

SUR RACINE: LA POLÉMICA CON LA CRÍTICA IDEOLÓGICA

Sultana Wahnón
Universidad de Granada

Resumen

El objeto de este artículo es caracterizar la posición teórica de Barthes como crítico literario en su libro *Sur Racine* y en la polémica con la crítica tradicional universitaria (en especial, el positivismo) y también con la crítica ideológica –psicológica o sociológica– (en concreto, el psicoanálisis y el marxismo). En nuestra opinión, la opción de Barthes es el análisis inmanente, que está más próximo del New Criticism que del Formalismo Ruso.

Palabras clave: Barthes, crítica literaria, análisis inmanente.

Abstract

The aim of this text is to characterize the theoretical position of Barthes as literary criticist in his book *Sur Racine* and in the polemic with the traditional university criticism (specially, Positivism) and also with the ideological (psychological or sociological) criticism (namely, Psychoanalysis, Marxism). In our opinion, Barthes's option is the immanent analysis, which is closer to the New Criticism than to the Russian Formalism.

Keywords: Barthes, literary criticism, immanent analysis.

En el prólogo a *Sur Racine* Barthes explicó con bastante detalle el método de análisis utilizado en “L’Homme racinien” –el primero de los tres ensayos que componían el libro y el único que tenía por objeto las obras de Racine. Sin embargo, sus explicaciones no siempre se han entendido bien. Estructural en el fondo y psicoanalítico en la forma, como él mismo dijo¹, es muy posible

Recibido: 24/06/05. *Aceptado:* 23/02/06

¹ Estructural porque abordó la obra de Racine como un sistema de unidades y funciones; psicoanalítica, porque a la hora de describir la psicología de sus “figuras” o personajes, lo

que su rasgo más distintivo no se halle en realidad en ninguno de estos dos aspectos, sino en otro que ha pasado más inadvertido pese a constituir el verdadero *leit motiv* de las explicaciones barthesianas –y no solo en el prólogo a *Sur Racine*, sino en la mayor parte de los artículos que escribió por esas fechas en el marco de su famosa polémica con la crítica tradicional.

Me refiero en concreto al motivo de la inmanencia. Aun cuando en el prólogo a *Sur Racine* Barthes no hizo uso todavía de la fórmula de *análisis immanente*, sí dio cabida en cambio a la idea que ésta iba a designar después, es decir, a la de “une analyse volontairement close”.² El autor enfatizó especialmente este aspecto de su método, en el que incluso hizo residir la clave de que su lectura de Racine no pudiera ser calificada de crítica psicoanalítica en estricto sentido. Si, a pesar de manejar un “lenguaje” freudiano, no se la debía considerar así, era precisamente porque el análisis trataba de mantenerse dentro de los estrictos límites materiales de la obra, sin salir de ella hacia el Autor (como tampoco hacia la Historia):

Le langage en est quelque peu psychanalytique, mais le traitement ne l'est guère (...) parce que l'analyse qui est présentée ici ne concerne pas du tout Racine, mais seulement le héros racinien: elle évite d'inférer de l'oeuvre à l'auteur et de l'auteur à l'oeuvre; c'est une analyse volontairement close: je me suis placé dans le monde tragique de Racine et j'ai tenté d'en décrire la population (que l'on pourrait facilement abstraire sous le concept d'*Homo racinianus*), sans aucune référence à une source de ce monde (issue, par exemple, de l'histoire ou de la biographie).³

Lo que Barthes describió aquí estaba por consiguiente mucho más cerca del *close reading* del *New Criticism* que del *método formal* del formalismo ruso. Que el análisis fuese “cerrado” significaba que se sometía –voluntariamente, como él mismo especificó– a una estricta disciplina en relación con el texto. Solo que en este caso la ascesis no consistía, como a veces se ha dicho, en renunciar al sentido en beneficio de la forma,⁴ sino en la decisión de no

hizo con la ayuda de las teorías freudianas, en lugar de echar mano de la vieja psicología decimonónica con que hasta entonces se venía haciéndolo (cfr. Roland Barthes, “Avant-propos”, en *Sur Racine*, París, Seuil, 1963, págs. 5-6).

² *Op. cit.*, pág. 5.

