1965), *Le Figaro* (3 de noviembre de 1965), *Le XXe Siècle* (noviembre de 1965), *Midi Libre* (18 de noviembre de 1965), *Le Monde* (23 de octubre de 1965), al cual hay que agregar algunas cartas de sus lectores (13, 20, 27 de noviembre de 1965), *La Nation Française* (28 de octubre de 1965), *Pariscope* (27 de octubre de 1965), *La Revue Parlementaire* (15 de noviembre de 1965), *Europe-Action* (enero de 1966); sin olvidar la Academia Francesa (Respuesta de Marcel Achard a Thierry Maulnier, *Le Monde*, 21 de noviembre de 1966).

<sup>3</sup> “Es una ejecución” (*La Croix*).

<sup>4</sup> He aquí algunas de esas imágenes graciosamente ofen-

sido tocado por ella, puesto que no sólo se elogia al ejecutor por su talento, sino que se le *agradece*, se lo felicita como a un justiciero después de haber hecho una limpieza: le habían prometido ya la inmortalidad; hoy se lo abraza<sup>5</sup>. En suma, la “ejecución” de la nueva crítica parece una tarea de higiene pública, a la que había que atreverse y cuyo triunfo causa alivio. Como provienen de un grupo limitado, estos ataques tienen una suerte de marca ideológica; se hunden en esa región ambigua de la cultura donde algo indefectiblemente político, independiente de las opciones del momento, satura el juicio y el lenguaje<sup>6</sup>. Bajo el Segundo Imperio,

sivas; “Las armas del ridículo” (*Le Monde*). “Puesta en su lado con una andanada de bastonazos” (*La Nation Française*). “Golpe bien asestado”, “desinflar odres deformes” (*Le XXe Siècle*). “Carga de burlas asesinas” (*Le Monde*). “Estafas intelectuales” (R. Picard, *op. cit.*). “Pearl Harbour de la nueva crítica” (*Revue de Paris*, enero de 1966). “Barthes en la picota” (*L’Orient*, Beyrouth, 16 de enero de 1966). “Torcer el cuello a la nueva crítica y decapitar limpiamente a cierto número de impostores, entre ellos el señor Roland Barthes, cuya cabeza usted blande, netamente degollada” (*Pariscope*).

<sup>5</sup> “Por mi parte, creo que las obras del señor Barthes envejecerán más pronto que las del señor Picard (E. Guitton, *Le Monde*, 28 de marzo de 1964). “Tengo ganas de abrazar al señor Picard por haber escrito... su libelo (sic)” Jean Cau (*Pariscope*).

<sup>6</sup> “Raymond Picard responde aquí al progresista Roland Barthes... Picard cierra el pico a los que remplazan el análisis clásico por la sobreimpresión de su delirio verbal, a los maniáticos del desciframiento, que creen que todo el mundo razona como ellos en función de la Cábala, del Pentateuco o de Nostradamus. La excelente colección “Libertés”, dirigida por Jean-François Revel (Diderot, Celse, Rougier, Russell), dará dentera a muchos, pero no por cierto a nosotros.” (*Europe-Action*, enero de 1966.)

la nueva crítica habría sobrellevado su proceso: ¿Es que no hiere la razón, contraviniendo “*las reglas elementales del pensamiento científico o hasta simplemente articulado*”? ¿Es que no choca la moral, haciendo intervenir por doquier “*una sexualidad obsesionante, desenfrenada, cínica*”? ¿Es que no desacredita nuestras instituciones nacionales ante los ojos del extranjero?<sup>7</sup> En suma, ¿no es acaso “*peligrosa*”<sup>8</sup>? Aplicada al espíritu, al lenguaje, al arte, la palabra “*peligrosa*” acusa inmediatamente todo pensamiento regresivo. Éste, en efecto, vive en el temor (de allí la unidad de las imágenes de destrucción); teme toda innovación, denunciada siempre como “*vacía*” (en general, es todo lo que encuentran para decir acerca de lo nuevo). Sin embargo, este tradicional temor se nos aparece hoy complicado por un temor opuesto: el de resultar anacrónico; se armoniza pues la sospecha de lo nuevo con algunas reverencias a “*las sollicitaciones del presente*” o a la necesidad de “*volver a pensar los problemas de la crítica*”, se aleja mediante un hermoso movimiento oratorio “*el vano regreso al pasado*”<sup>9</sup>. Hoy por hoy, la regresión inspira vergüenza, exactamente como el capitalismo<sup>10</sup>. De allí provienen singula-

<sup>7</sup> R. Picard, *op. cit.*, pp. 58, 30 y 84.

<sup>8</sup> *Ibid.*, pp. 85 y 148.

<sup>9</sup> E. Guitton, *Le Monde*, 13 de noviembre de 1965. R. Picard, *op. cit.*, p. 149. J. Piatier, *Le Monde*, 23 de octubre de 1965

<sup>10</sup> Quinientos partidarios de J. L. Tixier-Vignancour

res sofrenadas: se finge durante cierto tiempo encajonar las obras modernas de las cuales hay que hablar, puesto que de ellas muchos hablan; luego, bruscamente, habiéndose alcanzado cierta medida, se pasa a la ejecución colectiva. Estos procesos, llevados a cabo periódicamente por grupos cerrados, no tienen nada de extraordinario; surgen en el término preciso de ciertas rupturas de equilibrio. ¿Mas por qué, hoy, se realizan con la Crítica?

Lo notable, en esta operación, no es a tal punto que oponga lo antiguo y lo nuevo, sino que lance su interdicto, por una reacción desnuda, contra cierto hablar en torno al libro: lo que no se tolera es que el lenguaje pueda hablar del lenguaje. 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 crítica debe ser tan “disciplinada” como una policía; liberar aquélla no sería menos “peligroso” que popularizar a ésta: sería poner en tela de juicio el poder del poder, el lenguaje del lenguaje. 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.

afirman en un manifiesto su voluntad de ‘proseguir su acción basándose en una organización militante y en una ideología nacionalista... capaz de oponerse eficazmente al marxismo y a la tecnocracia capitalista’.” (*Le Monde*, pp. 30-31, enero de 1966.)

Mientras la crítica tuvo por función tradicional el juzgar, sólo podía ser conformista, es decir conforme a los intereses de los jueces. Sin embargo, la verdadera “crítica” de las instituciones y de los lenguajes no consiste en “juzgarlos”, sino en *distinguirlos*, en *separarlos*, en *desdoblarlos*. Para ser subversiva, 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 una “crítica”, es el redistribuir los papeles del autor y del comentador y de atentar, mediante ello, al orden de los lenguajes<sup>11</sup>. Será suficiente para persuadirnos observar el derecho que le oponen y en el cual pretenden autorizarse para “ejecutarla”.

#### LO VEROSÍMIL CRÍTICO

Aristóteles ha establecido la técnica de la palabra ficticia basándose en la existencia de cierto *verosímil*, depositado en el espíritu de los hombres por la tradición, los Sabios, la mayoría, la opinión corriente, etc. Lo verosímil en una obra o en un discurso consiste en que no contradiga ninguna de esas autoridades. Lo verosímil no corresponde fatalmente a lo que ha sido (esto proviene de la historia) ni a lo que debe ser (esto proviene de la ciencia), sino sencillamente a lo

<sup>11</sup> Cf. infra, pp. 45 y ss.



que el público cree posible y que puede ser en todo diferente de lo real histórico o de lo posible científico. De tal modo Aristóteles fundaba cierta estética del público; si hoy se la aplica a las obras de masa, quizá se llegara a reconstruir lo verosímil de nuestra época; porque tales obras no contradicen jamás lo que el público cree posible, por imposible que aquello sea, histórica o científicamente.

La antigua crítica no carece de relación con lo que se podría imaginar de una crítica de masa, por poco que nuestra sociedad se lance al consumo del comentario crítico de igual modo que se entrega al consumo del film, de la novela o de la canción; al nivel de la comunidad cultural, dispone de un público, reina en las páginas literarias de algunos grandes diarios y se mueve en el interior de una lógica intelectual que no permite contradecir lo que proviene de la tradición, de los Sabios, de la opinión corriente, etc. Hay, en suma, un verosímil crítico.

Ese verosímil casi no se expresa en declaraciones de principio. Siendo *lo que va de suyo*, permanece más acá de todo método, puesto que el método es antes bien el acto de duda por el cual uno se interroga sobre el azar o la naturaleza. Se capta sobre todo lo verosímil en sus asombros y sus indignaciones ante las “extravagancias” de la nueva crítica: todo en ella le parece “absurdo”, “impertinente”, “aberrante”, “patológico”, “insensato”; todo en ella le “inspi-

*ra pavor*"<sup>12</sup>. Lo verosímil crítico gusta mucho de las "evidencias". Sin embargo, esas evidencias son más que nada normativas. Por un procedimiento de transmutación habitual, lo increíble procede de lo prohibido, es decir de lo peligroso: los desacuerdos se convierten en extravíos, los extravíos en culpas, las culpas en pecados<sup>13</sup>, los pecados en enfermedades, las enfermedades en monstruosidades. Como ese sistema normativo es muy estrecho, una nada lo desborda: surgen reglas, perceptibles en los puntos de lo verosímil que no se pueden transgredir sin abordar una especie de crítica *antinatura* y caer en aquello que entonces se llama "teratología"<sup>14</sup>. ¿Cuáles

<sup>12</sup> He aquí las expresiones aplicadas por R. Picard a la nueva crítica: "impostura", "lo aventurado y lo impertinente" (p. 11), "pedantemente" (p. 39), "extrapolación aberrante" (p. 40), "forma intemperante, proposiciones inexactas, discutibles o impertinentes" (p. 47), "carácter patológico de ese lenguaje" (p. 50), "absurdidades" (p. 52), "estafas intelectuales" (p. 54), "libro que tendría por qué indignar" (p. 57), "exceso de inconsistencia satisfecha", "repertorio de paralogismos" (p. 59), "afirmaciones insensatas" (p. 71), "líneas que inspiran pavor" (p. 73), "doctrina extravagante" (p. 73), "inteligibilidad irrisoria y hueca" (p. 75), "resultados arbitrarios, inconsistentes, absurdos" (p. 92), "absurdidades y extravagancias" (p. 146), "bobería" (p. 47). Iba a agregar: "laboriosamente inexacto", "torpezas", "suficiencia que hace sonreír", "juguetes chinos de forma", "sutilezas de mandarín delicuescente", etc., pero esto no es de R. Picard: es Sainte-Beuve, en el *pastiche* que le hace Proust, y está en el discurso del señor de Norpois cuando "ejecuta" a Bergotte.. .

<sup>13</sup> Un lector de *Le Monde*, en una lengua extrañamente religiosa, declara que tal libro de la nueva crítica "está cargado de pecados contra la objetividad" (27 de noviembre de 1965).

<sup>14</sup> R. Picard, *op. cit.*, p. 88.

son pues las reglas de lo verosímil crítico en 1965?

LA OBJETIVIDAD He aquí la primera, con que nos ladran al oído: *la objetividad*. ¿Qué es pues la objetividad en materia de crítica literaria? ¿Cuál es la cualidad de la obra que “existe fuera de nosotros”<sup>15</sup>? De ese *exterior*, tan precioso puesto que debe limitar la extravagancia del crítico y sobre el cual debería uno entenderse fácilmente, ya que se sustrae a las variaciones de nuestro pensamiento, no dejan sin embargo de dar definiciones diferentes; en otro tiempo era la razón, la naturaleza, el gusto, etc.; ayer, era la vida del autor, las “leyes del género”, la historia. Y he aquí que todavía hoy nos dan de la objetividad una definición diferente. Nos dicen que la obra literaria comporta “evidencias” que es posible deducir apoyándose en “*las certidumbres del lenguaje, las implicaciones de la coherencia psicológica, los imperativos de la estructura del género*”<sup>16</sup>.

Aquí se mezclan muchos modelos fantomáticos. El primero es de orden lexicográfico: hay que leer a Corneille, Racine, Moliere, teniendo a nuestro lado *Le Français classique* de Cayrou. Sin

<sup>15</sup> “Objetividad: término de filosofía moderna. Cualidad de lo que es objetivo; existencia de los objetos fuera de nosotros” (Littré).

