

# Polémica y posteridad

Jaime Moreno Villarreal

Sobre Racine apareció en 1963 en el marco de un renovado interés de la crítica francesa por la persona y la obra de Jean Racine. El libro desencadenó en Francia la querrela de la "nueva crítica" a fines de 1965, debido a la réplica que recibiera por parte de Raymond Picard —profesor de la Sorbona, erudito biógrafo, comentarista y anotador de Racine— en el libro *Nouvelle critique ou nouvelle imposture?*<sup>1</sup> Roland Barthes respondería a su vez en 1966 con *Crítica y verdad*.<sup>2</sup>

El libro de Roland Barthes sobre Racine ha corrido con una suerte muy peculiar. Se le recuerda como el disparador de una polémica que fue referencia casi obligada de la crítica literaria durante los años setenta, pero *Sobre Racine* se leyó relativamente poco y muy pronto quedó relegado en compañía de sus antagonistas, debido en parte a la notable eficacia de *Crítica y verdad*, el libro que pasó a ser considerado suma, y de cierto modo, porvenir de esa polémica. No es raro que ocurra algo así, los grandes libros de controversia raptan la discusión a su favor. Si a *Sobre Racine* le correspondió una atención señalada con motivo del ataque de Raymond Picard, quien pretendió revelar el fracaso de la "nueva crítica", muy pronto la disputa quedaría establecida por Barthes no como una defensa de su libro sino como una superación de la "antigua crítica" representada automáticamente por Picard. Por cierto que Barthes no mostraría en adelante mucho apego por *Sobre Racine*: el ensayo principal del libro, "El hombre raciniano", había sido escrito por encargo, y Barthes reconoció que no tenía particular interés en Racine cuando le fue solicitado.<sup>3</sup> Dos años después reunió "El hombre raciniano" con una reseña teatral ("La dicción raciniana") y un ensayo más ("¿Historia o literatura?") para armar el libro. Al titularlo *Sobre Racine*, Barthes omitió la palabra "ensayos": *Essais sur Racine* sería el título previsible y es ciertamente el título eludido para afirmar la sobreimpresión de un lenguaje. "Ensayemos sobre Racine... todos los lenguajes que nuestro siglo nos sugiera", escribirá en el prólogo de su libro. Hablar sobre Racine se convierte en agregar una capa, en engrosar un volumen, en *pesar* sobre Racine exactamente del modo

como Lévi-Strauss sumara el estudio del mito a las versiones del mito;<sup>4</sup> el habla de Barthes sobre Racine se deposita en el *corpus racinianum*.

¿Qué habla es ésta? *Sobre Racine* no fue armado como un libro que hablara, llanamente, de Racine. Barthes se propuso ensayar un lenguaje que no existía previamente pero que, no obstante, era lo que le permitía hablar; un lenguaje que se iba emplazando conforme se escribía pero que ya estaba escrito; que se remonta al marxismo, al psicoanálisis, a la antropología estructural pero al mismo tiempo desmonta y cruza sus lenguajes. El proyecto querría figurar un corte en el momento mismo en que el escritor se pregunta: ¿qué puedo decir hoy sobre Racine? Y ese momento define, más que un "estado de la cuestión", un *fronte*: *Sobre Racine* no es un libro inocente, los ensayos y la reseña que reúne son refinadamente belicosos. Barthes hizo *pesar* su lenguaje sobre un clásico, cosa que desataría el escándalo. El *pesar* del lenguaje comporta una suerte de inversión de lo que, en la perspectiva más clasicista, debe ser un ensayo. Si, efectivamente, ensayar significa etimológicamente "pesar" (lat. vulg. *exagiare*) en el sentido de examinar, someter a prueba, sopesar, estos significados expresan la imagen virtual de una balanza, de un instrumento bien calibrado para la medición: de un lado, la obra, del otro el lenguaje de la crítica, perfectamente conmensurables. Se olvida que *pesar* y *pensar* fueron alguna vez una sola palabra, se olvida que escribir es dejar huellas.

Debe subrayarse que Barthes deseaba plantear el problema del peso crítico sobre la obra, y provocar que la crítica francesa se pronunciase al respecto. Si *Sobre Racine* llegó a ser de tal modo polémico es porque fue por su cuenta a la guerra. Es lenguaje que va a enfrentar otros lenguajes. Sus juicios sobre los estudiosos, los críticos y la gente de teatro que conformaban a fines de los cincuenta y principios de los sesenta la dilatada escena raciniana en Francia fueron semillero de polémica. Al revisar la historia literaria que se escribía por entonces, Barthes critica el papel central que se le confiere al autor en la enseñanza universitaria, y pone como ejemplo a Raymond Picard, cuyo trabajo, por otra parte, le merecía aprecio,<sup>5</sup> pero cuya visión histórica le parecía insuficiente ya que "partiendo de Racine, obligado a detenerse ahí, Picard no

<sup>1</sup> París, Pauvert, 1965.

<sup>2</sup> Buenos Aires, Siglo XXI, 1972.

<sup>3</sup> "Racine fue un encargo. Grégory, del Club Français du Livre, me había pedido un prefacio para las *Memorias de ultratumba*. Este trabajo me agradaba mucho, pero el profesor que había establecido el 'buen' manuscrito se lo niega a Grégory, quien, teniendo necesidad de un Racine me lo encarga (...) Así como me gustaba Michelet, no me gustaba Racine; sólo pude interesarme en él forzándolo a inyectarle problemas personales de enajenación amorosa." Jean Thibaut, "Entrevista con Roland Barthes", en Barthes, *El proceso de la escritura*, Buenos Aires, Caldés, 1974, p. 56.

<sup>4</sup> "¿Habrá quien piense que se podría desmontar el mito raciniano sin que comparezcan ahí todos los críticos que han hablado de Racine?" [N.B.: Tanto en el texto como en las notas de este ensayo, las citas que no llevan referencia bibliográfica pertenecen a *Sobre Racine*.]

<sup>5</sup> Si en el mismo ensayo Barthes declara que el estudio de la condición del hombre de letras en la segunda mitad del siglo XVII es un tema "ya desbrozado de modo excelente por Picard", muchos años después aun reconoció que Picard "era talentoso". Jean-Jacques Brochier, "Veinte palabras — clave para Roland Barthes", en Barthes, *El grano de la voz*. México, Siglo XXI, 1983, p. 235.

pudo aportar más que una contribución, la historia para él es de nuevo, fatalmente, el material de un retrato".

La pugna se había comenzado a definir un poco atrás y tenía otros frentes. Ya en 1964 Picard había publicado una reseña sobre dos de los artículos recogidos en los *Essays critiques* de Barthes, en la que abordaba la discriminación que el autor hacía de la crítica universitaria francesa como "cansada y positivista" frente a una crítica emergente que muy pronto será bautizada como la "nueva crítica".<sup>6</sup> Un reparo fundamental que anteponeía Picard era que aquellos dos artículos habían sido publicados originalmente en revistas extranjeras de lengua inglesa, por lo que promovían una imagen difamatoria de la universidad francesa: de este modo, en su origen, la querrela muestra estar emplazada ya sobre la actividad académica, rasgo que con el tiempo no hará más que acentuarse, hasta estallar. Otros dos artículos, que daban cuenta del advenimiento de una crítica literaria nueva en Francia, serían igualmente objeto de la polémica de Raymond Picard: sus autores eran Jean - Pierre Richard y Jean Starobinski,<sup>7</sup> ambos directamente relacionados con la llamada "Escuela de Ginebra". La inclusión de estos nombres en la querrela nos sirve para entender que la nueva crítica no era por identidad estructuralista. Aún más, poco se menciona que una buena mitad del libro de Raymond Picard "contra Barthes" está escrita realmente en contra de Jean - Paul Weber y su versión del método temático.<sup>8</sup>