³ *Ibidem*. Pese a las recomendaciones del propio autor, es frecuente encontrar entre sus comentaristas adscripciones de *Sur Racine* al campo de la crítica psicoanalítica (véase por ejemplo Ángeles Sirvent Ramos, *Roland Barthes. De las críticas de interpretación al análisis textual*, Universidad de Alicante, 1989, págs. 101-113).

⁴ La idea de un Barthes formalista se debe, entre otros, a Susan Sontag. Ya en “Contra la interpretación” (1964) se refirió a *Sur Racine* como “ejemplo de análisis formal”, lo que en el contexto de un ensayo dirigido contra la idea de contenido se entendió lógicamente en

buscar el sentido (o los sentidos) de la obra en ninguna otra parte que no fuese la obra misma, sin por tanto hacer ninguna clase de salida al *exterior* del texto, a los aledaños biográficos o socio-históricos. Tal como puede deducirse fácilmente del propio contenido de su investigación sobre las tragedias (el que se encuentra en “L’Homme racinien”), a Barthes le ocurría igual que a sus antecesores, los nuevos críticos norteamericanos, es decir, que le interesaba, y mucho, todo lo que tenía que ver con el *sentido* de la obra literaria –y en este caso concreto, con el de las tragedias racinianas–,⁵ solo que, al igual que ellos, a la hora de elaborar hipótesis sobre esos sentidos prefería no tener en cuenta nada ajeno a las tragedias mismas, y muy en especial nada que tuviera que ver con la vida del autor. Eludía así muy cuidadosamente eso que los *news critics* llamaban “falacia intencional”.⁶

Esta radical apuesta por la inmanencia es, precisamente, la que explica que en el debate que por entonces protagonizaban en Francia la vieja y la nueva crítica, Barthes no llegara a estar del todo con ninguno de los dos bandos en conflicto. Es verdad que lo habitual es creer que sí lo estuvo y que, además, tomó partido por los modernos, pero, sin ser del todo incorrecta, es ésta una tesis que precisa cuando menos de ser matizada. Por lo general, se piensa que, cuando en 1963 Barthes distinguió entre las “dos críticas”, la universitaria o positivista y la interpretativa o ideológica,⁷ lo hizo no solo para enfrentarse a la primera, sino también para ponerse decididamente del lado de la segunda. Sin embargo, una lectura detenida de “Las dos críticas” y del resto de los ensayos que publicó por aquellas mismas fechas revela que, si el autor de *Sur Racine* tuvo que elaborar su propio método crítico,

el sentido de esteticista y formalista (*Contra la interpretación*, Barcelona, Seix Barral, 1967, págs. 22-23). Bastantes años después, en el ensayo que le dedicó a Barthes tras su inesperado fallecimiento, la propia Sontag contribuyó a consolidar esta interpretación, al atribuirle un “temperamento formalista” y vincularlo directamente al “giro formalista de la crítica moderna” y a la figura de Sklovski (véase S. Sontag, “La escritura misma: sobre Roland Barthes”, en R. Barthes, *Ensayos críticos*, Barcelona, Seix Barral, págs. 336-337).

⁵ Piénsese, por ejemplo, en el evidente carácter interpretativo, y no puramente formal, de la hipótesis central del ensayo, ésa por la que se establece que la “relación fundamental” que contraen entre sí los personajes (o figuras) del teatro de Racine es una *relación de autoridad*, en lugar de, como era habitual decir, *de amor* (R. Barthes, “L’Homme racinien”, en *Sur Racine*, *op. cit.*, págs. 28-29).

⁶ Por ejemplo, la tesis, derivada de la expuesta en la nota anterior, de que el teatro de Racine era sobre todo “un teatro de la violencia” no iba acompañada, en el caso del análisis barthesiano, de una explicación psicológica o histórica de este hecho: v.g., situaciones de violencia en la vida infantil de Racine o propias de la época histórica en que vivió.