<sup>16</sup> R. Picard, *op. cit.*, p. 69.

duda, ¿quién lo ha discutido jamás? Pero ¿qué hacemos con el sentido conocido de las palabras? Lo que se llama (quisiéramos que fuese irónicamente) “las certidumbres del lenguaje” no son sino las certidumbres de la lengua francesa, las certidumbres del diccionario. El tedio (o el placer) reside en que el idioma no es nunca sino el material de otro lenguaje, *que no contradice al primero*, y que éste se halla lleno de incertidumbres: ¿a qué instrumento de verificación, a qué diccionario iremos a someter este segundo lenguaje, profundo, simbólico, con el cual está hecha la obra, y que es precisamente el lenguaje de los sentidos múltiples?<sup>17</sup> Otro tanto en lo que respecta a la “coherencia psicológica”. ¿Según qué clave habremos de leerla? Hay muchas maneras de nombrar los comportamientos huma-

<sup>17</sup> Aunque no me intereso en la defensa particular de *Sur Racine*, no puedo dejar repetir, como lo dice Jacqueline Piatier en *Le Monde* (23 de octubre de 1965), que hago objeto de contrasentidos a la lengua de Racine. Si considero, por ejemplo, lo que hay de *respiración* en el verbo *respirar* (R. Picard, op. cit., p. 53) no es porque haya ignorado el sentido que la palabra tenía en su época (*calmarse*), como por otra parte lo he dicho (*Sur Racine*, p. 57), sino porque el sentido lexicográfico no contradice el sentido simbólico, que en este caso, y en forma harto maliciosa, es el sentido *primero*. En este punto, como en muchos otros, en que el libelo de R. Picard, seguido sin control por sus partidarios, toma las cosas por lo más bajo, rogaré a Proust que conteste, recordando lo que escribía a Paul Souday, quien lo había acusado de cometer faltas gramaticales: “Mi libro puede no revelar ningún talento; al menos presupone, implica bastante cultura para que no sea moralmente inverosímil el que yo cometa errores tan groseros como los que usted señala.” (*Choix de Lettres*, Plon, Paris, 1965, p. 196.)

nos y, habiéndolos nombrado, muchas maneras de describir su coherencia: las implicaciones de la psicología psicoanalítica difieren de las de la psicología behaviorista, etc. Queda, supremo recurso, la psicología “corriente”, la que todo el mundo puede reconocer, y que da por ello un gran sentimiento de seguridad; lo malo es que esta psicología está hecha de todo lo que nos enseñaron en el colegio sobre Racine, Corneille, etc., lo que nos lleva a comprender a ciencia cierta un autor de acuerdo con la imagen adquirida que de él teníamos: ¡bonita tautología! Decir que los personajes (de *Andromaque*) son “individuos enloquecidos a quienes la violencia de su pasión, etc.”<sup>18</sup>, es evitar lo absurdo a costa de la chatura, sin garantizarnos forzosamente contra el error. Asimismo, quisiéramos saber algo más acerca de la “estructura del género”: hace cien años que se discute en torno de la palabra “estructura”; hay muchos estructuralismos: genético, fenomenológico, etc.; hay también un estructuralismo “escolar”, que consiste en darnos el “plan” de una obra. ¿De qué estructuralismo se trata? ¿Cómo encontrar de nuevo la estructura sin el auxilio de un modelo metodológico? Admitámoslo en última instancia respecto a la tragedia, cuyo canon conocemos gracias a los teóricos clásicos; pero ¿cuál será la “estructura” de la novela que habrá de oponer a las “extravagancias” de la nueva crítica?

<sup>18</sup> R. Picard, *op. cit.*, p. 30.

Esas evidencias no son pues sino elecciones. Tomada al pie de la letra, la primera es irrisoria, o, si se prefiere, fuera de toda pertinencia; nadie ha discutido ni discutirá jamás que el discurso de la obra tiene un sentido literal del cual, en caso necesario, nos informa la filología; la cuestión consiste en saber si tenemos o no el derecho de leer en ese discurso literal otros sentidos que no lo contradigan; a este problema no responderá el diccionario sino una decisión de conjunto sobre la naturaleza simbólica del lenguaje. Lo mismo sucede con las otras “evidencias”: son de *antemano* interpretaciones porque suponen la elección previa de un modelo psicológico o estructural; ese código —porque lo es— puede variar; toda la objetividad del crítico dependerá pues, no de la elección del código, sino del rigor con el cual aplique a la obra el modelo que haya elegido<sup>19</sup>. No es poco, por lo demás. Pero como la nueva crítica nunca dijo otra cosa, fundando la objetividad de sus descripciones en la coherencia de esas descripciones mismas, no valía la pena lanzarse a la guerra contra ella. Lo verosímil crítico elige por lo común el código de la letra; es una elección como cualquier otra. Veamos sin embargo lo que cuesta.

Se afirma públicamente que debe “*conservarse el significado de las palabras*”<sup>20</sup>, en suma, que la palabra no tiene más que un sentido: el bue-

<sup>19</sup> Sobre esta nueva objetividad, cf. *infra*, p. 62 y ss.

<sup>20</sup> R. Picard, *op. cit.*, p. 45.

no. Esta regla arrastra abusivamente un recelo, o, lo que es peor, una trivialización general de la imagen: o bien se la prohíbe pura y llanamente (no hay que decir que Titus asesina a Berenice puesto que Berenice ha muerto asesinada<sup>21</sup>); o bien se la ridiculiza simulando más o menos irónicamente tomarla al pie de la letra (lo que vincula Nerón solar a las lágrimas de Junie se reduce a la acción del “*sol que deseca un pantano*”<sup>22</sup> o a “*un préstamo hecho a la astrología*”<sup>23</sup>); o bien se exige no reconocer en ella sino un clisé de época (no hay que sentir la menor respiración en *respirar* porque *respirar* en el siglo XVIII quiere decir *calmarse*). Así llegamos a singulares lecciones de lectura: hay que leer los poetas sin *evocar*: prohibición absoluta de alzar la mirada más allá de esas palabras tan simples y tan concretas —sea cual fuere el deterioro de la época y del tiempo— que son el puerto, el serrallo, las lágrimas. En último término, las palabras no tienen ya valor referencial; sólo tienen un valor mercante: sirven para comunicar, como en la más chata de las transacciones, no para sugerir. En suma, el lenguaje no propone más que una certidumbre: la de la trivialidad: a ella, pues, siempre se la elige.

Otra víctima de la letra: el personaje, objeto de un crédito a la vez excesivo e irrisorio; nunca

<sup>21</sup> R. Picard, *op. cit.*, p. 45.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 17.

<sup>23</sup> *Revue Parlementaire*, 15 de noviembre de 1965.

tiene el derecho de engañarse a sí mismo, de equivocarse respecto a sus sentimientos: la coartada es una categoría desconocida para lo verosímil crítico (Oreste y Titus no pueden mentirse a sí mismos), el fantasma tampoco (Eriphile ama a Achille sin imaginarse nunca, sin duda, que ha sido poseída por él<sup>24</sup>). Esta claridad sorprendente de los seres y de sus relaciones no está reservada a la ficción; para lo verosímil crítico la vida misma es clara: una misma trivialidad rige la relación de los hombres en el libro y en el mundo. No hay, dicen, el menor interés en ver en la obra de Racine un teatro de la Cautividad, pues es esta una situación corriente<sup>25</sup>; de igual modo, es inútil insistir en la relación de fuerza que la tragedia raciniana pone en escena puesto que, nos recuerdan, el poder constituye toda sociedad<sup>26</sup>. Ciertamente, esto significa considerar con harta ecuanimidad la presencia de la fuerza en las relaciones humanas. Menos hastiada, la literatura no ha cesado de comentar el carácter *intolerable* de las situaciones triviales, puesto que precisamente la palabra hace de una relación corriente una relación fundamental y de ésta una relación escandalosa. Por eso lo verosímil crítico se emplea para quitarle importancia a todo: lo que es trivial en la vida no debe destacarse; lo que no lo es en la obra debe, por lo

<sup>24</sup> R. Picard, *op. cit.*, p. 33.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 22.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 39.



contrario, trivializarse: singular estética, que condena la vida al silencio y la obra a la insignificancia.

EL GUSTO Si pasamos a las demás reglas de lo verosímil crítico, habrá que descender más bajo, abordar censuras irrisorias, entrar en debates anticuados, dialogar a través de nuestros viejos críticos de hoy con los viejos críticos de antes de ayer, Nisard o Népomucène Lemercier.

¿Cómo designar este conjunto de interdictos que proviene indiferentemente de la moral y de la estética y en el cual la crítica clásica inviste todos los valores que no puede transportar a la ciencia? A ese sistema de prohibiciones llamémoslo el “*gusto*”<sup>27</sup>. ¿De qué prohíbe hablar el gusto? De los objetos. Transportado a un discurso racional, al objeto se lo reputa trivial: es una incongruencia que proviene, no de los objetos mismos, sino de la mezcla de lo abstracto y de lo concreto (siempre está prohibido mezclar los géneros); lo que parece ridículo es que pueda hablarse de *espinacas* a propósito de *literatura*<sup>28</sup>: lo que choca es la distancia del objeto al lenguaje codificado de la crítica. Llegamos así a una curiosa contradanza: mientras las es-

<sup>27</sup> R. Picard, *op. cit.*, p. 32.

<sup>28</sup> *Ibid.*, pp. 110 y 135.

casas páginas de la antigua crítica son enteramente abstractas<sup>29</sup> y, por lo contrario, las obras de la nueva crítica lo son muy poco, puesto que tratan de substancias y de objetos, esta última es, a lo que parece, de una abstracción inhumana. De hecho, lo que lo verosímil llama “concreto” no es, una vez más, sino lo habitual. Lo habitual determina el gusto de lo verosímil; para éste la crítica no debe ser hecha ni de objetos (son demasiado prosaicos<sup>30</sup>), ni de ideas (son demasiado abstractas), sino únicamente de valores.

Es aquí donde el *gusto* es muy útil: servidor unánime de la moral y de la estética, hace las veces de un cómodo torniquete entre lo Bello y lo Bueno, confundidos discretamente bajo la especie de una simple medida. Sin embargo, esta medida tiene todo el poder de fuga de un espejismo: cuando le reprochan al crítico el hablar con exceso de sexualidad, debe entenderse que hablar de sexualidad siempre es excesivo: imaginar por un instante que los héroes clásicos puedan estar provistos (o no) de un sexo, es hacer “*intervenir por doquier*” una sexualidad “*obsesionante, desenfrenada, cínica*”<sup>31</sup>. Que la sexualidad puede desempeñar un papel preciso (y no pánico) en la configuración de los personajes,

<sup>29</sup> Véanse los Prefacios de R. Picard a las tragedias de Racine. *OEuvres Complètes*, Pléiade, Paris, Tomo I, 1956.

<sup>30</sup> De hecho, demasiado simbólicos.

<sup>31</sup> R. Picard, *op. cit.*, p. 30.

eso no se examina en ningún instante; que, por añadidura, ese papel pueda variar según sigamos a Freud o a Adler, por ejemplo, tampoco entra por un instante en el espíritu del antiguo crítico: ¿qué sabe él de Freud sino lo que ha leído en la colección *Que sais-je?*

El gusto es, de hecho, un interdicto de palabra. Si se condena al psicoanálisis no es porque éste piense, sino porque habla; si se pudiera reducirlo a una pura práctica médica e inmovilizar al enfermo (que no lo es) sobre su diván, les preocuparía tanto como la acupuntura. Pero el psicoanálisis abarca en su discurso al ser sagrado por antonomasia (lo que se desearía ser), nada menos que al escritor. A un escritor moderno, vaya y pase, ¡pero a un clásico! ¡Racine, el más claro de los poetas, el más púdico de los apasionados!<sup>32</sup>

En verdad, la imagen que la antigua crítica se ha hecho del psicoanálisis está increíblemente pasada de moda. Esta imagen se basa en una clasificación arcaica del cuerpo humano. El hombre de la antigua crítica se halla en efecto compuesto de dos regiones anatómicas. La primera es, sí así puede decirse, superior-externa: la cabeza, la creación artística, la apariencia noble, lo que se puede mostrar, lo que se debe ver; la segunda es inferior-interna: el sexo (que no

<sup>32</sup> “Cómo puede levantarse sobre Racine tan claro una nueva forma oscura de juzgar y desmontar el genio” (*Revue Parlemeniaire*, 15 de noviembre de 1965).

se puede nombrar), los instintos, las “*impulsiones sumarias*”, lo “*orgánico*”, “*los automatismos anónimos*”, “*el mundo oscuro de las tensiones anárquicas*”<sup>33</sup>; por un lado el hombre primitivo, inmediato; por otro, el autor evolucionado, dominado. Ahora bien, dice con indignación, el psicoanálisis hace abusivamente comunicar lo alto y lo bajo, lo interior y lo exterior; más aún, concede, según parece, un privilegio exclusivo a lo “bajo”, a lo oculto, que pasa a ser en la nueva crítica, aseguran, el principio “explicativo” de lo “alto” aparente. De tal modo se expone a no distinguir los “guijarros” de los “diamantes”<sup>34</sup>. ¿Cómo corregir una imagen tan pueril? Quisiéramos explicarle una vez más a la antigua crítica que el psicoanálisis no reduce su objeto al “inconsciente”<sup>35</sup>; que por lo tanto la crítica psicoanalítica (discutible por muchas otras razones, y algunas de ellas psicoanalíticas) no puede al menos ser acusada de hacerse de la literatura una “*concepción peligrosamente pasivista*”<sup>36</sup> puesto que para ella, por lo contrario, el autor es el sujeto de un *trabajo* (palabra que pertenece a la lengua psicoanalítica, no hay que

<sup>33</sup> R. Picard, *op. cit.*, pp. 135–136.