El método temático, antecedente inmediato, en la obra de Georges Poulet, del método estructural —pero también su riguroso contemporáneo con Richard y Starobinski, entre otros— tuvo muy diversas versiones. En general, puede decirse que centraba como objeto principal el estudio de la imaginación del autor mediante los temas recurrentes en sus obras. Este estudio implicaba la "estructuración de la conciencia" del autor en relación con su experiencia, intentaba esclarecer la organización del texto como imaginación dinámica, y aunque, como se ve, hablaba de estructuras, se oponía fehacientemente al formalismo. El "tema" era tratado como una red, como un tejido de sentido cuya clarificación daría cuenta de la totalidad de una obra. La crítica contemporánea reconoce que el propio Barthes tuvo una etapa "temática" —especialmente en su *Michelet*— y Serge Dubrovsky no vaciló al reconocer en *Sobre Racine*, junto a la naciente voluntad estructuralista bien explicitada, una vena temática.<sup>9</sup> Por lo que a él respecta, Jean - Paul Weber atajará las críticas de Picard en abierta defensa del método temático. Weber planteaba —dicho muy sintéticamente— que el acto creador es recreación de un tema único (y no dudaba en referirse a su teoría como "monotematismo") que remite a una expe-

riencia vivida por cada autor en su infancia. La labor del crítico consistiría en rastrear en la biografía del escritor esa experiencia, explorarla y explicarla en sus apariciones y transformaciones, es decir en sus "modulaciones" a lo largo de la obra. Y bien: en 1965 esto era también nueva crítica.<sup>10</sup>

¿Por qué, entonces, se ha querido ver en esta querrela una batalla por el estructuralismo? Como bien dice Jonathan Culler a propósito de *Sobre Racine*, "apenas puede citarse como un análisis estructural ejemplar."<sup>11</sup> Y sin embargo pareciera que el ascenso del estructuralismo francés pudiera fijarse aquí, que fuera a partir del escándalo de *Sobre Racine* como el estructuralismo literario se hiciera ecuménico, que la Universidad, que la crítica abrieran sus puertas a la impetuosa corriente. Esto se debe en buena medida al éxito del rapto: la borradura de la "antigua crítica" que *Crítica y verdad* impulsó. La querrela fue capitalizada por un proyecto cultural más amplio de lo que Raymond Picard —saliendo en defensa de su coto académico y de su prestigio como editor de Racine para *La Pléiade*— pudo haber soñado: la primera parte de *Crítica y verdad* está dedicada a establecer el sistema de lo "verosímil crítico", o sea el sistema de la "antigua crítica"; la segunda será la fundación de "otro modo" de ver la literatura. No es una fundación que provenga de la nada. Basta echar un vistazo a los nombres con que Barthes acota a pie de página su discurso;<sup>12</sup> baste por lo pronto decir que el frente que ofrece la nueva crítica está ya validado por un canon, es decir una lista de autores y un catálogo de obras autorizadas.

Se trata de una vanguardia y de los nombres reclamados por esa vanguardia. Este grupo en ascenso puede remitirse a la revista *Tel Quel* —no porque ahí se incluyera ni porque presentara en ella un frente homogéneo, sino porque la situación del grupo que fluctuaba en esa revista resume de algún modo la situación del propio Barthes. Antes que nada, *Tel Quel* era una agrupación de "jóvenes escritores" fundada alrededor de una revista en 1960. El grupo, promovido por Éditions du Seuil como vanguardia del pensamiento francés, recibía en general los reproches que Picard dirigía a Barthes en lo particular: eran "dogmáticos", utilizaban una "jerga incomprensible", "atentaban contra la literatura", eran "peligrosos". Estas críticas afectaron por igual a los miembros de la revista, ya se llamaran Philippe Sollers, Roland Barthes o

<sup>10</sup> Weber respondió a Picard en el libro *Néo - critique et paléo - critique*, París, Pauvert, 1966.

<sup>11</sup> Jonathan Culler, *La poética estructuralista*, Barcelona, Anagrama, 1978, p. 144. Si bien hay quienes consideran a *Sobre Racine* como plenamente estructuralista —así lo hace José V. Harari, "Critical Factions Critical Fictions", *Textual Strategies: Perspectives in Post - Structural Criticism*, Ithaca, Cornell University Press, 1979, p. 18— coincido con la siguiente apreciación: "Los críticos que dicen que *Sobre Racine* es demasiado estructural, se equivocan: aún no lo es del todo, y sus límites provienen justamente de una falta de rigor en la aplicación del método estructuralista." Guy de Maillach y Margaret Eberbach, *Barthes*, París, Éditions Universitaires, 1971, p. 27.

<sup>12</sup> He aquí una selección: Gérard Genette, Philippe Sollers, Maurice Blanchot, Umberto Eco, Paul Ricoeur, Jean - Pierre Richard, Algirdas - Julien Greimas, Marthe Robert, Noam Chomsky, Tzvetan Todorov, Vladimir Propp, Roman Jakobson, Claude Lévi - Strauss, Jean Cohen, Michel Foucault, Émile Benveniste, Lucien Goldmann, Severo Sarduy.

<sup>6</sup> Jonathan Culler, *Barthes*, México, Fondo de Cultura Económica, 1987, p. 71.

<sup>7</sup> Jean - Pierre Richard, "Quelques aspects nouveaux de la critique littéraire en France", *Le Français dans le Monde*, marzo de 1963 y Jean Starobinski, "Les directions nouvelles de la recherche critique", *Preuves*, junio de 1965.

<sup>8</sup> Específicamente contra el libro *Genèse de l'oeuvre poétique*, París, Gallimard, 1961. Weber había esbozado su teoría con anterioridad en *La psychologie de l'art*, París, PUF, 1958, y la aplicaría igualmente en *Domaines thématiques*, París, Gallimard, 1963.

<sup>9</sup> Serge Dubrovsky, *Razones de la nueva crítica*, Caracas, Monte Ávila, 1974.

Jacques Derrida. De modo que la polémica frontal que sostuvo Barthes fue también una respuesta general a las embestidas contra la vanguardia, mismas que automáticamente pasaban a provenir de los "reaccionarios", los "ideólogos burgueses", los "decadentes", como llama Philippe Sollers a los detractores de *Tel Quel*: "Hay que tratar de comprender que para esa gente, *Tel Quel* significa el anuncio de una devaluación. Por consiguiente, no hay que asombrarse si nuestro trabajo (que actualmente empieza a extenderse, a profundizar y a producir efectos cada vez más irreversibles) provoca a menudo reacciones tan encarnizadas."<sup>13</sup>

Esta vanguardia<sup>14</sup> define el lenguaje como su terreno de acción privilegiado, e intercepta ahí las embestidas del medio cultural en torno al tiempo que, en una marcada tendencia que muy pronto dominará las "ciencias humanas", la lingüística va desplazando a la historia como referencia del discurso objetivo.<sup>15</sup> No es sólo Raymond Picard; críticos de otras tendencias censurarán también "la jerga", "el vacío conceptual", los "excesivos juegos de palabras"; la añeja cantilena según la cual los franceses gustan de la forma más que de la sustancia se reanima: "Entre los nuevos críticos... las ingeniosas contorsiones de uno responden perfectamente a los 'ballets' del otro".<sup>16</sup> Aún recientemente, Paul Bénichou repudió la "predilección" de los nuevos críticos "por un lenguaje de especialidad impenetrable para el lector ordinario".<sup>17</sup> Mas como no se trataba realmente del lenguaje de una especialidad sino del cruzamiento de disciplinas, ciencias, filosofías (marxismo, lingüística, antropología, psicoanálisis, fenomenología en mezcla estética y militante), no había lector ordinario en perspectiva: había "lenguajes de época". El proyecto de *Sobre Racine* es bien claro: acudir con el lenguaje del momento a la cita del clasicismo; el lector ordinario quedaba desplazado por la crítica extraordinaria. Emplazamiento de lo Nuevo: paradójico retorno al Freud de *Totem y tabú* para hablar de la omnipresencia de la figura del Padre en la obra de Racine. "Nueva 'crítica de la vida cotidiana' de inspiración netamente marxista", llamaría Gérard Genette a las *Mitologías*;<sup>18</sup> "nueva metamorfosis... con un comentario a Racine que parece efectuar un retorno al psicoanálisis...";<sup>19</sup> la novedad no está en reintegrarse a un lenguaje probado, sino en virar de un lenguaje al otro de modo que se elude el habla disciplinaria,<sup>20</sup> la novedad es el tránsito. Lo Nuevo es abrirse a lo que vendrá.