⁷ R. Barthes, “Las dos críticas” (1963), en *Ensayos críticos*, Barcelona, Seix Barral, 1983, págs. 293-299.

entre estructural y psicoanalítico, fue en realidad por su falta de sintonía tanto con los presupuestos de la crítica tradicional, positivista, como con los de la moderna crítica interpretativa –que no en balde, tal como él lo veía, eran muchas veces los mismos que los de su oponente. Aunque fuese Picard quien recogió el guante, el desafío de Barthes no lo era solo hacia la crítica universitaria, sino que apuntaba también a las más prestigiosas corrientes de crítica interpretativa o ideológica del momento, la psicoanalítica y la sociológica, tal y como por entonces ya las cultivaban quienes habrían de convertirse en dos figuras señeras de la moderna crítica literaria francesa: Charles Mauron y Lucien Goldmann.

De hecho, los primeros signos de discrepancia con estas dos especies de crítica literaria datan incluso de antes del primer ataque a Picard en “Histoire ou littérature?”. En concreto, de 1959, fecha en que el autor publicó en *Politica* un artículo hasta hace poco inédito en español titulado “Nuevos caminos de la crítica literaria en Francia”,⁸ donde entre otras cosas comentaba el libro de Lucien Goldmann sobre Racine, *El hombre y lo absoluto. El dios oculto*. El comentario se inscribía dentro de esa reflexión sobre los “nuevos caminos de la crítica literaria” que el título del artículo anunciaba, y la idea central era la de que el libro de Goldmann suponía desde luego un avance en relación con lo que había sido hasta entonces la crítica sociológica, pero que a pesar de eso seguía adoleciendo de las mismas limitaciones de ésta y, en general, de las de la crítica literaria en su conjunto. Dichas limitaciones tenían que ver con la fidelidad de los críticos a una idea heredada del siglo XIX: la de que existiría *siempre* “una relación entre la obra literaria y un más allá de ella misma”.⁹ En el caso de la crítica sociológica esta relación lo era con la Historia, según la tesis decimonónica, positivista, de que la obra era “el producto de una historia, de una sociedad, de un momento y de un medio”. En el caso de la crítica psicológica o de su sucesora, la psicoanalítica, la relación lo era con el Autor, tal como sostenían los que pensaban que la obra era “la expresión de una interioridad, de una psicología”.¹⁰ Crítica sociológica y crítica psicológica (o psicoanalítica), éstas eran las *dos críticas* que Barthes distinguía a las alturas de 1959.

Y lo peor era que ninguna de las dos le convencía, ni, por supuesto, en sus versiones decimonónicas, ni tampoco –y esto era lo verdaderamente polémico– en sus versiones más actuales. Pese a reconocerles el mérito de ser algo

⁸ R. Barthes, “Nuevos caminos de la crítica literaria en Francia” (1959), en *Variaciones sobre la literatura*, Barcelona, Paidós, 2002, págs. 145-148.

⁹ *Op. cit.*, pág. 145.

¹⁰ *Op. cit.*, págs. 145-146.

más complejas que sus predecesoras, a los modernos les reprochaba seguir siendo excesivamente parciales en su visión de la literatura, reducida ésta a Historia y, por tanto, a ideología, o a Autor y, por consiguiente, a expresión de una psicología.¹¹ En lo que respecta en concreto a Goldmann, Barthes valoraba que su libro sobre Racine plantease las relaciones entre obra e historia de una forma menos mecanicista de lo que por entonces era habitual en el seno de la crítica marxista, pero sin por ello dejar de expresar ciertas reservas hacia sus conclusiones. La tesis de Goldmann era que en las tragedias de Racine se había plasmado una muy concreta visión del mundo, la “visión trágica”, que, compartida entre otros por Pascal, había tenido su origen (o su causa) en una también muy concreta situación socio-histórica, la de los jansenistas, cuando éstos, defraudados en sus aspiraciones políticas por las nuevas orientaciones absolutistas de Luis XIV, transformaron su decepción en toda una percepción trágica del mundo.¹² Para Barthes, cuya concepción de la tragedia y de lo trágico era muy deudora de la de Nietzsche,¹³ esta lectura no podía sino ser insatisfactoria. De ahí que, aun apreciando que Goldmann hubiese interpuesto entre la obra y la historia el papel intermediario de la *visión del mundo* –haciendo así menos mecanicista la relación especular entre obra e historia–,¹⁴ siguiere manifestando un profundo desacuerdo con el presupuesto que seguía estando en la base de la lectura sociológica: el de que la obra literaria fuera esencialmente *reflejo de la historia*.¹⁵

Tan solo un año después de haber publicado “Nuevos caminos de la crítica literaria en Francia”, los tímidos reparos que Barthes le puso al libro

¹¹ *Op. cit.*, pág. 148.