<sup>34</sup> Puesto que estamos en las piedras, citemos esta perla: “Queriendo siempre descubrir a toda costa una obsesión de un escritor, nos exponemos a ir a desenterrarla de esas ‘profundidades’ donde puede encontrarse todo, donde nos exponemos a tomar un guijarro por un diamante.” (*Midi Libre*, 18 de noviembre de 1965.)

<sup>35</sup> R. Picard, *op. cit.*, pp. 122–123.

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 142

olvidarlo); que, por otra parte, es una petición de principio atribuir un valor superior al “pensamiento consciente” y postular como algo que va de suyo el escaso valor de *“lo inmediato y de lo elemental”*; y que, por lo demás, todas esas oposiciones estético–morales entre un hombre orgánico, impulsivo, automático, informe, brutal, oscuro, etc., y una literatura voluntariosa, lúcida, noble, gloriosa a fuerza de sujeciones de expresión, son propiamente estúpidas, dado que el hombre psicoanalítico no es geoméricamente divisible y que, según la idea de Jacques Lacan, su topología no es la de *adentro* y la de *afuera*<sup>37</sup>, y aún menos la de lo *alto* y de lo *bajo*, sino más bien la de un anverso y de un reverso móviles, cuyo lenguaje no cesa precisamente de intercambiar los papeles y de dar vuelta las superficies alrededor de algo que, para terminar y para comenzar, no es. Pero ¿a qué insistir? La ignorancia de la antigua crítica respecto al psicoanálisis tiene el espesor y la tenacidad de un mito (gracias a lo cual acaba por tener algo fascinante): no es una negativa; es una disposición, llamada a atravesar imperturbablemente las edades: *“Insistiré en la obstinación de toda una literatura desde hace cincuenta años, singularmente en Francia, en proclamar el primado del instinto, de lo inconsciente, de la intuición, de la voluntad en el sentido alemán, es decir por*

<sup>37</sup> R. Picard, *op. cit.*, p. 128.

*oposición a la inteligencia.*” Esto no ha sido escrito en 1965 por Raymond Picard sino en 1927 por Julien Benda<sup>38</sup>.

LA CLARIDAD      Ahora veamos la última censura de lo verosímil crítico. Como podíamos esperar, se dirige al lenguaje mismo. Ciertos lenguajes le son prohibidos al crítico bajo pretexto de “*jergas*”. Se le impone un lenguaje único: la “claridad”<sup>39</sup>.

Hace mucho tiempo que nuestra sociedad francesa vive la “claridad”, no como una simple cualidad de la comunicación verbal, como un atributo móvil que se pueda aplicar a variadas lenguas, sino como un habla separada: se trata de escribir cierto idioma sagrado, emparentado con la lengua francesa, como se han escrito los jeroglíficos, el sánscrito o el latín medieval<sup>40</sup>. El idioma en cuestión, denominado “claridad

<sup>38</sup> Citado laudativamente por *Le Midi Libre* (18 de noviembre de 1965). Valdría la pena hacer un pequeño estudio sobre la posteridad actual de Julien Benda.

<sup>39</sup> Renuncio a citar todas las acusaciones de “jerga opaca” de que han sido objeto mis escritos.

<sup>40</sup> Todo esto ha sido dicho, en el estilo que es menester, por Raymond Queneau: “Esa álgebra del racionalismo newtoniano, ese esperanto que facilitó las transacciones de Federico de Prusia y de Catalina de Rusia, esa jerga de diplomáticos, de jesuitas y de geómetras euclidianos persiste supuestamente como el prototipo, el ideal y la medida de todo lenguaje francés” (*Batons, chiffres et lettres*, Gallimard, “Idees”, 1965, p. 50).

francesa”, es una lengua originariamente política, nacida en el momento en que las clases superiores han deseado —según un proceso ideológico bien conocido— trocar la particularidad de su escritura, erigiéndola en lenguaje universal, y haciendo creer que la lógica del francés era una lógica absoluta: es lo que se llamaba el genio de la lengua: el del francés consiste en presentar primero el sujeto, en seguida la acción, por fin el paciente, conforme, decían, a un modelo “natural”. Este mito ha sido científicamente desmontado por la lingüística moderna<sup>41</sup>: el francés no es ni más ni menos “lógico” que otra lengua<sup>42</sup>.

Conocemos todas las mutilaciones que las instituciones clásicas han hecho sufrir a nuestra lengua. Lo curioso es que los franceses se enorgullecen incansablemente de haber tenido su Racine (el hombre de las dos mil palabras) y no se quejan jamás de no haber tenido su Shakespeare. Todavía hoy defienden con una pasión ridícula su “lengua francesa”: crónicas oraculares, fulminaciones contra las invasiones extranjeras, condenas a muerte de ciertas palabras reputadas indeseables. Hay que limpiar in-

<sup>41</sup> Véase Charles Bally, *Linguistique générale et Linguistique française* (Berne, Francke, 4<sup>o</sup> éd., 1965).

<sup>42</sup> No hay que confundir las pretensiones del clasicismo de ver en la sintaxis del francés la mejor expresión de la lógica universal y los profundos puntos de vista de Port Royal acerca de los problemas lógicos del lenguaje en general (hoy retomadas por N. Chomsky).

cesantemente, raspar, prohibir, eliminar, preservar. Remedando la forma enteramente médica con que la antigua crítica juzga los lenguajes que no le placen (calificándolos de “patológicos”), se dirá que ponen de manifiesto una suerte de enfermedad nacional que llamarán *ablucionismo del lenguaje*. Se dejará a la etno-psiquiatría la tarea de fijar su sentido, mientras se hace notar hasta qué punto hay algo siniestro en ese malthusianismo verbal: “*Entre los papúes —dice el geógrafo Baron— el lenguaje es muy pobre; cada tribu tiene su lengua, y su vocabulario se empobrece sin cesar porque, después de cada deceso, se suprimen algunas palabras en señal de duelo*”<sup>43</sup>. Acerca de este punto, les damos una lección a los papúes: embalsamamos respetuosamente el lenguaje de los escritores muertos y rechazamos las palabras, los sentidos nuevos que acuden al mundo de las ideas. Aquí doblan las campanas por el nacimiento, no por la muerte.

Los interdictos de lenguaje forman parte de una pequeña guerra de las castas intelectuales. La antigua crítica es una casta entre otras, y la “claridad francesa” que recomienda es una jerga como cualquier otra. Es un idioma particular escrito por un número determinado de escritores, de críticos, de cronistas, y que en lo esencial no remeda en modo alguno a nuestros es-

<sup>43</sup> E. Barón, *Geographie* (Classe de Philosophie, Ed. de l’Ecole, p. 83).



critores clásicos, sino sólo el clasicismo de nuestros escritores. Esa jerga pasatista no obedece en modo alguno a exigencias precisas de razonamiento, ni se caracteriza por una ausencia ascética de imágenes, como puede serlo el lenguaje formal de la lógica (únicamente en este caso habría derecho de hablar de “claridad”), sino por una comunidad de estereotipos, a veces contorneados y sobrecargados hasta el culteranismo<sup>44</sup>, por la afición a ciertos giros y, desde luego, por el rechazo de ciertas palabras, alejadas con horror o ironía como intrusas, venidas de mundos extranjeros y, por lo tanto, sospechosos. Aquí encontramos de nuevo un partido conservador que consiste en no modificar en nada la separación y la distribución de los léxicos: como lanzado en una quimera del oro del lenguaje, le concede a cada disciplina (noción de hecho puramente académica) un pequeño territorio de lenguaje, un *lugar* terminológico del cual es prohibido salir (la filosofía tiene derecho, por ejemplo, a su jerga). El territorio concedido a la crítica es sin embargo curioso: particular, puesto que en él no pueden introducirse palabras extranjeras (como si el crítico tuviera necesidades conceptuales hartamente reduci-

<sup>44</sup> Ejemplo; “¡La divina música! Esfuma todas las prevenciones, todas las impaciencias nacidas de alguna obra anterior en la que Orfeo fue a romper su lira, etc.” Esto para decir sin duda que las nuevas *Memorias* de Mauriac son mejores que las antiguas (J. Piatier, *Le Monde*, 6 de noviembre de 1965).

das) se lo promueve no obstante a la dignidad de lenguaje universal. Este universal, que no es sino lo *corriente*, resulta falsificado: se halla constituido por una cantidad enorme de tics y de rechazos; no es más que otro particular: un universal de propietarios.

Este narcisismo lingüístico puede expresarse de otra manera: la “jerga” es el lenguaje del otro; el otro (no es el prójimo) es el que no es uno; de ahí el carácter probatorio de su lenguaje. Desde que un lenguaje no es el de nuestra propia comunidad, lo juzgamos inútil, vacío, delirante<sup>45</sup>, practicado no por razones serias, sino por razones fútiles o bajas (esnobismo, suficiencia): de tal modo el lenguaje de la “neocrítica” parece a la “arqueocrítica” tan extranjero como el idisch (comparación por lo demás sospechosa<sup>46</sup>), a lo cual se podría responder que también el idisch se aprende<sup>47</sup>. “¿Por qué no decir las cosas más sencillamente?” ¿Cuántas veces no habremos oído esa frase? ¿Pero cuántas veces también no tendríamos el derecho de replicar con la misma pregunta? Sin hablar del

<sup>45</sup> El señor de Norpois, figura epónima de la antigua crítica, dice del lenguaje de Bergotte: “Ese contrasentido de poner una tras otra palabras bien sonoras y no preocuparse sino después del fondo.” (M. Proust, *A la sombra de las muchachas en flor*.)

<sup>46</sup> R. M. Albérès, *Arts*, 15 de diciembre de 1965 (Encuesta sobre la crítica). De ese idisch está excluida, parece, la lengua de los diarios y de la universidad. El señor Albérès es periodista y profesor.

<sup>47</sup> En la Escuela Nacional de Lenguas Orientales.

carácter sano y alegremente esotérico de ciertos lenguajes populares<sup>48</sup>, ¿está segura la antigua crítica de no poseer también su galimatías? Si yo fuera crítico antiguo, no me faltarían razones para pedir a mis colegas que escribieran: *El señor Piroué escribe un buen francés*, más bien que: “*Hay que elogiar la pluma del señor Piroué porque nos regocija frecuentemente con lo imprevisto o lo feliz de la expresión*”, o que también llamaran modestamente “indignación” a “*toda esa palpitación del corazón que calienta la pluma y la carga de burlas asesinas*”<sup>49</sup>. ¿Qué pensar de esa pluma del escritor que se calienta, y tan pronto regocija como tan pronto asesina? En verdad, ese lenguaje sólo es claro en la medida en que es admitido.

De hecho, el lenguaje literario de la antigua crítica nos es indiferente. Sabemos que no puede escribir de otra manera, y menos de pensar de otra manera. Porque escribir es *ya* organizar el mundo, es *ya* pensar (aprender una lengua es aprender cómo se piensa en esa lengua). Es pues inútil (y sin embargo en ello se obstina lo verosímil crítico) pedir al otro que se re–escriba, sino está decidido a re–pensarse. No se ve en la jerga de la nueva crítica sino extravagancias de formas estampadas sobre chaturas de fondo: es

<sup>48</sup> “Programa de trabajo para los Tricolores: estructurar el pack, trabajar el tackle, reveer el problema del touch” (*L’Équipe*, 1º de diciembre de 1965).

<sup>49</sup> P. H. Simón, *Le Monde*, 1º de diciembre de 1965, y J. Piatier, *Le Monde*, 23 de octubre de 1965.

en efecto posible “reducir” el lenguaje suprimiendo el sistema que lo constituye, es decir los vínculos que dan sentido a las palabras: entonces todo puede “traducirse” en buen francés de Chrysale\*: ¿por qué no reducir el “super-yo” freudiano a la “conciencia moral” de la psicología clásica? ¡Cómo! ¿No es más que eso? No es más que eso, en efecto, si se suprime todo lo demás. En literatura el *rewriting* no existe porque el escritor no dispone de un prelenguaje cuya expresión podría elegir entre cierto número de códigos homologados (lo que no quiere decir que no tenga incansablemente que buscarla). Hay una claridad de la escritura, pero esta claridad tiene más relaciones con la *Noche del tintero*, de que hablara Mallarmé, que con los remedos modernos de Voltaire o de Nisard. La claridad no es un atributo de la escritura: es la escritura misma, desde el instante en que está constituida como escritura, es la felicidad de la escritura, es todo ese deseo que está en la escritura. Es un problema, qué duda cabe, muy grave para un escritor el de los límites de su recibimiento; al menos, él escoge esos límites, y si le ocurre aceptar que sean estrechos es precisamente porque escribir no consiste en establecer una relación fácil con un *término medio* de todos los lectores posibles; consiste en establecer

\* Personaje de *Las mujeres sabias*, de Molière, que llevado por su buen sentido protesta contra el lenguaje preciosista de su esposa, su hermana y su hija. (*N. del T.*)

una relación difícil con nuestro propio lenguaje: un escritor tiene más obligaciones con una palabra que es su verdad que con el crítico de *La Nation française* o de *Le Monde*. La “jerga” no es un instrumento que tiene por fin aparentar, como se sugiere con inútil malevolencia<sup>50</sup>; la “jerga” es una imaginación (por lo demás, choca como ella), la proximidad del lenguaje metafórico que un día habrá de necesitar el discurso intelectual.