"Lo Nuevo no es una moda, es un valor fundamento de toda crítica: nuestra evaluación del mundo no depende ya, como en Nietzsche, al menos directamente, de la oposición entre lo noble y lo vil, sino de la oposición entre lo Antiguo y lo Nuevo (la erótica de lo Nuevo comenzó en el siglo XVIII: larga transformación en marcha). Para escapar a la alienación de la sociedad presente no existe más que este medio: la fuga hacia adelante."<sup>21</sup>

Entronización de una vanguardia que aspira a una legitimidad futura y que sitúa en ese futuro su realización: vanguardia que es proyecto de posteridad.

La *nouvelle critique* hizo olas entre la nueva ola francesa y la nueva novela, obedeciendo al doble juego de búsqueda del cambio y apropiación de la primacía que sería llevado al paroxismo en la década de los sesenta, doble juego como se dice doble espionaje porque jugará al mismo tiempo para la "revolución" y para el "sistema". En una primera instancia, bien escueta, la querrela parece ser un pleito entre el "profesor" y el "ensayista"; en un segundo momento revela ser un pleito entre escuelas, la Sorbona y la Escuela Práctica de Altos Estudios, una prestigiada institución (por donde han pasado Kojève, Bataille, Queneau, y donde por entonces dirigen estudios Lévi-Strauss y Lacan), en la que un profesor *sin diploma*, Roland Barthes, imparte un seminario; en tercer lugar es un pleito que inmiscuye a la intelectualidad francesa, y finalmente resulta ser un pleito que compromete al futuro intelectual de Francia. ¿Cómo es esto posible? Es precisamente la apelación al futuro comprometido en la lucha entre lo antiguo y lo nuevo lo que será capitalizado por los medios impresos que desempeñarán un papel decisivo en el encumbramiento de la querrela: a los numerosos periódicos y revistas que aplaudieron el alegato contra la nueva crítica (Barthes cuenta no menos de 15 intervenciones animadversas), se suma el interés de editores y libreros: la editorial Pauvert, en su colección "Libertés", publicó el libro de Picard, la respuesta de Jean-Paul Weber y un segundo libro de Picard, *Racine polémiste*,<sup>22</sup> en año y medio; la respuesta de Barthes fue acogida por Philippe Sollers en la colección mancuerna de la revista *Tel Quel* de las Éditions du Seuil, cuyo animador principal, François Wahl, sería un destacado promotor del estructuralismo. *Crítica y verdad* fue un éxito de librería y se tradujo muy pronto a varias lenguas.<sup>23</sup> Cuando el libro de Picard caldeó los ánimos contra la nueva crítica, Seuil aprovechó para ceñir los volúmenes de los *Ensayos críticos* de Barthes, recientemente aparecidos (en 1964), con una fajilla: "¿Debe prendérsele fuego a Roland Barthes?" Es explicable la hospitalidad con que los medios acogen una polémica. Con la intención explícita de ventilarla públicamente, la discusión se vende. Guy Le Clech, de *Le Figaro Littéraire*, abre sus páginas para que Barthes responda a Picard, y comenta por su parte: "No diré si uno de los dos métodos tiene mis preferencias. En definitiva, lo que importa es la atención que

<sup>13</sup> Jacques Henric, "Escritura y revolución. Jacques Henric pregunta a Philippe Sollers", en *Tel Quel, teoría de conjunto*, Barcelona, Seix Barral, 1971, p. 82.

<sup>14</sup> Pensemos que, ya bien entrada la década de los sesenta, Barthes enarbolaba aún la bandera de la vanguardia, por ejemplo en *El placer del texto*, México, Siglo XXI, 1974.

<sup>15</sup> Esta es la verdadera novedad de la nueva crítica, según Michel Charles, *L'arbre et la source*, París, Seuil, 1985, p. 304.

<sup>16</sup> Pierre Moreau, *La critique littéraire en France*, París, Armand Colin, 1967, p. 180.

<sup>17</sup> Paul Bénichou entrevistado por Tzvetan Todorov, "La littérature comme fait et valeur", *Critique de la critique*, París, 1984, p. 153.

<sup>18</sup> México, Siglo XXI, 1980.

<sup>19</sup> Gérard Genette, "L'envers des signes", *Figures I*, París, Seuil, 1966, p. 187.

<sup>20</sup> La disciplina fue una verdadera tentación para Barthes en esa época. Así, en *Elementos de semiología* (1965), Madrid, Alberto Corazón, 1971, donde planteó la fundación de una ciencia positiva de los signos, de la cual se retractaría posteriormente.

<sup>21</sup> *El placer del texto*, pp. 53-54.

<sup>22</sup> Se trata de un volumen, más que oportuno, publicado en 1967, en el que Picard recogió los textos de la polémica de Racine contra Port-Royal, y sus polémicas teatrales.

<sup>23</sup> Singularmente, no al inglés. Lo cual no obstó para que la edición francesa fuera multicitada en los Estados Unidos en la década de los sesenta.

la crítica contemporánea acuerda a los clásicos y su deseo de renovar la comprensión ante un público lo más amplio posible.<sup>24</sup>

La apelación a la opinión pública para la puesta en común de la querrela y la forja de un consenso ciertamente improbable; el régimen dialéctico, cuya regla es la alternancia por escrito del ataque y la defensa que responde como ataque; el recurso a la demostración como refutación por la palabra, la autoridad y la cita, cuando no por la burla; la deferencia interesada por la verdad en beneficio de la verosimilitud y aun de la falacia, hacen de la polémica un ejercicio fundamentalmente retórico. Si toda habla, en tanto que compartida, es competencia, la polémica es una competencia pública cuyo objetivo es la persuasión no del antagonista —seguramente— sino del público. La polémica se juega como un verdadero combate, pero no es la guerra sino la estilización de una batalla, de corte más bien caballeresco: es un duelo. Un contendiente convoca a otro al campo del honor donde públicamente zanjarán sus diferencias. Torneo vuelto espectáculo verbal, la polémica confunde el desafío, las palabras cruzadas, con el duelo mismo: si es un ritual de vida y muerte, no llega, por lo general, a las manos.<sup>25</sup> El duelo se establece, sin embargo, a la vista de todos: los polemistas concurren a la liza, la escaramuza es verbal, y como en un verdadero combate, hay jueces que dictaminan. Más precisamente, se trata de un jurado; vemos tornarse la escaramuza verbal en el escenario imaginario de un jurado popular. Los querellantes comparecen ante la "opinión pública" como si litigasen sobre una causa de interés común: sus modos de proceder son la acusación y la defensa. Así, al introducir su réplica a Raymond Picard, Jean - Paul Weber habla de su alegato como de una "defensa respetuosa de los derechos adquiridos", y como quien pronunciará el exordio de una defensa frente a un tribunal declara: "Escuchemos ahora la defensa —una defensa y una demostración que, de nuevo, no compromete a nadie más que a nosotros mismos... Reconstituimos el crimen, exponemos el cuerpo del delito; confrontemos los testimonios; juzguemos finalmente —mas reprimiendo los gritos de horror y de odio, hagámoslo con pleno conocimiento de causa. Y vaya por supuesto que nos declaramos inocentes."<sup>26</sup>