¹² *Op. cit.*, pág. 146. Véase también Lucien Goldmann, *El hombre y lo absoluto*. “Le dieu caché” (1955), Barcelona, Península, 1968.

¹³ El primer artículo que Barthes escribió sobre la tragedia fue “Culture et tragédie”, que apareció en *Cahiers de l'Étudiant* en 1942. En él remitió explícitamente su concepto de la tragedia a la filosofía de Nietzsche, con citas literales de *El nacimiento de la tragedia*. Véase R. Barthes, “Culture et tragédie”, en *Oeuvres Complètes 1*, París, Seuil, 1993, págs. 19-22. Existe traducción al español en el apéndice de la tesis doctoral de Miguel Heredia Mesa, *El deseo de escribir: ética y poética de Roland Barthes* (Universidad de Granada, 2003).

¹⁴ De esta positiva valoración queda constancia en otro de los artículos que el autor publicó también en 1963: el titulado “¿Qué es la crítica?” (*Ensayos críticos, op. cit.*, pág. 301), donde calificó la crítica goldmanniana como la “más fecunda” de toda la crítica de inspiración marxista.

¹⁵ Lo que Barthes le reprochaba en concreto a la crítica sociológica, incluso en su versión goldmanniana, era que, “al ideologizar la obra, la irrealizaba” (*op. cit.*, pág. 148). En su opinión, que reiteraría de otro modo en sus posteriores trabajos sobre Racine, la obra literaria era, por supuesto, “producto de una Historia”, pero también “resistencia contra esa Historia” (*ibidem*).

de Goldmann se habían convertido ya en serias objeciones de principio. Lo que el autor sostuvo en 1960, en el famoso “Histoire ou littérature?”¹⁶ fue que a despecho de su aparente modernidad la nueva crítica sociológica seguía actuando igual que siempre lo había hecho la crítica positivista, es decir, postulando “l’existence d’un rapport entre l’oeuvre et autre chose que l’oeuvre”.¹⁷ Solo había cambiado una cosa, decía, y esto era que, en lugar de hablar de la obra como “producto” de la historia, como lo hacían Taine o Plejánov, Goldmann prefería usar el concepto, más actual y supuestamente más “estructuralista”, de *signo*: en el estructuralismo goldmanniano, la obra “serait le signe d’un au-delà d’elle-même”, y por lo mismo la crítica consistiría “à déchiffrer la signification, à en découvrir les termes, et principalement le terme caché, le signifié”.¹⁸ Por mucho que tratase de alejarse del mecanicismo de la vieja crítica sociológica, esta *crítica de significación* –como Barthes la llamaba aquí¹⁹– seguía aferrada a la idea positivista de que la obra siempre reflejaba –o en su caso, *significaba*– el mundo, la historia.

Esta convicción, la de que era posible descubrir o descifrar el “mundo real” (el significado) tras los significantes de la obra, descansaba a su vez en una muy precisa teoría, también positivista, de la literatura: la de la literatura como *imitación* en el sentido más chato de la palabra, es decir, en el de *copia* o *reproducción* de lo real. En “Histoire ou littérature?” Barthes se refirió ya a esta concepción de la literatura con la fórmula –que volvería a utilizar con más precisión aún en “Las dos críticas”– de *postulado analógico*. De acuerdo con este postulado o principio que, a su juicio, presidía toda “représentation traditionnelle de la littérature”, todos los elementos de la obra podían y debían remitirse a sus correspondientes elementos en el mundo, a modo de “modelos” de los que la obra no podía ser otra cosa más que una “copia”:

On approche ici du postulat qui commande toute représentation traditionnelle de la littérature: l’oeuvre est une imitation, elle a des modèles, et le rapport entre l’oeuvre et les modèles ne peut être qu’analogique.²⁰

¹⁶ R. Barthes, “Histoire ou littérature?” (1960), en *Sur Racine*, *op. cit.*, págs. 137-157.