Aquí defiendo el derecho al lenguaje, no mi propia “jerga”. Por otra parte, ¿cómo podría hablar de ella? Causa un profundo malestar (un malestar de identidad) el imaginar que se pueda ser propietario de cierta habla y que sea necesario defenderla como un bien en sus caracteres de ser. ¿Soy, pues, *anterior* a mi lenguaje? ¿Qué sería ese *yo*, propietario de aquello que precisamente lo hace ser? ¿Cómo puedo vivir mi lenguaje como un simple atributo de mi persona? ¿Cómo creer que si hablo es porque soy? Fuera de la literatura quizá sea posible mantener esas ilusiones; pero la literatura es precisamente lo que no lo permite. El interdicto que se lanza sobre los otros lenguajes es una manera de excluirse uno mismo de la literatura: no se puede ya, no debería poderse ya, como en los tiempos de Saint-Marc Girardin<sup>51</sup>, establecer la policía de un arte y pretender hablar de él.

<sup>50</sup> R. Picard, *op. cit.*, p. 52.

<sup>51</sup> Poniendo en guardia a la juventud contra “*las ilusio-*

LA ASIMBOLIA Tal es lo verosímil crítico en 1965: hay que hablar de un libro con “objetividad”, “gusto” y “claridad”. Estas reglas no son de nuestro tiempo: las dos últimas provienen del siglo clásico; la primera del siglo positivista. Se constituye de tal modo un conjunto de normas difusas, semiestéticas (nacidas de lo Bello clásico), semirrazonables (nacidas del “buen sentido”): se establece una suerte de torniquete tranquilizador entre el arte y la ciencia, que nos dispensa de estar para siempre y por completo en uno o en otra.

Esta ambigüedad se expresa en una última proposición que parece detentar el gran pensamiento testamentario de la antigua crítica, a tal punto es retomada devotamente, a saber: hay que respetar la “especificidad” de la literatura<sup>52</sup>. Montada como una pequeña máquina de guerra contra la nueva crítica, a la que se acusa de mostrarse indiferente “*en la literatura, a lo que es literario*” y de destruir “*la literatura como realidad original*”<sup>53</sup>, incesantemente repetida pero nunca explicada, esta profesión tiene sin duda la virtud inatacable de una tautología: *la literatura es la literatura*; se puede así, a un tiempo, indignarse por la ingratitud de la nueva crítica, insensible a lo que la literatura, por un *nes y la confusión morales*” que difunden los “*libros del siglo*”.

<sup>52</sup> R. Picard, *op. cit.*, p. 117.

<sup>53</sup> R. Picard, *op. cit.*, p. 104 Y 122.

decreto de lo verosímil, comporta de Arte de Emoción, de Belleza, de Humanidad<sup>54</sup>, y simular que se intima a la crítica a ser una ciencia renovada, que tomaría por fin el objeto literario “en sí”, sin deber nada a otras ciencias, históricas o antropológicas; esta “renovación” está por lo demás bastante rancia: más o menos en los mismos términos Brunetière reprochaba a Taine el haber descuidado demasiado “la esencia literaria”, es decir “las leyes propias del género”. Procurar establecer la estructura de las obras literarias es una empresa importante, y algunos investigadores se han preocupado por ello, según métodos, es verdad, de los cuales la antigua crítica no dice una palabra, cosa normal puesto que pretende observar las estructuras sin hacer, no obstante, “estructuralismo” (palabra que impacienta y de la cual hay que “limpiar” la lengua francesa). Sin duda, la lectura de la obra debe hacerse al nivel de la obra; mas, por una parte, no se ve cómo, una vez establecidas las formas, podría evitarse el encontrar los contenidos, que vienen de la historia o de la *psiquis*, en suma, de esos “otros lados” que la antigua crítica no quiere por nada del mundo; y, por otra parte, el análisis estructural de las obras cuesta mucho más caro de lo que se imagina porque, salvo si se limita a charlar amablemente en torno al plan de la obra, no puede hacerse

<sup>54</sup> “...Lo abstracto de esta nueva crítica, inhumana y antiliteraria” (*Revue Parlementaire*, 15 de noviembre de 1965).

sino en función de modelos lógicos: de hecho, la especificidad de la literatura no puede postularse sino desde el interior de una teoría general de los signos: para tener el derecho de defender una lectura imanente de la obra, hay que saber lo que es la lógica, la historia, el psicoanálisis; en suma, para devolver la obra a la literatura, es precisamente necesario salir de ella y acudir a una cultura antropológica. Como puede sospecharse, la antigua crítica no está preparada para ello. Para esta crítica, parece, se trata de defender una especificidad puramente estética: quiere proteger en la obra un valor absoluto, indemne a cualquiera de esos “*otros lados*” despreciables que son la historia o los bajos fondos de la *psiquis*: no quiere una obra constituida, sino una obra *pura* a la cual se evita todo compromiso con el mundo, todo casamiento desigual con el deseo. El modelo de ese estructuralismo púdico es lisa y llanamente moral.

“*A propósito de los dioses* —recomendaba Demetrio de Palera— *di que son dioses*” No difiere de éste el imperativo final de lo verosímil crítico: *A propósito de la literatura, di que es literatura*. Esta tautología no es gratuita: al principio se finge creer que es posible hablar de literatura, hacer de ella el *objeto* de un habla; pero esta habla termina bruscamente, puesto que no hay nada que decir del objeto, salvo que es él mismo. Lo verosímil crítico va a parar, en efecto, en el silencio, o en su sustituto: la char-



la; una amable *conversación*, decía ya en 1921 Roman Jakobson de la historia de la literatura. Paralizado por las prohibiciones que hace concordar con el “respeto” por la obra (que sólo es para él la percepción exclusiva de la letra), lo verosímil crítico apenas puede hablar: el hilillo de habla que le dejan todas sus censuras no le permite más que afirmar el derecho de las instituciones sobre los escritores muertos. Se ha privado de los medios de ampliar esta obra con otra habla, porque no asume los riesgos que ello implica.

Después de todo, el silencio es una manera de despedirse. Señalemos pues, a guisa de adiós, el fracaso de esta crítica. Puesto que su objeto es la literatura, ella hubiese podido tratar de establecer las condiciones en las que una obra es posible, esbozar, si no una ciencia, a lo menos una técnica de la operación literaria. Pero les ha dejado a los escritores mismos el cuidado —y la preocupación— de llevar a cabo esta encuesta (y, felizmente, no se han privado de hacerlo, desde Mallarmé hasta Blanchot): y ellos no han dejado de reconocer que el lenguaje es la materia misma de la literatura, avanzando así, a su manera, hacia la verdad *objetiva* de su arte. Al menos habrían podido aceptar el liberar la crítica —que no es la ciencia, ni pretende serlo—, de manera que nos diga el sentido que los hombres modernos pueden dar a las obras pasadas. ¿Creen que Racine nos concierne “de suyo” en

la letra del texto? Seriamente, ¿qué puede importarnos un teatro “*violento pero púdico*”? ¿Qué puede querer hoy decirnos “*un príncipe altivo y generoso*”<sup>55</sup>? ¡Singular lenguaje! Nos hablan de un héroe “*viril*” (sin permitir, no obstante, ninguna alusión a su sexo); transportada a una parodia, tal expresión haría reír; es por lo demás lo que sucede cuando la leemos en la “Carta de Sófocles a Racine”, que Gisèle, la amiga de Albertine, ha redactado para obtener su certificado de estudios (“*los caracteres son viriles*”<sup>56</sup>). Por lo demás, ¿qué hacían pues Gisèle y Andrée sino antigua crítica cuando a propósito del mismo Racine hablan del “género trágico”, de “la intriga” (aquí nos encontramos con las “*leyes del género*”), de “caracteres bien contruidos” (he aquí “*la coherencia de las implicaciones psicológicas*”), señalando que *Athalie* no es una “tragedia amorosa” (de igual manera, nos recuerdan que *Andromaque* no es un drama patriótico), etc.<sup>57</sup> El vocabulario crítico en nombre del cual nos reprenden es el de una muchacha que preparaba su certificado de estudios hace tres cuartos de siglo. Después, sin embargo, hemos tenido a Marx, a Freud, a

<sup>55</sup> R. Picard, *op. cit.*, pp. 34 y 32.

<sup>56</sup> M. Proust, *A la sombra de las muchachas en flor*.

<sup>57</sup> R. Picard, *op. cit.*, p. 30. Evidentemente, nunca he hecho de *Andromaque* un drama patriótico. No me he propuesto esas distinciones de género cosa que me han precisamente reprochado. Me he limitado a hablar de la figura del Padre en *Andromaque*. Eso es todo.

Nietzsche. Por lo demás, Lucien Febvre, Merleau-Ponty han reclamado el derecho de *rehacer* sin cesar la historia de la historia, la historia de la filosofía, de manera que el objeto pasado sea siempre un objeto total. ¿Por qué no se eleva una voz análoga para asegurar el mismo derecho a la literatura?

Es posible, si no explicar, al menos decir de otra manera el porque de ese silencio, de ese fracaso. El antiguo crítico es víctima de una disposición que conocen bien los analistas del lenguaje y que llaman la *asimbolia*<sup>58</sup>: no puede percibir o manejar los símbolos, es decir las coexistencias de sentidos; la función simbólica muy general que permite a los hombres construir ideas, imágenes y obras, no bien sobrepasan los usos estrechamente racionales del lenguaje, esta función, en el antiguo crítico, se halla turbada, limitada, o censurada.

Es posible, ciertamente, hablar de una obra literaria haciendo abstracción de toda referencia al símbolo. Esto depende del punto de vista que se elige y que basta anunciar. Sin hablar del inmenso dominio de las instituciones literarias, que proviene de la historia<sup>59</sup>, y para atenernos a la obra singular, no cabe duda de que si tengo que ocuparme de *Andromaque* desde el punto de

<sup>58</sup> H. Hécaen y R. Angelergues, *Pathologie du langage* (Larousse, 1965, p. 32).

<sup>59</sup> Cf. *Sur Racine*, "Histoire ou Littérature?" p. 147 y ss., Seuil, Paris, 1963.

vista de los ingresos de la representación, o de los manuscritos de Proust desde el punto de vista de la materialidad de sus tachaduras, me es poco necesario creer o no creer en la naturaleza simbólica de las obras literarias: un afásico puede muy bien trenzar cestos o hacer carpintería. Pero 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.

Es lo que ha hecho la nueva crítica. Todo el mundo sabe que ha trabajado abiertamente, hasta ahora, partiendo de la naturaleza simbólica de las obras y de lo que Bachelard llamaba las defecciones de la imagen. Sin embargo, en la contienda que acaban de provocarle, nadie ha parecido pensar un solo instante que pudo tratarse de símbolos y que, por lo tanto, lo que había que discutir fuesen las libertades y los límites de una crítica explícitamente simbólica: se ha afirmado los derechos totalitarios de la letra, sin dejar nunca entender que el símbolo pudiese tener también los suyos que quizá no son esas cuantas libertades residuales que la letra se permite dejarle. ¿Excluye la letra el símbolo, o, por lo contrario, lo permite? ¿La obra significa literalmente o bien simbólicamente —o inclusive, según la frase de Rimbaud— *“literalmente y en todos los sentidos”*<sup>60</sup>? Tal podía ser

<sup>60</sup> Rimbaud a su madre, que no comprendía *Una tempo-*

la puesta del debate. Los análisis de *Sur Racine* se enlazan todos con cierta lógica simbólica, como se declara en el prefacio del libro. O bien había que discutir en su conjunto la existencia o la posibilidad de esta lógica (lo que habría tenido la ventaja de, como se dice, “*eleva la discusión*”), o bien mostrar que el autor de *Sur Racine* había aplicado mal las reglas —lo que éste habría reconocido de buena gana, sobre todo dos años después de haber publicado su libro y seis años después de haberlo escrito. Es una singular lección de lectura la de discutir todos los detalles de un libro sin dar a pensar un solo instante que hemos percibido el proyecto de conjunto, es decir, lisa y llanamente, el sentido. La antigua crítica nos recuerda esos “arcaicos”, de los que habla Ombredane, que, colocados por primera vez ante la pantalla, no ven de toda la escena sino un pollo que atraviesa la plaza del pueblo. No es razonable hacer de la letra un imperio absoluto y discutir en seguida, sin prevenir, cada símbolo en nombre de un principio que no está hecho para él. ¿Reprocharíamos a un chino (puesto que la nueva crítica le parece a la antigua una lengua extranjera) que cometiera faltas gramaticales en francés *cuando habla en chino?*

¿Mas por qué, después de todo, esa sordera a

*rada en el infierno*: “He querido decir lo que eso dice, literalmente y en todos los sentidos” (*OEuvres complètes*, Pléiade, Paris, p. 656).

los símbolos, esa *asimbolia*? ¿Qué es lo que el símbolo amenaza? Fundamento del libro, ¿por qué el sentido múltiple pone en peligro la palabra acerca de un libro? ¿Y por qué, una vez más, hoy por hoy?