Al no existir un reglamento que determine la solución, y que sujete la polémica en tal escenario, los querellantes pueden transformarse en supuestos legisladores que deliberan en la tribuna ante una asamblea, preocupados ya no sobre el pasado —el abogado, en cambio, pleitea sobre lo que fue—, sino sobre el futuro —el legislador delibera sobre lo que será;<sup>27</sup> la polémica trae a cuento el pasado en un pleito que realmente se entabla por lo que en adelante habrá de ser, y ya que se aproxima el momento de la decisión, que no llega al fin sino que va llegando indefinidamente, el escenario vuelve a ser el del jurado popular; la instancia sancionadora será

entonces la opinión pública transfigurada en juez, y la sentencia, indecidible por ser polémica —porque la polémica, como veremos, no se resuelve—, se sustituye por el juicio de la posteridad.

Se trata de saber por encima del contrincante, y el contrincante, sin lugar a dudas, sabe mucho; pero no es en el orden de la razón donde se establece la batalla: es en el orden de la trascendencia. ¿Qué se trata de saber? Lo que vendrá: la polémica es anticipatoria por necesidad de imponerse: no es que el polemista conozca el futuro, sino que lo está diseñando; si lo rapta en su favor, lo habrá anticipado. En la polémica que desató *Sobre Racine*, se hizo muy evidente para Pierre Daix que la nueva crítica provenía de una capacidad de anticipación;<sup>28</sup> pero Daix confió en el valor puramente "cognoscitivo" de tal capacidad, sin desentrañar su valor estratégico. Fue Pierre Bourdieu (en *Les temps modernes*, noviembre de 1966) quien explicó el valor anticipatorio, y aun profético, del proyecto barthesiano: la polémica era una competencia por la legitimidad cultural; el conflicto entre las dos figuras del "profesor" y el "creador" definía la estructura del campo intelectual francés, y esas figuras eran asimilables a las clásicas weberianas del sacerdote y el profeta en el campo religioso. "Estos dos tipos de proyectos culturales están tan manifiestamente opuestos, que la denuncia de la rutina profesoral, consustancial de alguna manera a la ambición profética, hace las veces, muy a menudo, de patente de calificación profética. Conflicto entre sacerdote y profeta o —quizá— conflicto entre profetas que compiten, el debate sobre la 'nueva crítica' que ha contra-puesto a Raymond Picard y a Roland Barthes proporciona la mejor ilustración de estos análisis."<sup>29</sup> Por lo demás, la crítica francesa se siente efectivamente implicada en ese futuro. Barthes aludía en el ensayo que cierra *Sobre Racine*, además de a Raymond Picard, a Jean Pommier, a Charles Mauron, a Lucien Goldmann... En 1966, en pleno auge de la polémica, se lleva a cabo un coloquio en Cerisy - la - Salle sobre la crítica literaria, presidido por Georges Poulet. Barthes no asiste, pero Gérard Genette y Serge Dubrovsky sí; los otros son "los 'Antiguos' que tratan de definirse frente a los 'Modernos'".<sup>30</sup> Cuando no dedican un artículo al caso, los críticos hallan el modo de referirse, aunque sea lateralmente, a *Sobre Racine*. Lucien Goldmann, quien fuera considerado uno de los principales protagonistas de la nueva

<sup>24</sup> El crítico es quien tiene que saber responder a las cuestiones que plantea la obra, quien tiene que saber anticiparse en su lectura para mostrarse capaz de entender la obra (...). Pero la crítica no puede anticipar sin una teoría de la literatura. La teoría de la imitación ya no puede proporcionarle cuestiones resueltas. Precisamente este fenómeno es lo que se ha denominado entre nosotros *nouvelle critique*. El descubrimiento de que la antigua teoría de la literatura ha dejado de servirnos." Pierre Daix, "Nueva crítica" y *arte moderno*, Madrid, Fundamentos, 1971, p. 135.

<sup>25</sup> Pierre Bourdieu, "Campo intelectual y proyecto creador", en Jean Pouillon, Marc Barbut et al., *Problemas del estructuralismo*, México, Siglo XXI, 1967, p. 169.

<sup>26</sup> Philippe Roger, *Roland Barthes, roman*, París, Grasset, 1986, p. 44. Una década más tarde, al coloquio de Cerisy - la - Salle estará dedicado a Barthes. Véase *Prétexte: Roland Barthes*, París, 10/18, 1977. El coloquio de 1966 está recogido en Georges Poulet, *Los caminos actuales de la crítica*, Barcelona, Planeta, 1969.

<sup>24</sup> Guy Le Clech, "En nombre de la 'nueva crítica', Roland Barthes contesta a Raymond Picard", *El grano de la voz*, p. 50.

<sup>25</sup> Por cierto que el combate cuerpo a cuerpo es un recurso límite del verdadero duelo de honor: el intercambio de cartas entre los adversarios puede llegar a sustituir el combate auténtico. Véase Martín de Riquer y Mario Vargas Llosa, *El combate imaginario*, Barcelona, Barral, 1971.

<sup>26</sup> *Néo - critique et paléo - critique*, p. 10.

<sup>27</sup> Aristóteles, *El arte de la retórica*, Buenos Aires, EUDEBA, 1979, p. 53.

crítica,<sup>31</sup> discrimina su pertenencia en un ensayo dedicado al método de los estudios literarios (1967). Si bien secunda a Barthes contra Picard en cuanto a que "resultaría imposible explicar la génesis de esta obra [la obra de Racine] y su significación si sólo se la pusiera en relación con la biografía y la psicología de Racine", reacciona violentamente contra la versión psicoanalítica que Barthes importa al teatro raciniano —en términos muy semejantes a los que empleara Picard en *Nouvelle critique ou nouvelle imposture?*: "ni Orestes ni Edipo son hombres vivos, sino textos, y no existe el derecho de añadir nada de nada a un texto que no habla de inconsciente ni de deseo inculcable."<sup>32</sup> Aunque Barthes evita situarse de lleno en la crítica psicoanalítica, la aplicación de un discurso tan marcado lo hace fácil presa de quienes no aprecian benignamente la movilidad de que hace ostentación. La habilidad para transitar, esquivar, virar, en fin, para no ser pillado en un lenguaje fijo es vista como defectiva por Jean Duvignaud, quien publica en *Le Nouvel Observateur* una crítica áspera contra *Sobre Racine*: "Hay fracasos que son tan interesantes como los éxitos: el fracaso de Barthes para comprender e interpretar a Racine es mayor en tanto que revela, como podría hacerlo un *test*, la inspiración general de este método de desciframiento (*décryptage*) de los signos y los símbolos, método que se destruye a sí mismo al desarrollarse y se recompone para destruirse de nuevo."<sup>33</sup> Lo que Duvignaud deplora será lo que Barthes encubre, la semiología como *semioclastia*, de modo que el porvenir de este fracaso será el éxito negativo.