¹⁷ *Op. cit.*, pág. 147.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ Tres años después, en “Las dos críticas”, la llamaría ya crítica de interpretación o *ideológica*.

²⁰ “Histoire ou littérature?”, pág. 153. En “Las dos críticas” Barthes volvió a describir en términos muy parecidos el *postulado de analogía*: “Se trata siempre de relacionar la obra estudiada con *otra cosa*, con *algo distinto* de la literatura; este *algo distinto* puede ser otra obra (precedente), una circunstancia biográfica o también una “pasión” realmente expe-

Donde el postulado analógico reinaba sin discusión era, por supuesto, en la crítica más tradicional, la universitaria o positivista, en especial en su variante biográfica, con su característica propensión a “d’identifier fatalement l’auteur, ses maîtresses et ses amis avec ses personnages”. Especialmente nefastas le parecían a Barthes por eso las lecturas del tipo: “Racine c’est Oreste à vingt-six ans, Racine c’est Néron; Andromaque c’est la Du Parc...”²¹ Sobre todo porque en virtud de ellas el “personal” de las tragedias racinianas quedaba convertido en una especie de transposición mágica y misteriosa de los detalles más triviales e insignificantes de la vida de Racine: así, si la Du Parc pasaba por ser el modelo de Andrómaca, era solo porque, *como ella*, había sido viuda, fiel y madre; si Orestes era Racine, era porque ambos habían experimentado el mismo tipo de pasión, etc. No puede extrañar que los dardos más afilados de su crítica los dirigiera Barthes precisamente contra este tipo de interpretaciones de la obra de Racine, que le parecían nacidas de una idea tan pobre de la psicología como de la literatura.²² Al apoyarse en una psicología anticuada, decimonónica, la crítica biográfica ni siquiera caía en la cuenta de que en muchas ocasiones la relación entre obra y biografía, caso de haberla, podía ser de *deformación* en lugar de serlo de imitación:

S’il y a modèle, le *sens* du rapport n’est pas forcément analogique: il y a des filiations inversées, antiphrasiques pourrait-on dire; il n’y a pas beaucoup d’audace à imaginer que dans la création, les phénomènes de dénégation et de compensation sont aussi féconds que les phénomènes d’imitation.²³

rimentada por el autor y que él “expresa” (siempre la *expresión*) en su obra...” (“Las dos críticas”, págs. 295-296).

²¹ “Histoire ou littérature?”, pág. 152. Este tipo de interpretaciones abunda también en relación con los clásicos de la literatura española. Piénsese, por ejemplo, en la tendencia a identificar a los personajes de las églogas de Garcilaso con momentos y estados de ánimo diferentes de la vida amorosa del propio Garcilaso.

²² Barthes ahondaría en esto en el artículo “¿Qué es la crítica?": “La psicología del lansonismo está totalmente anticuada, ya que consiste en una especie de determinismo analógico, según el cual los detalles de una obra tienen que *parecerse* a los detalles de una vida, el alma de un personaje al alma del autor, etc.” (R. Barthes, *Ensayos críticos*, op. cit., pág. 303).

²³ *Op. cit.*, pág. 153. Barthes volvería a reiterar esta idea en “Las dos críticas” (pág. 296): “En psicología (...) sabemos hoy que los fenómenos de *denegación* son al menos tan importantes como los fenómenos de conformidad: un deseo, una pasión, una frustración, pueden muy bien producir representaciones *precisamente* contrarias; un móvil real puede *invertirse* en una coartada que lo desmienta; una obra puede ser el fantasma mismo que compensa la vida negativa: Orestes enamorado de Hermione, quizá sea Racine secretamente cansado ya de la Duparc”.