## II

Nada es más esencial para una sociedad que la *clasificación* de sus lenguajes. Cambiar esa clasificación, desplazar la palabra, es hacer una revolución. Durante dos siglos, el clasicismo francés se ha definido por la separación, la jerarquía y la estabilidad de sus escrituras, y la revolución romántica se ha considerado a sí misma como un desorden de clasificación. Ahora bien, desde hace cerca de cien años, desde Mallarmé, sin duda, está en curso una reforma importante de los lugares de nuestra literatura: lo que se intercambia, se penetra y se unifica es la doble función, poética y crítica, de la escritura<sup>1</sup>; no basta decir que los escritores mismos hacen crítica: su obra, a menudo, enuncia las condiciones de su nacimiento (Proust) o inclusive de su ausencia (Blanchot); un mismo lenguaje tiende a circular por doquier en la literatura, y hasta detrás de sí mismo; el libro es así atacado de flanco y por la retaguardia por el que lo hizo; no hay ya poetas, ni novelistas: no hay más que una escritura<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Cf. Gérard Genette, "Rhétorique et Enseignement au XXe siècle", *Annales*, 1966,

<sup>2</sup> "La poesía, las novelas, las novelas cortas son antigüe-

LA CRISIS DEL  
COMENTARIO

Y ocurre que, por un movimiento complementario, el crítico se vuelve, a su vez, escritor. Por supuesto, querer ser escritor no es una pretensión de status, sino una intención de ser. ¿Qué nos importa si es más glorioso ser novelista, poeta, ensayista o cronista? El escritor no puede definirse en términos del papel que desempeña o de valor, sino únicamente por cierta *conciencia de habla*. Es escritor aquel para quien el lenguaje crea un problema, que siente su profundidad, no su instrumentalidad o su belleza. Han pues nacido libros de crítica, ofreciéndose a la lectura según las mismas vías que la obra propiamente literaria, aunque sus autores no sean, por status, sino críticos, y no escritores. Si la crítica nueva tiene alguna realidad, ésta se halla, no en la unidad de sus métodos, menos aún en el esnobismo que, según dicen cómodamente, la sostiene, sino en la soledad del acto crítico, afirmado en adelante, lejos de las coartadas de la ciencia o de las instituciones, como un acto de plena escritura. En otra época separados por el gastado mito del *“soberbio creador y del humilde servidor, ambos necesarios, cada cual en su lugar, etc.”*, ahora el escritor y el crítico se reúnen en la misma difícil condición, frente al mismo objeto: el lenguaje.

dades singulares que no engañan a nadie, o a casi nadie. Poemas, relatos, ¿de qué sirve? No queda sino la escritura.”  
J. M. G. Le Clézio (prefacio a *La Fièvre*).



Hemos visto que esta última transgresión se tolera mal. Y sin embargo, aunque todavía sea necesario batallar por ella, está quizá sobrepasada por una nueva reforma que aparece en el horizonte: ya no sólo la crítica comienza esta “travesía de la escritura”<sup>3</sup>, que tal vez haya de marcar nuestro siglo, sino el discurso intelectual entero. Hace ya cuatro siglos que el fundador de la orden que más ha hecho por la retórica, Ignacio de Loyola, dejaba en sus *Ejercicios Espirituales* el modelo de un discurso dramatizado, expuesto a una muy otra fuerza que la del silogismo o de la abstracción, como la perspicacia de Georges Bataille no ha dejado de señalarlo<sup>4</sup>. Después, a través de escritores como Sade o Nietzsche, las reglas de la exposición intelectual han “ardido” periódicamente (en el doble sentido del término). Es esto, parece, lo que hoy está abiertamente en tela de juicio. El intelecto accede a otra lógica, aborda la región desnuda de “la experiencia interior”: una misma y única verdad se busca, común a toda habla, ya sea ficticia, poética o discursiva, porque en adelante es la verdad de la palabra misma. Cuando Jac-

<sup>3</sup> Philippe Sollers, “Dante et la traversée de l’écriture”, *Tel Quel*, N° 23, otoño de 1965.

<sup>4</sup> “... En este punto, vemos el sentido segundo de la palabra dramatizar: es la voluntad, agregándose al discurso, de no atenerse a lo enunciado, de obligarse a sentir lo glacial del viento, a estar desnudo... A este respecto, es un error clásico referir los *Ejercicios* de San Ignacio al método discursivo...” (*L’expérience intérieure*, Gallimard, 1954, p. 26).

ques Lacan dicta su clase<sup>5</sup>, sustituye la abstracción tradicional de los conceptos con una expansión total de la imagen en el campo del hablar, de manera que no separe más el ejemplo de la idea, y sea el mismo la verdad. En el otro extremo, rompiendo con la noción ordinaria del “desarrollo”, *Lo crudo y lo cocido*, de Claude Lévi-Strauss, propone una retórica nueva de la *variación* y de tal modo compromete a una responsabilidad de la forma que estamos poco habituados a encontrar en los trabajos de ciencias humanas. Se halla sin duda en curso una transformación de la palabra discursiva, la misma que aproxima el crítico al escritor: entramos en una *crisis general del Comentario*, quizá tan importante como la que ha marcado, con relación al mismo problema, el paso de la Edad Media al Renacimiento.

Esta crisis es en efecto inevitable desde el momento en que se descubre —o redescubre— la naturaleza simbólica del lenguaje, o, si se prefiere, la naturaleza lingüística del símbolo. Es lo que hoy ocurre, bajo la acción conjugada del psicoanálisis y del estructuralismo. Durante mucho tiempo la sociedad clásico-burguesa ha visto en la palabra un instrumento o una decoración; ahora vemos en ella un signo y una verdad. Todo lo tocado por el lenguaje es pues de cierta manera puesto de nuevo en tela de

<sup>5</sup> En su seminario de la Escuela Práctica de Altos Estudios.

juicio: la filosofía, las ciencias humanas, la literatura.

Es éste sin duda el debate en el cual se necesita hoy recolocar la crítica literaria, la puesta de que ella es en parte el objeto. ¿Cuáles son las relaciones de la obra y el lenguaje? Si la obra es simbólica, ¿a qué reglas de lectura debemos atenernos? ¿Puede haber una ciencia de los símbolos escritos? ¿Puede el lenguaje del crítico ser él mismo simbólico?

LA LENGUA PLURAL      Como género, el Diario íntimo ha sido tratado de dos maneras muy diferentes por el sociólogo Alain Girard y el escritor Maurice Blanchot<sup>6</sup>. Para uno, el Diario es la expresión de cierto número de circunstancias sociales, familiares, profesionales, etc.; para el otro, es una manera angustiosa de retardar la soledad fatal de la escritura. El diario pues posee al menos dos sentidos, y cada cual es plausible porque es coherente. Es éste un hecho trivial, del cual podemos encontrar mil ejemplos en la historia de la crítica y en la variedad de las lecturas capaces de inspirar una misma obra: son al menos los he-

<sup>6</sup> Alain Girard, *Le Journal intime*, P.U.F., Paris, 1963. Maurice Blanchot, *L'Espace littéraire*, Gallimard, Paris, 1955, p. 20. (Hay ed. esp.: *El espacio literario*, Paidós, Buenos Aires, 1969).

chos que atestiguan que la obra tiene muchos sentidos. Cada época puede creer, en efecto, que detenta el sentido canónico de la obra, pero basta ampliar un poco la historia para transformar ese sentido singular en un sentido plural y la obra cerrada en obra abierta<sup>7</sup>. La definición misma de la obra cambia; ya no es un hecho, histórico: pasa a ser un hecho antropológico puesto que ninguna historia lo agota. La variedad de los sentidos no proviene pues de un punto de vista relativista de las costumbres humanas; designa, no una inclinación de la sociedad al error, sino una disposición de la obra a la apertura; la obra detenta al mismo tiempo muchos sentidos, por estructura, no por la invalidez de aquellos que la leen. Por ello es pues simbólica: el símbolo no es la imagen sino la pluralidad de los sentidos<sup>8</sup>.

<sup>7</sup> Véase *l'Oeuvre ouverte*, de Umberto Eco, Seuil, Paris, 1965. (Hay ed. esp.: *Obra abierta*, Seix Barral, 1965.)

<sup>8</sup> No ignoro que la palabra símbolo tiene un sentido muy otro en semiología, donde los sentidos simbólicos son por lo contrario aquellos en los cuales “una sola forma puede plantearse, pues a cada unidad de la expresión corresponde biunívocamente una unidad del contenido”, frente a los sistemas semióticos (lenguaje, sueño) en que es necesario “postular dos formas diferentes, una para la expresión, la otra para el contenido, sin conformidad entre ellas” N. Ruwet, “La linguistique générale aujourd’hui”, *Arch. europ. de Sociologie*, V (1964), p. 287. Resulta evidente que, según esta definición, los símbolos de la obra pertenecen a una semiótica y no a una simbólica. Conservo sin embargo aquí, provisionalmente, la palabra *símbolo*, en el sentido general que le da P. Ricoeur, y que basta para las observaciones que haré en adelante. (“Hay símbolo cuando el lenguaje produce signo de grado compuesto donde el sentido, no

El símbolo es constante. Sólo pueden variar la conciencia que la sociedad tiene de él y los derechos que le concede. La libertad simbólica ha sido reconocida y en alguna forma codificada, en la Edad Media, como se ve en la teoría de los cuatro sentidos<sup>9</sup>; en cambio, la sociedad clásica por lo común se ha acomodado muy mal a ella: la ha ignorado, o, como en sus supervivencias actuales, censurado: la historia de la libertad de los símbolos es a menudo violenta, y naturalmente aquí tiene igualmente su sentido: no se censuran impunemente los símbolos. De cualquier manera, es éste un problema institucional, y no, si puede decirse así, estructural: sea lo que piensen o decreten las sociedades, la obra las sobrepasa, las atraviesa, a la manera de una forma que vienen a llenar, uno tras otro, los sentidos más o menos contingentes, históricos: una obra es “eterna”, no porque imponga un sentido único a hombres diferentes, sino porque sugiere sentidos diferentes a un hombre único, que habla siempre la misma lengua simbólica a través de tiempos múltiples: la obra propone, el hombre dispone.

Todo lector lo sabe, siempre que no se deje intimidar por las censuras de la letra: ¿no siente

contento con designar algo, designa otro sentido que no podría alcanzarse sino en y por su objetivo”, *De la interprétation, essai sur Freud*, Seuil, 1965, pág. 25). (Hay ed. esp. *Freud: una interpretación de la cultura*, Siglo XXI, México, 1970.

<sup>9</sup> Sentido literal, alegórico, moral y anagógico. Subsiste evidentemente una travesía orientada de los sentidos hacia el sentido anagógico.

acaso que retoma contacto con cierto *más allá* del texto, como si el lenguaje primero de la obra desarrollara en él otras palabras y le enseñara a hablar una segunda lengua? Es lo que se llama *soñar*. Pero el sueño tiene sus avenidas, según la frase de Bachelard, y estas avenidas están trazadas ante la palabra por la segunda lengua de la obra. La literatura es exploración del nombre: Proust ha sacado todo un mundo de esos pocos sonidos: *Guermantes*. En el fondo, el escritor tiene siempre la creencia de que los signos no son arbitrarios y que el nombre es una propiedad natural de la cosa: los escritores están del lado de Cratilo, no de Hermógenes. Ahora bien, *debemos leer como se escribe*: es entonces cuando “glorificamos” la literatura (“glorificar” es “manifestar en su esencia”) porque si las palabras no tuvieran más que un sentido, el del diccionario, si una segunda lengua no viniera a turbar y a liberar “las certidumbres del lenguaje”, no habría literatura<sup>10</sup>. Por eso las reglas de la literatura no son las de la letra, sino las de la alusión: son reglas lingüísticas, no reglas filológicas<sup>11</sup>.

<sup>10</sup> Mallarmé: “Si es que lo sigo —le escribe a Francis Vielé-Griffin—, usted basa el privilegio creador del poeta en la imperfección del instrumento en que debe tocar; una lengua hipotéticamente adecuada para traducir su pensamiento suprimiría al literato, que se llamaría, de hecho, el señor Todo el Mundo” (Citado por J. P. Richard en *L’Univers imaginaire de Mallarmé*, Seuil, 1961, p. 576).