Los polemistas airean su querrela como si el mundo en verdad pudiera interesarse y, desde luego, como si el futuro estuviera plenamente implicado. Y el hecho es que el futuro efectivamente acogió, glosó, comentó, anotó, interpretó esta polémica, en una sostenida tendencia a ver en ella una fuente de revelación, "premonición de otros escándalos por venir".<sup>34</sup> Si Barthes asume la lucha por lo Nuevo, la línea de lo Nuevo irá a acogerlo. "Es un horizonte nuevo —nuevo objeto, nuevo sujeto cognoscente, dice Julia Kristeva— lo que los trabajos de Barthes proponen a las ciencias: éstas comienzan trabajos y esporádicamente a percibirlo."<sup>35</sup> Propagación cuyo perfil es propagandístico, el éxito de esta controversia en el porvenir es el diseño de la contradicción que lo nuevo —donde quiera que se halle, siempre que sea en el futuro— puede suscitar en el seno de la academia más conservadora. Así lo decía Barthes: "más allá tanto de la persona de Picard como de la mía, el profesor de la Sorbona es una

figura. Que siempre puede volver, incluso bajo otra forma."<sup>36</sup>

El pronóstico es consustancial a la polémica. De por sí, lo que se echa a andar es un verdadero trabajo de expectación, la polémica es un espectáculo de la espera que compromete a contendientes y a lectores en una batalla por episodios. Que el tiempo dirá quién tenía razón, que el futuro decidirá, que la historia tiene la última palabra... "Por mi parte —dice un tercero—, creo que las obras del señor Barthes envejecerán más pronto que las del señor Picard."<sup>37</sup> La polémica diseña el futuro al tiempo que lo emplaza; la polémica es ya futuro, su progreso sólo puede buscar la concordancia con lo que habrá de pasar, concordancia que ella va armando. De ahí la ilusión de la "vuelta" de la polémica, de que todo había sido dicho. Cuando la polémica vuelve, es porque ya estaba inscrita en el futuro, el futuro la alcanza. Años después de la querrela, le preguntan a Barthes: "¿El 'asunto Picard' tenía antecedentes, lo esperaba?" y su respuesta adquiere la formalidad de una insistencia: "Le responderé remitiéndome más bien al futuro que al pasado. Pues si el asunto Picard está cerrado, sin embargo no está *forcluido*. Esto quiere decir que puede volver sobre la escena histórica del Significante. Incluso diría que en una sociedad lo suficientemente inmóvil *debe* volver por simple compulsión a la repetición. Los actores serán distintos pero el lugar será el mismo."<sup>38</sup> ¿Qué lugar es éste? Sólo puede entenderse como un lugar dialéctico, un lugar común de la discusión, objeto de una tópica, el pleito entre lo antiguo y lo moderno. Innumerables críticos centran así la discusión, como el retorno del viejo pleito. "No hay nada más antiguo que esta querrela", decía Serge Dubrovsky,<sup>39</sup> y Barthes abarca sin distinción a todos sus detractores al cobijo de la "Antigua crítica". La impresión de que la polémica viene de atrás (y ambos contendientes la nutren con citas certeras) refrenda el carácter legitimista, lineal de las luchas literarias; pero en el reconocimiento de la pugna como una "vuelta" hay un valor estratégico, una justificación, un argumento de autoridad más que una repetición. Lo que se ostenta como un pleito entre métodos, entre "escuelas", resulta ser el reacomodo de las posiciones de los intelectuales interesados. Los paradojas son evidentes: "Esta querrela no debe sobreponerse a la otra, la de los Antiguos y los Modernos. [...] En síntesis, nos hallamos en un contexto intelectual en el que la novedad puede perfectamente enunciarse con un vocabulario fuertemente marcado por su historia escolástica. En esta querrela del profesor... y el mundano..., el mundano..., el mundano con referencias universitarias más antiguas."<sup>40</sup>

Si Barthes no duda en alinearse en las filas de la nueva crítica y de la corriente estructuralista, Picard se apresta a desmascararlo: ¿es nueva esta crítica o es una nueva impostura? Así trama su ofensiva: lo nuevo es lo viejo. Picard moldea la crítica del "señor Barthes" como una suma de "dos actitudes bien conocidas" —conocidas porque se trata de probar su antigüedad—, el impresionismo y el dogmatismo: "la

<sup>31</sup> Hubo una importante ala marxista en la nueva crítica, representada sobre todo en la revista *Nouvelle Critique*, que acogiera a Goldmann, uno de los más notables responsables de la revitalización de Racine en Francia por esa época, con su obra *El hombre y lo absoluto* [1955], Barcelona, Península, 1968.

<sup>32</sup> Lucien Goldmann, "La sociología y la literatura: situación actual y problemas de método", *Sociología de la creación literaria*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1984, p. 23.

<sup>33</sup> Jean Duvignaud, "Le dernier débat de l'avant-garde". *Le Nouvel Observateur*, 3-9 de noviembre de 1965. Cit. por Roger, *op. cit.*, p. 149.

<sup>34</sup> José Augusto Seabra, *Política de Barthes*, Lisboa, Brasilia, 1980, p. 54.

<sup>35</sup> Julia Kristeva, "Cómo hablar con la literatura", en Barthes, *El proceso de la escritura*, p. 86.

<sup>36</sup> Brochier, *art. cit.*, p. 236.

<sup>37</sup> E. Guillon, *Le Monde*, 28 de marzo de 1964, citado por Barthes, *Crítica y verdad*, p. 11.

<sup>38</sup> Thibaudeau, *art. cit.*, p. 58.

<sup>39</sup> Dubrovsky, *op. cit.*, p. 16.

<sup>40</sup> Charles, *op. cit.*, p. 310.

crítica impresionista halla su verdad en las apreciaciones personales de un individuo —que se hace pasar por ejemplar. Por el contrario, la crítica dogmática procede por afirmaciones objetivas y universales. El señor Barthes ha inventado un impresionismo ideológico que es de esencia dogmática: es la Pitia filósofa".<sup>41</sup>

Y efectivamente el carácter pítico es un elemento fundamental del discurso crítico que Barthes había ido diseñando desde *El grado cero de la escritura*:<sup>42</sup> implica un repunte al futuro, es el sueño de una vanguardia que se realizará socialmente. La oposición entre *écrivain* (escritor) y *écrivain* (escribiente) es el punto de fuga de ese proyecto: "es el *écrivain* el que le interesa a Barthes, que en su esquema profético es el escritor del futuro".<sup>43</sup> Barthes encarnaba de hecho ese futuro que, por otra parte, no era en absoluto ilusorio: todo escritor se enfila antes de realizarse; comienza como una "joven promesa", ingresa al medio compitiendo, desplazando, y aun cortando cabezas. El pleito entre Barthes y Picard pertenece a una lógica del desplazamiento en la que el más joven "va de entrada" contra una figura establecida. Tal distribución de los papeles posibilita la puesta en marcha del artilugio profético: la polémica se juega como un presente por venir, un de ahora en adelante. Picard ve su posición amenazada por un recién llegado que critica beligerantemente su método de estudio y sus resultados, frutos de tantos años, y que propone en cambio algo que ostenta como novedoso y pleno de futuro. Picard le sale al paso en combate singular para desarmarlo: "Lo que he intentado señalar no son tanto las ridiculeces de la 'nueva crítica' cuanto sus peligros."<sup>44</sup> Derrida ya lo había adelantado: "Es porque es *inaugural*, en el sentido joven de la palabra, por lo que la escritura es peligrosa y angustiante. Ella no sabe a dónde va, ninguna sabiduría la protege de esta precipitación esencial hacia el sentido que ella constituye y que es en primer lugar su futuro."<sup>45</sup> El lenguaje que ensaya Barthes en *Sobre Racine* está colmado de juicios, el ingreso es sentencioso, la novedad es afirmativa. Juicios, podría decirse, de la puesta y la apuesta, de lo que es y de lo que viene, juicios "de entrada", aventurados porque se juegan la ventura; juicios *cbocantes*: "uno de los aspectos más irritantes de este libro es la seguridad intelectual de su autor: decide, es tajante, afirma intrépidamente. Incluso el misterio carece de misterio para él, él lo penetra todo, lo explica todo, lo conoce todo", se queja Picard.<sup>46</sup> Usa la obra literaria como "un pretexto", un punto de partida, un *material* para sus "delirios". Su crítica es "metafórica", hace abstracción del autor, de su biografía, de sus intenciones, pero da una importancia desmedida a sus "obsesiones", a su "inconsciente", que no es más que la coartada de las fantasías del crítico. Sin pretender una descripción lingüística, Picard señala el empleo que hace Barthes de dos tipos de enunciados, que podríamos distinguir como enunciados predictivos, no sujetos a comprobación, y enunciados propia-