Con todo, lo más interesante de “Histoire ou littérature?” no era ni mucho menos esta clase de reproches a una por entonces ya muy desprestigiada crítica biográfica, sino los que el autor dirigió también contra otras especies, mucho más modernas y actuales, de investigación literaria: la crítica sociológica de Goldmann y la psicoanalítica de Mauron. Tal como lo veía Barthes, el postulado de que la literatura era imitación y de que, por lo mismo, toda obra literaria mantenía una relación de copia respecto de un modelo real y exterior a la obra, no era en modo alguno exclusivo de la crítica tradicional, biográfica. Todo lo contrario. Lo que le parecía particularmente grave era que también las corrientes más actuales de la crítica, en especial las dos ya mencionadas, trabajaran igualmente a partir de la asunción de este postulado. Por mucho que se hubiesen renovado, transformando su terminología y adaptándola a la de las nuevas ciencias del Hombre y de la Historia (Psicoanálisis y Marxismo), estas escuelas actuales seguían teniendo algo en común con su supuesta antagonista, la *vieja* crítica universitaria, histórica o psicológica, y lo que compartían con ella era justo lo más importante, su concepción misma de la Literatura: la idea de que ésta era un reflejo de lo real histórico o de lo real biográfico.

Todo esto era especialmente evidente en el caso de la crítica psicoanalítica, que no en balde seguía estando claramente orientada hacia el Autor y su Biografía. Bien es verdad que la vida del autor, leída en clave freudiana, daba pie a interpretaciones de esa vida algo más complejas que las que solían hacer los críticos biográficos apoyados en su rudimentaria psicología decimonónica, pero el procedimiento crítico no dejaba por eso de ser el de establecer exactos y directos paralelismos entre los elementos de la obra y los detalles de la vida. Así, por ejemplo: “*Phèdre* met en scène un désir incestueux; en vertu du dogme d’analogie, on recherchera dans la vie de Racine une situation incestueuse (Racine et les filles de la Du Parc)”.²⁴

Y lo mismo ocurría, aunque en este caso fuese menos evidente, con la crítica sociológica. Sobre todo, claro, en sus versiones más ortodoxas, como la que representaba el crítico marxista George Thomson, cuyo *Marxism and Poetry* seguía manejando la idea de una relación completamente especular y

²⁴ “Histoire ou littérature?”, pág. 153. En “Las dos críticas” (pág. 298) Barthes precisaría aún más el sentido de sus objeciones a la crítica psicoanalítica, sobre todo tal como la cultivaba Charles Mauron: “Al poner en relación los detalles de una obra con los detalles de una vida, la crítica psicoanalítica sigue practicando una estética de las motivaciones fundada por completo en la relación de exterioridad: la causa de que haya tantos padres en el teatro de Racine es que el escritor era huérfano: la trascendencia biográfica queda a salvo: hay y siempre habrá vidas de escritores en las que ‘hurgar’”.

mecanicista entre las transformaciones económicas y las ideológicas.²⁵ Pero también en la versión mucho más sutil de la crítica goldmanniana. Aquello que Barthes había dejado simplemente insinuado en el artículo de 1959, es decir, que Goldmann seguía concibiendo la obra literaria como un mero reflejo ideológico de lo real histórico, se expresaba ahora con meridiana claridad y sin ambages en este nuevo y más preciso juicio valorativo sobre *El hombre y lo absoluto*:

Même Goldmann, si soucieux de multiplier les relais entre l'oeuvre et son signifié, cède au postulat analogique: Pascal et Racine appartenant à un groupe social politiquement déçu, leur vision du monde *reproduira* cette déception, comme si l'écrivain n'avait d'autre pouvoir que de se copier littéralement lui-même.²⁶

Lo que le reprochaba Barthes a Goldmann era, pues, lo mismo que ya le había cuestionado a la crítica tradicional biográfica, es decir, que no tuviera en cuenta que la literatura, aun siendo imitación (en el sentido aristotélico de la palabra), casi siempre lo era por caminos algo más tortuosos que los de la mera copia: “Et, pourtant, si l'oeuvre était précisément ce que l'auteur ne connaît pas, ce qu'il ne vit pas?”²⁷ Desde el punto de vista de Goldmann, si Racine escribió tragedias, plasmando así una visión trágica de la existencia humana, eso no podía ser más que porque él mismo percibió la vida trágicamente –lo que, a su vez, tuvo que deberse necesariamente a que un factor exterior, en este caso la política de Luis XIV, lo determinó a percibirla así. En cambio, desde el punto de vista de Barthes, la adscripción de Racine al género trágico o, incluso, a la visión trágica del mundo no podía explicarse en función de causas o motivaciones directamente biográficas, sino más propiamente estéticas. La sociología goldmanniana perdía de vista que la obra literaria, además de “producto” o “signo”, era antes que nada *creación*, y que la creación, por ser fruto de la facultad a la que desde antiguo se venía dando el nombre de *imaginación*,²⁸ podía sin duda alguna poner en escena

²⁵ “Infiniment moins souple que Goldmann, un autre marxiste, George Thomson, a établi un rapport brutalement analogique entre le renversement des valeurs au V^e siècle av. J.C., dont il pense retrouver la trace dans la tragédie grecque, et le passage d'une économie rurale à une économie marchande, caractérisée par une brusque promotion de l'argent” (“Histoire ou littérature?”, págs. 153-154, n. I).