<sup>11</sup> Recientemente y en muchas ocasiones se ha reprochado a la nueva crítica el contrariar la tarea del educador,

La filología, en efecto, tiene por tarea fijar el sentido literal de un enunciado, pero carece de todo poder sobre los sentidos segundos. Por el contrario, la lingüística no trabaja para reducir las ambigüedades del lenguaje, sino para comprenderlas y, si puede decirse, para *instituir*las. El lingüista comienza a aproximarse a lo que los poetas conocen desde hace mucho bajo el nombre de *sugestión*, o de *evocación*, dando así a las fluctuaciones del sentido un status científico. R. Jakobson ha insistido en la ambigüedad constitutiva del mensaje poético (literario); esto quiere decir que tal ambigüedad no proviene de un enfoque estético de las “libertades” de la interpretación, menos aún de una censura moral de sus peligros, pero sí que podemos formularla en términos de código: la lengua simbólica a la cual pertenecen las obras literarias es *por estructura* una lengua plural, cuyo código está hecho de tal modo que toda habla (toda obra) por él engendrada tiene sentidos múltiples. Esta disposición existe ya en la lengua propiamente dicha, que comporta muchas más incertidumbres de lo que se pretende —sobre lo cual el lingüista comienza a preocuparse<sup>12</sup>. Sin embar-

que parece ser, esencialmente, la de *enseñar a leer*. La antigua retórica tenía, por ambición, *enseñar a escribir*: daba reglas de creación (de imitación), no de recepción. Podemos en efecto preguntarnos si aislar de tal modo las reglas no es empobrecer la lectura. Leer bien es virtualmente escribir bien, a saber, escribir según el símbolo.

<sup>12</sup> Cf. A. J. Greimas, *Cours de Sémantique*, principal-

go, las ambigüedades del lenguaje práctico nada son comparadas con las del lenguaje literario. Las primeras pueden en efecto reducirse por la *situación* en que aparecen: algo fuera de la frase más ambigua, un contexto, un gesto, un recuerdo, nos dicen cómo hay que comprenderla, si queremos utilizar *prácticamente* la información que está encargada de transmitirnos: la contingencia es lo que da claridad al sentido.

Nada semejante con la obra: la obra es para nosotros sin contingencia, y ello es quizá lo que mejor la define: la obra no está rodeada, designada, protegida, dirigida por ninguna situación, ninguna vida práctica está allí para decirnos el sentido que hay que darle; siempre tiene algo de “citacional”: la ambigüedad en ella es pura: por prolija que sea, posee algo de la concisión pítica, palabras conformes a un primer código (la Pitia no divagaba) y sin embargo abierta a muchos sentidos, porque estaban pronunciadas fuera de toda *situación* —salvo la situación misma de la ambigüedad: la obra está siempre en situación profética. Sin duda, agregando *mi* situación a la lectura que hago de una obra, puedo reducir su ambigüedad (lo que sucede por lo común), pero esta situación, cambiante, *compone* la obra, y no da con ella: la obra no puede protestar contra el sentido que

mente el capítulo VI sobre la Isotopia del discurso (Curso mimeografiado en la Escuela normal superior de Saint-Cloud, 1964).



le presto, desde el momento en que yo mismo me someto a las sujeciones del código simbólico que la funda, es decir desde el momento en que acepto inscribir mi lectura en el espacio de los símbolos; pero tampoco puede autentificar ese sentido, porque el código segundo de la obra es limitativo, no prescriptivo: traza volúmenes de sentido, no de las líneas; funda ambigüedades, no un sentido.

Retirada de toda situación, la obra se presta por eso mismo a ser explorada: ante aquel que la escribe o la lee, se convierte en una cuestión planteada al lenguaje, cuyos fundamentos sentimos y cuyos límites tocamos. La obra se hace así depositaria de una inmensa, de una incesante indagación sobre las palabras<sup>13</sup>. Queremos siempre que el símbolo no sea más que una propiedad de la imaginación. El símbolo también tiene una función crítica, y el objeto de su crítica es el lenguaje mismo. A las *Críticas de la razón* que nos ha dado la filosofía, es posible imaginar que agregamos una *Crítica del lenguaje*, y es eso la literatura misma.

Ahora bien, si es verdad que la obra detenta por estructura un sentido múltiple, debe dar lugar a dos discursos diferentes: porque se puede, por una parte, apuntar a todos los sentidos que

<sup>13</sup> Indagación del escritor sobre el lenguaje: ese tema ha sido demarcado y tratado por Marthe Robert a propósito de Kafka (principalmente en *Kafka*, Gallimard. Paris, "Bibliothèque idéale", 1960). (Hay ed. esp.: *Kafka*, Paidós, Buenos Aires, 1969.)

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. Estos dos discursos no deben en ningún caso confundirse, porque no tienen el mismo objeto ni las mismas sanciones. Podemos proponer que se llame *ciencia de la literatura* (o de la escritura) al discurso general cuyo objeto es, no tal o cual sentido, sino la pluralidad misma de los sentidos de la obra, y *crítica literaria* a ese otro discurso que asume abiertamente, a su propio riesgo, la intención de dar un sentido particular a la obra. Sin embargo, esta distinción no es suficiente. Como la atribución de sentido puede ser escrita o silenciosa, habrá de separarse 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.

LA CIENCIA DE LA LITERATURA      Poseemos una historia de la literatura, pero no una ciencia de la literatura porque, sin duda, no hemos podido aún reconocer plenamente la naturaleza del *objeto* literario, que es un objeto escrito. Desde el momento en que por fin se admite que la obra está hecha con la es-

critura (y se sacan de allí las consecuencias) *cierta* ciencia de la literatura es posible. Su objeto (si algún día existe) no podrá ser otro que imponer a la obra un sentido, en nombre del cual se daría el derecho de rechazar los otros sentidos: y por ello se comprometería (como lo ha hecho hasta el presente). No podrá ser una ciencia de los contenidos (sobre los cuales sólo puede tener poder la ciencia histórica más estricta), sino una ciencia de las *condiciones* del contenido, es decir de las formas: lo que habrá de interesarle serán las variaciones de sentidos engendradas y, si puede decirse, *engendrables* por las obras: no interpretará los símbolos, sino únicamente su polivalencia; en suma, su objeto no será ya los sentidos plenos de la obra, sino, por lo contrario, el sentido vacío que los sustenta a todos.

Su modelo será evidentemente lingüístico. Colocado ante la imposibilidad de dominar todas las frases de una lengua, el lingüista acepta establecer un *modelo hipotético de descripción*, a partir del cual pueda explicar cómo son engendradas las frases infinitas de una lengua<sup>14</sup>. Cualesquiera sean las correcciones que necesite introducir, no hay ninguna razón para que no intente aplicar tal método a las obras de la literatura: esas obras son en sí semejantes a inmen-

<sup>14</sup> Pienso aquí, evidentemente, en los trabajos de N. Chomsky y en las proposiciones de la gramática transformacional.

sas “frases”, derivadas de la lengua general de los símbolos, a través de cierto número de transformaciones reglamentadas, o, de una manera más general, a través de cierta lógica significativa que se trata de describir. Dicho de otra manera, la lingüística puede dar a la literatura ese modelo generativo que es el principio de toda ciencia puesto que se trata siempre de disponer de ciertas reglas para explicar ciertos resultados. La ciencia de la literatura tendrá por objeto determinar no por qué un sentido debe aceptarse, ni siquiera por qué lo ha sido (esto, repitámoslo incumbe al historiador), sino por qué es *aceptable*, en modo alguno en función de las reglas filológicas de la letra, sino en función de las reglas lingüísticas del símbolo. Encontramos aquí, transpuesta a la escala de una ciencia del discurso, la tarea de la lingüística reciente, que es describir la *gramaticalidad* de las frases, no su significación. De igual manera, se esforzará en describir la *aceptabilidad* de las obras, no su sentido. No se clasificará el conjunto de los sentidos posibles como un orden inmóvil, sino como los rastros de una inmensa disposición “operante” (puesto que permite hacer obras), ampliada del autor a la sociedad. Respondiendo a la *facultad de lenguaje* postulada por Humboldt y Chomsky, hay quizás en el hombre una *facultad de literatura*, una energía de palabra, que no tiene nada que ver con el “genio”, porque está hecha, no de inspiraciones o de voluntades

personales, sino de reglas acumuladas mucho más allá del autor. No son imágenes, ideas o versos lo que la voz mítica de la Musa susurra al escritor: es la gran lógica de los símbolos, son las grandes formas vacías que permiten hablar y operar.

Pueden imaginarse los sacrificios que tal ciencia podría costar a lo que gustamos o creemos gustar en la literatura cuando hablamos de ella, y que es a menudo el *autor*. Y sin embargo, ¿cómo la ciencia podría hablar de *un* autor? La ciencia de la literatura no puede sino emparentar la obra literaria, aunque esté firmada, al mito, que no lo está<sup>15</sup>. Generalmente nos inclinamos, a lo menos hoy, a creer que el escritor puede reivindicar el sentido de su obra y definir ese sentido como legal; de allí una interrogación irrazonable dirigida por el crítico al escritor muerto, a su vida, a los rastros de sus intenciones, para que él mismo nos asegure de lo que significa su obra: se quiere a toda costa hacer hablar al muerto o a sus sustitutos, a su época, al género, al léxico, en suma, a todo lo *contemporáneo* del autor, propietario por metonimia del derecho del escritor proyectado sobre su creación. Más aún: nos piden que aguardemos que el escritor haya muerto para poder

<sup>15</sup> “El mito es una palabra que parece no tener emisor verdadero que asumiera el contenido y reivindicase el sentido, por consiguiente, enigmático”, (L. Sebag, “Le Mythe: Code et Message”, *Temps Modernes*, marzo de 1965).

tratarlo con “objetividad”; curioso trastocamiento: en el momento en que la obra se vuelve mítica hay que tratarla como un hecho exacto.

Muy otra es la importancia de la muerte: irrealiza la firma del autor y hace de la obra un mito: la verdad de las anécdotas se agota en vano tratando de alcanzar la verdad de los símbolos<sup>16</sup>. Bien lo sabe el sentimiento popular: no vamos a ver representar “una obra de Racine”, sino “a Racine”, a la manera en que vamos a ver “un western”, como si extrajéramos a voluntad, en cierto momento de nuestra semana, para alimentarnos, un poco de la sustancia de un gran mito; no vamos a ver *Phèdre*, sino a “la Berna en *Phèdre*”, como leeríamos a Sófocles, Freud, Hölderlin y Kierkegaard en *Edipo y Antígona*. Y estamos en la verdad, porque nos negamos entonces a que lo muerto se apodere de lo vivo, liberamos la obra de las sujeciones de la intención, encontramos el temblor mitológico de los sentidos. Borrando la firma del autor, la muerte funda la verdad de la obra, que es enigma. Sin duda, la obra “civilizada” no puede ser tratada como un mito, en el sentido etimológico del término; pero la diferencia estriba menos en la firma del mensaje que en su substancia: nues-

<sup>16</sup> “Lo que hace que el juicio de la posteridad sobre el individuo sea más justo que el de los contemporáneos reside en la muerte. Uno no se desarrolla a su manera sino después de muerto...” (F. Kafka, *Preparativos de boda en la campiña*).

tras obras están escritas, cosa que les impone sujeciones de sentido que el mito oral no podía conocer: nos espera una mitología de la escritura; ella tendrá por objeto no obras *determinadas*, es decir inscritas en un proceso de determinación cuyo origen sería una persona (el autor), pero si obras *atravesadas* por la gran escritura mítica en la cual la humanidad intenta sus significaciones, es decir sus deseos.

Habrá pues que aceptar el redistribuir los objetos de la ciencia literaria. El autor, la obra, no son más que el punto de partida de un análisis cuyo horizonte es un lenguaje: no puede haber una ciencia de Dante, de Shakespeare o de Racine, sino únicamente una ciencia del discurso. Esta ciencia tendrá dos grandes territorios, según los signos que habrá de tratar; el primero abarcará los signos inferiores a la frase, tales como las antiguas figuras, los fenómenos de connotación, las “anomalías semánticas”<sup>17</sup>, etc., en resumen, todos los rasgos del lenguaje literario en su conjunto; el segundo abarcará los signos superiores a la frase, las partes del discurso de donde pueden inducirse una estructura del relato, del mensaje poético, del texto discursivo<sup>18</sup>, etc. Grandes y pequeñas unidades del

<sup>17</sup> T. Todorov, “Les anomalies semantiques”, que aparecerá en la revista *Langages*.

<sup>18</sup> El análisis estructural del relato suscita actualmente buscas preliminares, llevadas a cabo principalmente en el Centro de Estudios de Comunicación de Masa de la Escuela

discurso están evidentemente en una relación de integridad (como los fonemas en relación con las palabras y las palabras en relación con la frase), pero se constituyen en niveles independientes de descripción. Tomado de esta manera, el texto literario se ofrecerá a análisis *seguros*, pero es evidente que esos análisis dejarán fuera de su alcance un residuo enorme. Este residuo corresponderá bastante a lo que hoy juzgamos esencial en la obra (el genio personal, el arte, la humanidad), a menos que readquiramos interés y amor por la verdad de los mitos.