mente constativos, de los que sí puede afirmarse su verdad o falsedad: "las afirmaciones del señor Barthes pertenecen en su mayoría a dos registros. Unas son (para decirlo un poco a su manera) de orden *vaticinal*: sin voluntad explicativa, poco claras en general y ligeramente insólitas, sus revelaciones oraculares deben ser aceptadas por los fieles tal cual. Las otras, acompañadas de razones y ejemplos, están sujetas a comprobación: por desgracia se descubre que reposan sobre fundamentos asombrosamente frágiles."<sup>47</sup> Tal es la Pitia filósofa.

Picard exhibe los vaticinios de Barthes como disparates, sin recalar en su más ancho poderío: si es un discurso profético lo que enfrenta, no es el de un agorero sino el de un escritor *posterior*: alguien que está definiendo por diferencia su posterioridad. En su lectura de los *Ensayos críticos*, Pierre Macherey halló también en Barthes —como Pierre Daix, como John Sturrock— un "mito de la anticipación": "el crítico es un 'escritor en aplazamiento', alguien que rechaza indefinidamente la operación de escribir. De ahí el privilegio de la crítica: el acto de escribir (de leer) se manifiesta allí en estado naciente, se enuncia sordamente en su verdadera naturaleza. Casi un escritor, el crítico deja de ser un doble: es una especie de modelo inicial, de guía, un anunciador de signos nuevos".<sup>48</sup> El destino se ha convertido en función del trabajo crítico, como lo era ya del trabajo literario y del trabajo artístico, precisamente cuando la crítica aspira a acceder al rango de literatura. ¿Qué destino tendrá esto que se escribe? —una pregunta que es fundamental para comprender la literatura moderna, explica también la crítica.

La justicia del tribunal de la historia se parece punto por punto a la justicia del oráculo: los intelectuales, como vimos, comparecen ante la opinión pública confiando en que la verdadera justicia se cumpla en el destino. Ante la localización de su proceder pítico, Barthes no hace más que asumirlo, y explicarlo: el carácter "vaticinal" que le censura Picard será recobrado en *Crítica y verdad* como un rasgo positivo de la obra que permanece: "por prolifica que sea, [la obra] posee algo de la concisión pítica, palabras conformes a un primer código (la Pitia no divagaba) y sin embargo abiertas a muchos sentidos, porque estaban pronunciadas fuera de toda *situación* —salvo la situación misma de la ambigüedad: la obra está siempre en situación profética".<sup>49</sup> Aquí, Barthes recurre al concepto de "obra abierta" tomado de Umberto Eco, cuyo libro apareció en traducción francesa precisamente a finales de 1965, cuando se cernía la polémica de la nueva crítica. En su momento, *Obra abierta*<sup>50</sup> había sobrevivido campante a una intensa polémica en Italia centrada exactamente en torno a la valoración de la obra literaria y su trascendencia. Barthes remitirá a Eco su alegato por la lengua plural de la obra literaria, pluralidad que la sostiene en situación profética.<sup>51</sup> Pero ya en *Sobre Racine* estaba diseñado un modelo "trans-histórico" de la literatura que sirvió a Barthes, por

<sup>47</sup> *Ibid.*, p. 24.

<sup>48</sup> Pierre Macherey, "El análisis literario, tumba de las estructuras", en Pouillon *et al.*, *op. cit.*, p. 30.

<sup>49</sup> *Crítica y verdad*, p. 56.

<sup>50</sup> Barcelona, Ariel, 1979.

<sup>51</sup> A propósito de la elaboración del concepto de pluralidad barthesiano en relación con la "obra abierta", véase el ensayo de Jorge von Ziegler, *Literatura y decepción*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, 1984, pp. 56-63.

<sup>41</sup> *Nouvelle critique ou...?*, p. 35.

<sup>42</sup> Buenos Aires, Siglo XXI, 1973.

<sup>43</sup> John Sturrock, "Roland Barthes", *Structuralism and Since*, Oxford University Press, 1979.

<sup>44</sup> *Nouvelle critique ou...?*, p. 149.

<sup>45</sup> Jacques Derrida, "Force et signification" (1963), *L'écriture et la différence*, París, Seuil, 1967, p. 22.

<sup>46</sup> *Op. cit.*, p. 35.



un lado, para explicar la perennidad de ciertas obras, eminentemente la de Racine, y por el otro para justificar la impronta de un lenguaje de actualidad en la obra clásica: "Es... su propia transparencia lo que hace de Racine un verdadero lugar común de nuestra literatura, una suerte de grado cero del objeto crítico, un lugar vacío mas eternamente abierto a la significación." El ser trans - histórico de la literatura es un "sistema funcional en el que un término está fijo (la obra) y el otro es variable (el mundo, el tiempo que consumen esa obra)". Si Barthes aboga por el tránsito de los lenguajes críticos es porque él mismo se concibe en tránsito: "ensayemos sobre Racine, en virtud de su propio silencio, todos los lenguajes que nuestro siglo nos sugiera; nuestra respuesta nunca será más que efímera..." Para Picard, la inoperancia de este procedimiento está en que el tránsito se convierte de hecho en un transporte de lenguajes que gravan la literatura. El estructuralismo, dice Picard, no atiende a las estructuras literarias "sino a las estructuras psíquicas, sociológicas, metafísicas... lo que llamábamos tradicionalmente la obra literaria se convierte en un depósito de documentos, de síntomas, de signos donde la crítica abreva libremente para sus propias construcciones..."<sup>52</sup> Se trata, a sus ojos, de un temerario intento de separación, la crítica se aparta de la obra con la coartada de un lenguaje.