²⁶ “Histoire ou littérature?”, pág. 153.

²⁷ *Op. cit.*, págs. 153-154.

²⁸ A la hora de reivindicar este aspecto de la literatura, Barthes no invocó con todo ni a Kant ni a los románticos, sino a un pensador moderno, Bachelard, a quien volvió a citar en “Las dos críticas” como representante de la poética de lo imaginario (véase “Las dos críticas”, pág. 296).

sentimientos no directamente experimentados por el autor, así como también situaciones no vividas por él mismo e incluso sin correlato empírico en su momento histórico.

Tres años después de haber escrito “Histoire ou littérature?”, Barthes publicó el famoso artículo “Las dos críticas”. Por lo general, se piensa que este artículo versa sobre las dos críticas de que se habla al comienzo: la crítica *universitaria*, con su método positivista, por un lado; y la crítica de interpretación o *ideológica* (marxista, psicoanalítica, existencialista, etc.), por otro.²⁹ Como ya señalé antes, está igualmente muy generalizada la idea de que en el debate que enfrentaba en esos momentos a estos dos tipos de crítica, Barthes habría estado decididamente del lado de la segunda, para defender a la cual habría escrito precisamente el artículo en cuestión. Basta, sin embargo, leer con algo de detenimiento su final para darse cuenta de que, en realidad, el partido del autor no se encontraba en ninguno de los dos extremos citados: ni en el de la crítica universitaria, ni en el de la ideológica.³⁰ Y que, si escribió este artículo, fue para oponer a ambas una *tercera* crítica hasta entonces no identificada, a la que dio el nombre de *análisis inmanente*, refiriéndose a lo mismo que en el prólogo a *Sur Racine* había llamado “une analyse volontairement close”.

Al incorporar el *tertium* del análisis inmanente, lo que hizo Barthes fue deconstruir la vieja oposición entre crítica positivista y crítica ideológica, desplazada ya por una nueva antítesis de creación propia en la que estas dos, formando ahora un solo bloque, el de la crítica *tradicional*, se contraponían al nuevo bloque del *análisis inmanente*, integrado por la crítica fenomenológica, la temática y, por supuesto, la estructural. En esta nueva oposición binaria elaborada por Barthes, el análisis inmanente ocupaba el lugar de la *otra* crítica: la rechazada, la marginada, la no oficial, en suma, la verdaderamente *nueva* crítica. En cambio, tanto la crítica universitaria como la ideológica formaban el bloque de la crítica oficial, en función precisamente de su común fidelidad al *viejo* postulado de analogía:

²⁹ “Actualmente en Francia tenemos dos críticas paralelas: una crítica que, para simplificar, llamaremos *universitaria* y que practica en lo esencial un método positivista heredado de Lanson, y una crítica de interpretación, cuyos representantes, muy diferentes unos de otros (...) tienen en común lo siguiente: que su acercamiento a la obra literaria puede vincularse más o menos, pero en todo caso de un modo consciente, a una de las grandes ideologías del momento, existencialismo, marxismo, psicoanálisis, fenomenología, por lo cual podría llamarse a esta crítica *ideológica*, por oposición a la primera, que rechaza toda ideología y afirma basarse en un método objetivo” (“Las dos críticas”, pág. 293).

³⁰ Cfr. a este respecto el segundo capítulo del libro ya citado de Ángeles Sirvent Ramos, *Roland Barthes, op. cit.*, págs. 63 y ss.