La objetividad requerida por esta nueva ciencia de la literatura habrá de dirigirse, no ya a la obra inmediata (que proviene de la historia literaria o de la filología), sino a su inteligibilidad. Así como la fonología, sin negar las verificaciones experimentales de la fonética, ha fundado una nueva objetividad del sentido fónico (y no sólo del sonido físico), de igual modo hay una objetividad del símbolo, diferente de la que es necesaria para el establecimiento de la

práctica de Altos Estudios, a partir de los trabajos de V. Propp y de Claude Lévi-Strauss. Sobre el mensaje poético, ver: R. Jakobson, *Essais de Linguistique générale*, Minuit, 1963, ch. II, Nicolas Ruwet: "L'analyse structurale de la poésie" (*Linguistics* 2, diciembre de 1963) y "Analyse structurale d'un poème français" (*Linguistics* 3, enero de 1964. Cf. igualmente: Claude Lévi-Strauss y R. Jakobson: "Les chats de Charles Baudelaire" (*L'Homme*, II, 1962, 2), (Hay ed. esp.: "Los gatos" de Baudelaire, Signos, Buenos Aires, 1969) y Jean Cohen, *Structure du Langage poétique* (Flammarion, 1966).



letra. El objeto procura sujeciones de substancia, no reglas de significación: la “gramática” de la obra no es la del idioma en el cual está escrita, y la objetividad de la nueva ciencia depende de esta segunda gramática, no de la primera. No interesará a la ciencia de la literatura que la obra haya existido, sino que haya sido comprendida y que lo sea aún: lo inteligible será la fuente de su “objetividad”.

Tendremos pues que despedirnos de la idea de que la ciencia de la literatura pueda enseñarnos el sentido que hay que atribuir infaliblemente a una obra: no *dará*, ni siquiera *encontrará de nuevo* ningún sentido, pero descubrirá según qué lógica los sentidos son engendrados de una manera que pueda ser *aceptada* por la lógica simbólica de los hombres, así como las frases de la lengua francesa son “*aceptadas*” por el “sentimiento lingüístico” de los franceses. Queda sin duda por recorrer un largo camino antes que podamos disponer de una lingüística del discurso, es decir de una verdadera ciencia de la literatura, conforme a la naturaleza verbal de su objeto. Porque si la lingüística puede ayudarnos, no puede por sí sola resolver las cuestiones que le plantean esos nuevos objetos que son las partes del discurso y los doble sentidos. Será necesario principalmente la ayuda de la historia, que le dirá la duración, a menudo inmensa, de los códigos segundos (tal como el código retórico) y la de la antropología, que permitirá describir

la lógica general de los significantes mediante comparaciones e integraciones sucesivas.

LA CRÍTICA      La crítica no es la ciencia. Ésta trata de los sentidos; aquélla los produce. Ocupa, como se ha dicho, un lugar intermedio entre la ciencia y la lectura; da una lengua a la pura habla que lee y da un habla (entre otras) a la lengua mítica de que está hecha la obra y de la cual trata la ciencia.

La relación de la crítica con la obra es la de un sentido con una forma. Imposible para la crítica el pretender “traducir” la obra, principalmente con mayor claridad, porque nada hay más claro que la obra. Lo que puede es “engendrar” cierto sentido derivándolo de una forma que es la obra. Si lee “la fille de Minos et de Pasiphaé”, su papel no consistirá en establecer que se trata de Phèdre (los filólogos lo harán muy bien), sino en concebir una red de sentidos tal que en ella se ubiquen, según ciertas exigencias lógicas sobre las cuales volveremos dentro de un instante, el tema ctoniano y el tema solar. La crítica desdobra los sentidos, hace flotar un segundo lenguaje por encima del primer lenguaje de la obra, es decir, una coherencia de signos. Se trata en suma de una especie de anamorfosis, dejando bien sentado por una parte, que la obra no se presta jamás a ser un

puro reflejo (no es un objeto especular como una manzana o una caja) y, por otra, que la anamorfosis misma es una transformación *vigilada*, ambas sometidas a sujeciones ópticas: de lo que refleja, debe transformarlo *todo*; no transformar siguiendo ciertas leyes; transformar siempre en el mismo sentido. Estas son las tres sujeciones de la crítica.

La crítica no puede decir “*cualquier cosa*”<sup>19</sup>. Lo que controla su propósito no es sin embargo el temor moral a “delirar”; primero porque deja a otros el cuidado indigno de distinguir perentoriamente la locura de la sinrazón, en el siglo mismo en que su deslinde ha sido puesto en tela de juicio<sup>20</sup>; después, porque el derecho de “delirar” es una conquista de la literatura desde Lau-tréamont, a lo menos, y la crítica bien podría entrar en una crisis de delirio obedeciendo a motivos poéticos, por poco que lo declarase; por último, porque los delirios de hoy son a veces las verdades de mañana: ¿no habría Taine parecido “delirante” a Boileau, Georges Blin a Brunetière? No. Si el crítico está llamado a decir algo (y no cualquier cosa) es que concede a la palabra (la del autor y la suya) una función

<sup>19</sup> Acusación lanzada contra la nueva crítica por R. Picard (*op. cit.*, p. 66),

<sup>20</sup> ¿Necesitamos recordar que la locura tiene una historia, y que esta historia no ha terminado? (Michel Foucault, *Folie et Déraison, Histoire de la Folie a l'âge classique*, Plon, Paris, 1961). (Hay ed. esp.: *Historia de la locura*, FCE, México, 1967.)

significante y que en consecuencia la anamorfosis que imprime a la obra (y a la que nadie en el mundo tiene el poder de sustraerse) está guiada por las sujeciones formales del sentido: no se halla un sentido de cualquier modo (en caso de duda, inténtese hallarlo): la sanción del crítico no es el sentido de la obra, sino el sentido de lo que dice sobre ella.

La primera sujeción es la de considerar que en la obra todo es significativo: una gramática no está bien descrita si *todas* las frases no pueden explicarse en ella; un sistema de sentido no cumple su función si *todas* las palabras no pueden encontrar en él un orden y un lugar inteligible: basta con que un solo rasgo esté demás para que la descripción no sea buena. Esta regla de exhaustividad, bien conocida por los lingüistas, es de muy otro alcance que la especie de control estadístico que intentan imponer al crítico<sup>21</sup>. Una opinión obstinada, proveniente una vez más de un presunto modelo de las ciencias físicas, le dice al oído que sólo puede retener en la obra elementos frecuentes, repetidos, a menos de hacerse culpable de “generalizaciones abusivas” y de “extrapolaciones aberrantes”; usted no puede, le dicen, tratar como “generales” situaciones que sólo se encuentran en dos o tres tragedias de Racine. Hay que recordar una

<sup>21</sup> R. Picard, *op. cit.*, p. 64.

vez más<sup>22</sup> que, estructuralmente, el sentido no nace por repetición sino por diferencia, de modo que un término raro, desde que está captado en un sistema de exclusiones y de relaciones, significa tanto como un término frecuente: en francés la palabra *baobad* no tiene más ni menos sentido que la palabra *amigo*. El descuento de las unidades significantes tiene su interés y de él se ocupa una parte de la lingüística; pero este descuento esclarece la *información*, no la significación. Desde el punto de vista crítico, no puede conducir sino a un callejón sin salida, porque desde el momento en que se define el interés de una notación o, si se quiere, el grado de persuasión de un rasgo, por el número de sus ocurrencias, hay que decidir metódicamente ese número: ¿partiendo de cuántas tragedias tendría yo el derecho de “generalizar” una situación raciniana? ¿Cinco, seis, diez? ¿Debo sobrepasar el “término medio” para que el rasgo sea notable y el sentido surja? ¿Qué haré de los términos raros? ¿Librarme de ellos dándoles el púdico nombre de “excepciones”, de “desvíos”? Otros tantos absurdos que la semántica permite precisamente evitar. Porque “*generalizar*” no designa aquí una operación cuantitativa (inducir del número de sus ocurrencias la verdad de

<sup>22</sup> Cf. Roland Barthes, “A propos de deux ouvrages de Claude Lévi-Strauss: Sociologie et Socio-logique” (*Informations sur les Sciences sociales*, Unesco, diciembre de 1962, I, 4, p. 116).

un rasgo) sino cualitativa (insertar todo término, aún raro, en un conjunto general de relaciones). Sin duda, por ella sola, una imagen no hace lo imaginario<sup>23</sup>, pero lo imaginario no puede describirse sin esa imagen, por frágil o solitaria que sea, sin el eso, indestructible, de tal imagen. Las “*generalizaciones*” del lenguaje crítico están vinculadas con la extensión de las relaciones de las cuales forma parte una notación, no con el número de las ocurrencias materiales de esa notación: un término puede no formularse más que una vez en toda la obra y sin embargo, por efecto de cierto número de transformaciones que definen precisamente el hecho estructural, estar presente “*en todas partes*” y “*siempre*”<sup>24</sup>.

Esas transformaciones tienen sus sujeciones también: son las de la lógica simbólica. Al “delirio” de la nueva crítica se oponen “*las reglas elementales del pensamiento científico o inclusive simplemente articulado*”<sup>25</sup>; es estúpido; hay una lógica del significante. Sin duda, no se la conoce bien y todavía no es fácil saber de qué “conocimiento” puede ser objeto; al menos, es posible acercarse a ella, cosa a la cual se aplican el psicoanálisis y el estructuralismo; al menos, sabemos que no puede hablarse de símbolos de cualquier manera; al menos, disponemos —aun-

<sup>23</sup> R. Picard, *op. cit.*, p. 43.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 19.

<sup>25</sup> R. Picard, *op. cit.*, p. 58.

que sólo sea provisionalmente— de ciertos modelos que permiten explicar según qué dificultades se establecen las cadenas de símbolos. Esos modelos deberían prevenir contra el asombro —en sí bastante asombroso— que la antigua crítica siente al ver que se aproximan la sofocación y el veneno, el hielo y el fuego<sup>26</sup>. Esas formas de transformación han sido enunciadas a la vez por el psicoanálisis y la retórica<sup>27</sup>. Son, por ejemplo, la sustitución propiamente dicha (metáfora), la omisión (elipsis), la condensación (homonimia), el desplazamiento (metonimia), la denegación (antifrase). Lo que el crítico trata de encontrar serán pues transformaciones reglamentadas, no aleatorias, que atañen a cadenas muy extendidas (*el pájaro, el vuelo, la flor, el fuego de artificio, el abanico, la mariposa, la bailarina*, en Mallarmé<sup>28</sup>), que permiten relaciones lejanas pero legales (*el gran río calmo y el árbol otoñal*), de suerte que la obra, lejos de ser leída de una manera “delirante”, se halle penetrada por una unidad cada vez más vasta. ¿Son fáciles esas relaciones? No más que las de la poesía misma.

El libro es un mundo. El crítico experimenta ante el libro las mismas condiciones de habla

<sup>26</sup> *Ibid.*, pp. 15 y 23.

<sup>27</sup> Cf. E. Benveniste, “Remarques sur la fonction du langage dans la découverte freudienne” (*La Psychanalyse*, N° 1 1956, 3-39).

<sup>28</sup> J. P. Richard, *op. cit.*, pp. 304 y ss.

que el escritor ante el mundo. Es aquí donde llegamos a la tercera sujeción de la crítica. Como la del escritor, la anamorfosis que el crítico imprime a su objeto está siempre dirigida: debe siempre ir en el mismo sentido. ¿Cuál es ese sentido? ¿Es el de la “subjetividad” con el cual aturden al nuevo crítico? Por lo común se entiende por crítica “subjetiva” un discurso dejado a la entera discreción del *sujeto*, que no tiene en cuenta para nada al *objeto*, y que se supone (para mejor abrumarlo) reducido a la expresión anárquica y charlatana de sentimientos individuales. A lo cual podría ya responderse que una subjetividad sistematizada, es decir *cultivada* (proveniente de una cultura), 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. Pero, a decir verdad, no se trata exactamente de eso: la crítica no es la ciencia: en crítica no es el objeto lo que hay que oponer al sujeto, sino su predicado. Se dirá de otra manera que la crítica afronta un objeto que no es la obra, sino su propio lenguaje. ¿Qué relación puede tener un crítico con el lenguaje? Es por ese lado que debemos tratar de definir la “subjetividad” del crítico.

La crítica clásica tiene la creencia ingenua de



que el sujeto es un “pleno”, y de que las relaciones del sujeto con el lenguaje son las de un contenido con su expresión. El recurso al discurso simbólico conduce, al parecer, a una creencia inversa: el sujeto no es una plenitud individual que tenemos o no el derecho de evacuar en el lenguaje (según el “género” de literatura que se elija), sino por el contrario un vacío en torno del cual el escritor teje una palabra infinitamente transformada (inserta en una cadena de transformación, de suerte que toda escritura *que no miente* designa, no los atributos interiores del sujeto, sino su ausencia)<sup>29</sup>. El lenguaje no es el predicado de un sujeto, inexpresable, o que aquél serviría para expresar: es el sujeto<sup>30</sup>. Me parece (y no creo ser el único en pensarlo) que eso es muy precisamente lo que define a la literatura: si se tratara sencillamente de expresar o de expresar (como un limón) sujetos y objetos igualmente plenos por “imágenes”, ¿para qué la literatura? Bastaría el discurso de mala fe. Lo que arrastra consigo el símbolo es la necesidad de designar incansablemente la *nada* del *yo* que soy. Agre-

<sup>29</sup> Se reconoce aquí un eco, aunque deformado, de la enseñanza del doctor Lacan en su seminario de la Escuela práctica de Altos Estudios.