Aunque es prudente recordar que en 1963 —año en que se publicó *Sobre Racine*— el estructuralismo no era aún eminentemente lingüístico, y que el famoso número de la revista *Communications* sobre el "Análisis estructural del relato" aparecerá en 1966, hay que subrayar que Raymond Picard sale efectivamente en defensa de las estructuras literarias contra los estructuralistas, quienes —dice— desarticulan, quitan de medio dichas estructuras en busca de una supuesta "verdadera estructura", ya sea "psíquica (por ejemplo, el estudio de un mito personal), sociológica (la determinación por la pertenencia a una clase social) o metafísica (la constitución de un universo imaginario)".<sup>53</sup> Pero Barthes ha dejado bien claro en *Sobre Racine* que "no poseemos en un oculto refugio una 'verdad' de Racine que nuestro tiempo estaría destinado (¿en virtud de qué presunción?) a descubrir", y esquiva así una destinación última para sostener su modelo trans - histórico. Esto da pie a la total oposición de Picard en un párrafo que Barthes se encargará de hacer célebre cuando lo conteste punto por punto: "Existe una verdad de Racine sobre la que todo el mundo puede llegar a ponerse de acuerdo. Apoyándose en particular sobre las certezas del lenguaje; sobre las implicaciones de la coherencia psicológica, sobre los imperativos de la estructura del género, el investigador paciente y modesto llega a desmenuar las evidencias que determinan de algún modo zonas de objetividad: es a partir de ahí como puede —muy prudentemente— intentar interpretaciones."<sup>54</sup> En síntesis, a la fijación filológica se opone el tránsito estructural. Picard da por concluido su ataque con una apelación pública al olvido: las esperanzas que pudo depositarse en tales novedades han sido traicionadas, la nueva crítica no resuelve los verdaderos problemas de la crítica: "Definitivamente, hay que

olvidar el tiempo perdido, buscar por otra parte —y sobre todo buscar mejor."<sup>55</sup>

El llamado al olvido es propio de la polémica nada menos que como recurso a la memoria. Toda lucha literaria dedicada al futuro se juega un pasado que ha de ser legado. Se puede discutir sobre cualquier asunto, eso no hace polémica; lo que la hace es que la discusión trascienda, y por eso su desenlace convencional no consiste en arribar a un acuerdo sino en darla por terminada: la polémica no es una discusión que se resuelva sino una discusión que se disuelve, que se libera a lo social. Primera imagen de la trascendencia: pasa a ser memoria. Su eficacia es una borradora: memoria capitalizada, la disputa pasa a ser olvido. ¿Quién recuerda esa vieja polémica? "No tendría sentido detenerse en aquella disputa [...] que ha sido ahora casi olvidada", dice un crítico;<sup>56</sup> pero si fue olvidada es porque fue *raptada*: "La primera parte del libro [*Crítica y verdad*] vale lo que vale la polémica, y puesto que ésta está enterrada hace tiempo, la dejaremos de lado", dice una estudiosa.<sup>57</sup> Efectivamente, la polémica ha quedado atrás, mas no como fenómeno que pasara, sino como estrategia que pervive: está en *Crítica y verdad*.

En este orden, la polémica no es sólo disputa —según la imagen ancestral que nos presenta a dos retores discutiendo públicamente—; la polémica va por escrito, es ya materialmente memorable. En todo texto el futuro está inscrito como huella. El futuro, para la escritura, es lo que vuelve, imagen motriz de la lectura. Memoria del futuro desde su concepción, la escritura no es sólo para el porvenir sino que es lo por venir porque pertenece a la permanencia; simulacro de la memoria, es, al mismo tiempo, memoria del olvido, facultad prospectiva fundada no sólo por el lapso que va del momento de la escritura al de la lectura sino porque se escribe efectivamente abandonando o aun postergando lo que se dice. Y puesto que lo que se deja atrás se realizará en el tiempo, de hecho se está dejando atrás en el futuro que proyecta cada nueva lectura: la escritura es prospectiva porque deja huellas por delante, valida lecturas sucesivas, funda *verdades* por venir, es por ello verdad perdurable. De ahí la permanencia de esas obras que la crítica impassiblemente llama "inmortales" o "universales", como la obra de Jean Racine, "pues lo característico de las obras auténticas, así como de los símbolos, es proponer un sentido inagotable. No hay una verdad de Racine —dice un crítico que sale en defensa y en repetición de Roland Barthes—, de modo que al explorarla el crítico esté sometido a la ley del todo o nada; hay un Racine que es principio de verdad y vuelve verdaderos los más diversos *Sobre Racine*."<sup>58</sup> Esto es lo que determina, según las palabras del propio Barthes, la vigencia de una obra literaria. El modelo trans - histórico de *Sobre Racine* reaparece en la respuesta a Picard: la pluralidad de sentidos —eso que la "antigua crítica" no puede apreciar— es garante de la per-

<sup>52</sup> *Ibid.*, p. 149.

<sup>53</sup> Yves Velan, "Roland Barthes", en John K. Simon, *La moderna crítica literaria francesa*, México, Fondo de Cultura Económica, 1984, p. 333.

<sup>54</sup> Alicia Yllera, *Estilística, poética y semiótica literaria*, Madrid, Alianza, 1974, p. 87.

<sup>55</sup> Mikel Dufrenne, "Estructura y sentido. La crítica literaria", en Barthes, Dufrenne et al., *Estructuralismo y literatura*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1975, pp. 220 - 221.

<sup>52</sup> *Op. cit.*, pp. 120 - 121.

<sup>53</sup> *Ibid.*, p. 114.

<sup>54</sup> *Ibid.*, p. 69.

vivencia de una obra y regla de la lectura infinita: "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".<sup>59</sup> Al plantear este hombre genérico, Barthes recae en el discurso de la universalidad literaria. Pero el valor estratégico de este modelo de posteridad, que desde luego explica su proceder crítico, consiste en que al entregarlo Barthes lleva a efecto la borradora de su contrincante. El pleito entre las lecturas antigua y nueva está, él mismo, emplazado en lo trans-histórico. Bien consciente de que debe mirar hacia adelante, Barthes plantea una "ciencia de la literatura" que borra los ideales de objetividad científica de la "antigua crítica". Dicha ciencia de la literatura es, desde luego, una conjetura y se enuncia en futuro, su resonancia es oracular, postula el triunfo de la lingüística (Barthes) sobre la filología (Picard): "La ciencia de la literatura tendrá por objeto determinar no por qué un sentido debe aceptarse, ni siquiera por qué ha sido aceptado... sino por qué es *acceptable*, en modo alguno en función de las reglas filológicas de la letra, sino en función de las reglas lingüísticas del símbolo."<sup>60</sup> Léase la postulación de la pervivencia del proyecto propio como un reclamo por la razón. La polémica se exhibe como documento; aún más, se plantea como discusión histórica; se establece ahí donde dos fuerzas se miden vivas en depósito de la tradición. Bastaría revisar cualquier querrela intelectual para comprobar su distribución logomáquica: el polemista pesca aquí y allá las expresiones de su adversario para que muera por la boca. La polémica es característicamente citacional; la perla, el tal-cual, el así-lo-dijo se coronan con el ribete que adorna las hostilidades: *sic*. El polemista debe cuidarse de lo que dice porque a su vez será pillado. He aquí una distribución de la reticencia, del no decir; se trata de hablar para silenciar pero también para no ser callado, que es lo peor que puede ocurrirle al polemista, sería como ser ejecutado públicamente.<sup>61</sup> En la medida en que la escritura aún se extiende, habrá vida; dejar de escribir es morir simbólicamente, es ser sepultado por las palabras. La palabra del adversario debe ser devuelta, se la debe quitar de encima: es palabra lapidaria, losa. Si la polémica es agonística, lo será hasta la agonía, sus lances no dan la muerte, la van dando; la polémica no muere, va muriendo hasta quedar en la memoria: no hay fulminación, hay aplazamiento, el torneo se juega a la duración; sólo se dará por agotado cuando haya sido transmitido, una vez que la vida pase a quienes habrán de mantener viva esa flama. De este modo, la muerte—porque fatalmente se dejará de escribir—se dedica. Son las "generaciones futuras", los "lectores del mañana" quienes darán fe de la mejor causa.