En resumen, lo que la crítica universitaria está dispuesta a admitir (poco a poco y después de resistencias sucesivas) es paradójicamente el principio mismo de una crítica de interpretación, o, si se prefiere (aunque la palabra aún inspire miedo), de una crítica ideológica; pero lo que se niega a admitir es que esta interpretación y esta ideología puedan decidir trabajar en un dominio puramente interior de la obra; en una palabra, lo que se rechaza es el *análisis inmanente*; todo es aceptable, con tal de que la obra pueda ponerse en relación con *otra cosa* distinta de sí misma, es decir, algo que no sea la literatura: la historia (incluso si se hace marxista), la psicología (incluso si se hace psicoanalítica), esos *algos distintos* serán admitidos poco a poco; pero no lo será un trabajo que se instale *en* la obra, y no plantee su relación con el mundo hasta después de haberla descrito por completo desde el interior, en sus funciones, o como se dice hoy en día, en su estructura, lo que se rechaza es, pues, en bloque la crítica fenomenológica (que *explicita* la obra en lugar de *explicarla*), la crítica temática (que reconstruye las metáforas interiores de la obra) y la crítica estructural (que considera la obra como un sistema de funciones).³¹

Se ve, pues, que, como ya dije antes, la razón de ser del análisis inmanente no era la renuncia formalista al sentido, sino la voluntad de dar cuenta de él sin salir de la obra, situándose *en* ella y, por tanto, en la descripción de su sistema. Cabe ahora añadir que este voluntario sometimiento a la *estructura material* de la obra tampoco obedecía, como a veces se ha dicho, a un supuesto proyecto de científicidad por parte de un Barthes confiadamente estructuralista. Tal como él la concebía, ni la fórmula *análisis inmanente* ni la de *análisis estructural* eran equivalentes a análisis “científico”. De hecho, una de las ideas clave del libro que publicaría ya en 1966 como respuesta a Picard, el famoso *Crítica y verdad*,³² era la de que la crítica no era ni podría ser nunca científica. A diferencia de la ciencia de la literatura, que en caso de existir algún día (al igual que Dámaso Alonso, Barthes no estaba seguro de que llegara a hacerlo), tendría que ser forzosamente una ciencia “de las formas”,³³ la tarea del discurso crítico consistía en dar o asignar un sentido a la obra,³⁴ y lo que esto significaba era, precisamente, que la crítica no era

³¹ “Las dos críticas”, pág. 298.

³² Sobre el no formalismo de los planteamientos contenidos en *Crítica y verdad*, véase el artículo de José María Pozuelo Yvancos, “Crítica y verdad (treinta años después)”, en D. Villanueva *et al.* (coords.), *Sin fronteras. Ensayos de Literatura Comparada en homenaje a Claudio Guillén*, Madrid, Castalia, 1999, págs. 37-50.

³³ “No podrá ser una ciencia de los contenidos (...), sino una ciencia de las *condiciones* del contenido, es decir, de las formas” (R. Barthes, *Crítica y verdad*, México, Siglo XXI, 1981, pág. 59).

³⁴ “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” (*op. cit.*, pág. 58).

ni podía ser otra cosa más que *interpretación*.³⁵ Dificilmente podía estar proponiendo una crítica científica alguien que insistió tanto en que el sentido que la crítica asignaba a la obra no podía confundirse nunca con *el sentido de la obra*, puesto que lo que la crítica hacía no era *dar* con ese sentido, sino solo desdoblarlo, transformándolo.³⁶ Lo que pretendía Barthes no era que la crítica dejase de ser interpretativa para pasar a ser por fin científica, sino solo que dejase de ser interpretativa a la manera en que lo venía siendo la crítica *ideológica*. Se trataba, entonces, de dejar de concebir la crítica de interpretación como *desciframiento* de “claves” históricas y biográficas para empezar a entenderla como una *interrogación* dirigida a la “verdad” de la obra misma, tal y como ésta se encontraba depositada en su estructura, en el interior de su sistema compositivo.

³⁵ El reconocimiento del carácter en última instancia interpretativo del discurso crítico se encuentra, muy matizado desde luego, en este pasaje de *Crítica y verdad*: “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” (*op. cit.*, pág. 74).

³⁶ “La crítica desdobla los sentidos, hace flotar un segundo lenguaje por encima del primer lenguaje de la obra, es decir, una coherencia de signos” (*op. cit.*, pág. 66).

ESTUDIOS