<sup>30</sup> “*Sólo lo subjetivo es lo inexplicable*”, dice R. Picard, (*op. cit.*, p. 13). Es despachar un tanto pronto las relaciones del sujeto y del lenguaje, del cual otros “pensadores” muy distintos de R. Picard hacen un problema particularmente difícil.

gando su lenguaje al del autor y sus símbolos a los de la obra, el crítico no “deforma” el objeto para expresarse en él, no hace el predicado de su propia persona; reproduce una vez más, como un signo desprendido y variado, el signo de las obras mismas cuyo mensaje, infinitamente examinado, no es tal “subjetividad”, sino la confusión misma del sujeto y del lenguaje, de modo que el crítico y la obra digan siempre: *soy literatura*, y que, por sus voces conjugadas, la literatura no enuncie jamás la ausencia del sujeto.

Ciertamente, la crítica es una lectura profunda (o mejor dicho, *perfilada*); descubre en la obra cierto inteligible y en ello, es verdad, descifra y participa de una interpretación. Sin embargo, lo que devela no puede ser un significado (porque ese significado retrocede sin cesar hasta el vacío del sujeto), sino solamente cadenas de símbolos, homología de relaciones: el “sentido” que da de pleno derecho a la obra no es finalmente sino una nueva eflorescencia de los símbolos que constituyen la obra. Cuando un crítico extrae del pájaro y del abanico mallarmeanos un “sentido” común, el de *ida y vuelta*, de lo *virtual*<sup>31</sup>, no designa una última verdad de la imagen, sino únicamente una nueva imagen, ella misma suspendida. La crítica no es una traducción, sino una perifrasis. No puede pretender encontrar de nuevo el “fondo” de la

<sup>31</sup> J. P. Richard, *op. cit.*, VI, III.

obra, porque ese fondo es el sujeto mismo, es decir una ausencia: toda metáfora es un signo sin fondo, y es ese lejano del significado lo que el proceso simbólico, en su profusión, designa: 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 disfraz y la crítica no es más que filología. Es estéril llevar de nuevo la obra a lo explícito puro, puesto que entonces no hay *en seguida* nada más que decir y la función de la obra no puede consistir en sellar los labios de aquellos que la leen; pero apenas es menos vano el buscar en la obra lo que diría sin decirlo y suponer en ella un secreto último, al cual, una vez descubierto, no habría igualmente nada que agregar: dígase lo que se diga de la obra, queda siempre, *como en su primer momento*, lenguaje, sujeto, ausencia.

La medida del discurso crítico es su *justeza*. Así como en música, aunque una nota justa no sea una nota “verdadera”, la verdad del canto depende, sumando y restando, de su justeza, porque la justeza está hecha de un unísono o de una armonía; de igual modo, para ser verdadero, es menester que el crítico sea justo y que intente reproducir en su propio lenguaje, según *“alguna puesta en escena espiritual exacta”*<sup>32</sup>,

<sup>32</sup> Mallarmé, Prefacio a *Una jugada de dados no abolirá jamás el azar*.

las condiciones simbólicas de la obra; de no hacerlo así, precisamente, no puede “respetarla”. Hay en efecto dos maneras, es verdad que de brillo desigual, de no acertar con el símbolo. La primera, ya lo vimos, es harto expeditiva: consiste en negar el símbolo, en reducir todo el perfil significativo de la obra a las chaturas de una falsa letra o a encerrarlo en el callejón sin salida de una tautología. Opuesta a ella, la segunda consiste en interpretar científicamente el símbolo: declarar, por una parte, que la obra se ofrece al desciframiento (en lo cual se la reconoce simbólica), pero, por otra, llevar a cabo ese desciframiento mediante una palabra en sí misma literal, sin profundidad, sin fuga, encargada de detener la metáfora infinita de la obra para poseer en esa detención su “verdad”: de este tipo son los críticos simbólicos de intención científica (sociológica o psicoanalítica). En los dos casos la disparidad arbitraria de los lenguajes, el de la obra y el de la crítica, es lo que hace errar el símbolo: querer reducir el símbolo es tan excesivo como obstinarse en no ver sino la letra. *Es menester que el símbolo vaya a buscar el símbolo*, es menester que una lengua hable plenamente otra lengua: es así, finalmente, como se respeta la letra de la obra. No es vano ese rodeo que devuelve por fin al crítico a la literatura: permite luchar contra una doble amenaza: hablar de una obra expone en efecto a volcar en una palabra nula, sea charla, sea si-

lencio, o en una palabra reificante que inmoviliza en una última letra el significado que cree haber encontrado. En crítica, la palabra justa sólo es posible si la responsabilidad del “intérprete” hacia la obra se identifica con la responsabilidad del crítico hacia su propia palabra.

Frente a la ciencia de la literatura, aun si la entrevé, el crítico permanece infinitamente desarmado, porque no puede disponer del lenguaje como de un bien o de un instrumento: *es aquel que no sabe a qué atenerse sobre la ciencia de la literatura*. Aunque le definieran esta ciencia como puramente “exponente” (y no ya explicativa), se encontraría también separado de ella: lo que expone es el lenguaje mismo, no su objeto. Sin embargo, esta distancia no es por entero deficitaria si permite a la crítica desarrollar lo que falta precisamente a la ciencia y que se podría llamar con una palabra: *ironía*. La ironía no es otra cosa que la cuestión planteada al lenguaje por el lenguaje<sup>33</sup>. La costumbre que hemos tomado de dar al símbolo un horizonte religioso o poético nos impide percibir que hay

<sup>33</sup> En la medida en que hay cierta relación entre el crítico y el novelista, la ironía del crítico (respecto a su propio lenguaje como objeto de creación) no es fundamentalmente diferente de la ironía o del humorismo que señala, según Lukacs, René Girard y L. Goldmann, la manera con que el novelista sobrepasa la conciencia de sus héroes (Cf. L. Goldmann, “Introduction aux problèmes d’une sociologie du román”, *Revue de l’Institut de Sociologie*, Bruselas, 1963, 2, p. 229). Inútil decir que esta ironía (o autoironía) no es nunca perceptible a los adversarios de la nueva crítica.

una ironía de los símbolos, una manera de poner en tela de juicio al lenguaje por los excesos aparentes, declarados, del lenguaje. Frente a la pobre ironía volteriana, producto narcisista de una lengua demasiado confiada en sí misma, puede imaginarse otra ironía que, a falta de nombre mejor, llamaríamos *barroca*, porque juega con las formas y no con los seres, porque amplía el lenguaje en vez de reducirlo<sup>34</sup>. ¿Por qué le sería vedada a la crítica? Es quizá la única palabra seria que se le ha dejado, hasta tanto el status de la ciencia y del lenguaje no se halle bien establecido —lo que hoy parece ser el caso. La ironía es entonces lo que le es dado inmediatamente al crítico: no el ver la verdad, según la frase de Kafka, sino el serlo<sup>35</sup>, de modo que tengamos derecho de pedirle, no *háganos creer en lo que usted dice*, sino: *háganos creer en su decisión de decirlo*.

<sup>34</sup> El gongorismo, en el sentido transhistórico del término, comporta siempre un elemento reflexivo: a través de los tonos que pueden variar mucho, yendo de la oratoria al simple juego, la figura excesiva contiene una reflexión sobre el lenguaje, cuya seriedad se pone a prueba. (Cf. Severo Sarduy, “Sur Góngora”, *Tel Quel* (próximo a aparecer)).

<sup>35</sup> “Todo el mundo no puede ver la verdad, pero todo el mundo puede serla...” F. Kafka, citado por Marthe Robert, *op. cit.*, p. 80.

LA LECTURA      Aun queda una última ilusión a la que deberemos renunciar: el crítico no puede sustituirse en nada al lector. En vano se atribuirá el derecho —o se le pedirá— de prestar una voz, por respetuosa que sea, a la lectura de los demás, de no ser él mismo sino un lector en el cual otros lectores han delegado la expresión de sus propios sentimientos, en razón de su saber o de su juicio, en suma, de representar los derechos de una colectividad sobre la obra. ¿Por qué? Porque hasta si se define al crítico cómo un lector que escribe, se está queriendo decir que ese lector encuentra en el camino a un mediador temible: la escritura. Ahora bien, escribir es, en cierto modo, fracturar el mundo (el libro) y rehacerlo. Pensemos aquí en la manera profunda y sutil, según su costumbre, con que la Edad Media había ajustado las relaciones del libro (tesoro antiguo) y de aquellos que tenían el cargo de reconducir esta materia absoluta (absolutamente respetada) a través de una nueva palabra. Hoy sólo conocemos al historiador y al crítico (e inclusive se pretende hacernos creer, indebidamente, que hay que confundirlos); la Edad Media había establecido en torno del libro cuatro funciones distintas: el *scriptor* (que copiaba sin agregar nada), el *compiler* (que no agregaba nada por cuenta propia), el *commentator* (que no intervenía en el texto copiado sino para hacerlo inteligible) y por último el *auctor* (que

expresaba sus propias ideas, apoyándose siempre en otras autoridades). Tal sistema, establecido explícitamente con el solo fin de ser “fiel” al texto antiguo, al Libro reconocido (¿puede imaginarse mayor “respeto” que el de la Edad Media por Aristóteles o Prisciano?), tal sistema ha producido sin embargo una “interpretación” de la Antigüedad que la modernidad se ha apresurado en recusar y que parecerá a nuestra crítica “objetiva” perfectamente “delirante”. Es que de hecho la visión crítica empieza en el *compiler* mismo: no es necesario agregarle cosas propias a un texto para “deformarlo”: basta citarlo, es decir, recortarlo: un nuevo inteligible nace inmediatamente; este inteligible puede ser más o menos aceptado: no por ello está menos constituido. El crítico no es otra cosa que un *commentator*, pero lo es plenamente (y esto basta para exponerlo): pues, por una parte, es un transmisor, reproduce una materia pensada (que a menudo lo necesita porque, a fin de cuentas, ¿no tiene Racine alguna deuda con Georges Poulet, Verlaine con Jean-Pierre Richard?<sup>36</sup>); y, por otra parte, es un operador: redistribuye los elementos de la obra de modo de darle cierta inteligencia, es decir, cierta distancia.

<sup>36</sup> Georges Poulet: “Notas sobre el tiempo raciniano” (*Etudes sur le temps humaine*, Plon, 1950). P. P. Richard: “Insidier de Verlaine” (*Poésie et Profondeur*, Seuil, 1955).



Otra separación entre el lector y el crítico; en tanto que no sabemos cómo un lector *habla* a un libro, el crítico está obligado a tomar cierto “tono”, y ese tono, sumando y restando, no puede ser sino afirmativo. El crítico puede muy bien dudar y sufrir en sí mismo de mil maneras y sobre puntos imperceptibles para el más málevolo de sus censores, pero no puede finalmente sino recurrir a una escritura plena, es decir, asertiva. Con protestas de modestia, de duda o de prudencia, es irrisorio pretender esquivar el acto de institución que funda toda escritura: son ellas signos codificados, como los otros: nada pueden garantizar. La escritura *declara*, y por eso es escritura. ¿Cómo podría, sin mala fe, ser la crítica interrogativa, optativa, o dubitativa, puesto que es escritura y que escribir es precisamente encontrar de nuevo el riesgo apofántico, la alternativa ineluctable de lo verdadero/falso? Lo que dice el dogmatismo de la escritura, si lo hay en ella, es un compromiso, no una certidumbre o una suficiencia: no es sino un acto, ese poco de acto que subsiste en la escritura.

Es así como “tocar” un texto, no con los ojos sino con la escritura, crea un abismo entre la crítica y la lectura, y que es el mismo que toda significación establece entre su borde significante y su borde significado. Porque nadie sabe nada del sentido que la lectura da a la obra, como significado, quizás porque ese sentido,

siendo el deseo, se establece más allá del código de la lengua. Sólo la lectura anima la obra, mantiene con ella una relación de deseo. Leer es desear la obra, es querer ser la obra, es negarse a doblar la obra fuera de toda otra palabra que la palabra misma de la obra: el único comentario que podría producir un puro lector, y que le quedaría, sería el “pastiche” (como lo indicaría el ejemplo de Proust, aficionado a las lecturas y a los “pastiches”). Pasar de la lectura a la crítica es cambiar de deseo, es desear, no ya la obra, sino su propio lenguaje. Pero por ello mismo es remitir la obra al deseo de la escritura, de la cual había salido. Así da vueltas la palabra en torno del libro: *leer, escribir*: de un deseo al otro va toda literatura. ¿Cuántos escritores no han escrito sólo por haber leído? ¿Cuántos críticos no han leído sólo por escribir? Han aproximado los dos bordes del libro, las dos faces del signo, para que de ellos no salga sino una palabra. La crítica no es sino un momento de esta historia en la cual entramos y que nos conduce a la unidad —a la verdad de la escritura.

Febrero de 1966