Posteridad no es sólo fama, pues la fama no implica la muerte, mientras que la posteridad es póstuma (y aun hay posteridad infame). Tampoco es la gloria, esa suerte de hipóstasis que gana en vida la vida eterna; la posteridad no es encumbramiento, es descendencia. Muerte y descendencia, la posteridad es un relato, y como tal es la historia (la narración histórica) la que da cuenta de ella. Esto significa, por supuesto, que la posteridad se escribe y se lee, se hace, que el escritor transmite su vida y aun la diseña, la clarifica para legarla. Tal como se dice que cierto personaje tiene asegurado "un lugar en la historia", lo posterior define un *topos* en el que la muerte halla su lugar entre los vivos. Por ello, escribir es "hacer historia". Toda escritura es ya documento que puede ser reclamado, de modo que el lugar que el texto ocupa está atrás: el texto de vanguardia sólo existe en virtud del lugar previo que va diseñando frente a lo que sucede, es redescubrible, visionario, está dispuesto siempre para "presentificarse", habita como un ánima la mansión del presente. La escritura, dice Michel de Certeau, "permite a una sociedad situarse en un lugar al darse en el lenguaje un pasado, abriendo así al presente un espacio: 'marcar' un pasado es darle su lugar al muerto, pero también redistribuir el espacio de los posibles, determinar negativamente lo que queda por hacer, y por consiguiente utilizar la narratividad que entierra a los muertos como medio de fijar un lugar a los vivos".<sup>62</sup> Efectividad de la anticipación: Dejad que el futuro se acerque a mí.

La solvencia de la respuesta de Barthes en *Crítica y verdad* consistió en hundir a Picard en el silencio, no porque lo mandara a callar sino porque lo *destinó* a no decir nada al futuro: la "antigua crítica", concluía Barthes, conduce a un silencio sostenido, a no poder decir nada, a censurar lo que se tenga que decir sobre la literatura. Si Picard intentó mostrar que los "nuevos críticos" manifestaban "una extraña indiferencia por lo propiamente literario de la literatura",<sup>63</sup> y llamaba, como vimos, a "olvidar el tiempo perdido", Barthes respondió que la "antigua crítica" sólo sabía decir que la literatura es lo literario, es decir que se estancaba en la tautología, y eso es el silencio, la redundancia sorda.<sup>64</sup> "Después de todo, el silencio es una manera de despedirse. Señalamos pues, a guisa de adiós, el fracaso de esta crítica."<sup>65</sup>

¿Qué es lo que distribuye la polémica? El silencio. Muy al principio el ruido está en boca de todos, y pronto se ve a críticos, comentaristas, profesores que, secundando una u otra postura, eligen su versión, la adoptan y la popularizan; mientras tanto, otros críticos siguen elaborando el debate, tratando de hallarle razones más profundas y aun coincidencias insospechadas. El silencio polémico se revela entonces no como un acallamiento—se sigue, se seguirá hablando—sino como una extrema vigilancia. De por sí, la polémica exhibe una notoria fidelidad al *logos*, una fidelidad de mala fe. Ya sea que demande la claridad del adversario, o que pregunte por el sentido de sus frases, que dude de la utilidad de sus

<sup>59</sup> *Crítica y verdad*, p. 53.

<sup>60</sup> *Ibid.*, p. 60.

<sup>61</sup> Barthes se queja del "léxico de ejecución" que emplean en la prensa los partidarios del libro de Picard: "Se anhela *berir, reventar, golpear, asesinar* la nueva crítica, atraerarla a la *correccional*, a la *picota*, hacerla subir al *patíbulo*." *Ibid.*, p. 10.

<sup>62</sup> Michel de Certeau, *La escritura de la historia*, México, Universidad Iberoamericana, 1985, p. 127.

<sup>63</sup> *Op. cit.*, p. 119.

<sup>64</sup> Véase también Dubrovsky, *op. cit.*, p. 75: "si, como mantiene Raymond Picard, el papel de la crítica es el de decirnos lo que dice la obra, la crítica se convierte inevitablemente en una *repetición*".

<sup>65</sup> *Crítica y verdad*, p. 39.



nociones, que haga un análisis de su lenguaje, lo que la polémica pone en escena es un asedio. Tal es el juego de la "respuesta a la respuesta", principio del sinfin, máquina reproductora, diálogo que se funda como suplemento, siempre como "algo más" que decir al acecho de lo que ha sido dicho. Por un lado, este proceso lleva al corte tajante, al desentendimiento: así, un crítico puede, con todo derecho, hacer caso omiso de la polémica al comentar devotamente *Sobre Racine y Crítica y verdad*,<sup>66</sup> por el otro, lleva a la reproducción: se genera una réplica argumental muy estandarizada siempre abiertamente en pro o en contra; Picard es entendido "a la Barthes" y Barthes "a la Picard".<sup>67</sup> Omisión y reproducción, formas de la mudez crítica que encumbran el rapto: eso que se llama la "repercusión de una polémica" es su distribución consensual. La polémica resuena: su repercusión es literalmente un reflejo sonoro, el eco. ¿Por qué tanta redundancia? Porque la polémica, lo hemos visto, implica ella misma una anterioridad, es la ilusión de una vuelta: antes de hacer eco, la polémica se hace eco de otras querellas. Se acoge porque no es ajena, de cierto modo siempre ha sido esperada, su modelo de resonancia no es sólo el eco, sino un tipo muy particular de eco: el proverbio.

El proverbio es un eco anterior. Tiene la fuerza de una verdad que es lugar común para todo un grupo; se repite a propósito de un suceso como "la voz de la experiencia": es un eco que refleja ese suceso, pero que en verdad viene de muy atrás; aunque siempre es una iteración del hecho —lo repite porque lo define—, lo que en él resuena es la sabiduría, lo que de por sí es porque ha sido y será: mínimo hábitculo de la eternidad, del eterno retorno de la experiencia, el proverbio es sentencia de la historia, juicio de la posteridad, destino por cumplirse. Como un oráculo dispuesto para todos, el proverbio es de todos conocido, pero sólo viene al caso cuando la experiencia lo hace tintinear; entonces se reconoce que ya había sido dicho, que quien lo encarna sólo lo actualiza. La moción de la historia como relato del progreso tiene la forma de lo proverbial: proverbio son las palabras que se lanzan por delante, como la huella que el escritor va dejando en el futuro. Cuando nos topamos con un pronóstico del tipo: "de todos los notables de la intelectualidad que han surgido en Francia después de la Segunda Guerra, Roland

Barthes es aquel cuyo trabajo estoy más segura que perdurará,"<sup>68</sup> estamos en la plataforma de la descendencia, es el eco anterior lo que resuena.

Lo proverbial sirve para comprender los procesos de linealización que definen una tradición. Si etimológicamente los proverbios son en efecto las palabras que van por delante, todo procedimiento de citación en el sentido de lo que ya ha sido dicho, de lo que ya ha ocurrido —es decir de lo que se ha anticipado—, sigue la regla del proverbio; es una repetición pero al mismo tiempo un control: el pasado no es irrecuperable, el pasado se destina. Por ejemplo, la polémica que sostuvieron en México Antonio Alatorre y Evodio Escalante, en 1988, se remite por momentos a la querrela entre Barthes y Picard. Si Alatorre reprocha el uso entre ciertos críticos "neo-académicos" de un lenguaje "tan arduo y complejo como poco significativo" y añora un "lenguaje simple, claro y preñado de significación",<sup>69</sup> Escalante recurre al eco anterior: "El librito de Barthes [*Crítica y verdad*], que de seguro conoce Alatorre, documenta una situación muy parecida a la que ahora nos ocupa, sólo que con 20 años de anticipación. También a mediados de los sesenta, en nombre de la objetividad, de la claridad, del gusto y otras linduras de semejante calibre, se intentó descalificar en Francia al lenguaje de la nueva crítica. Sin resultados por supuesto".<sup>70</sup> Este parlamento parece acudir al cumplimiento del pronóstico de Roland Barthes en el sentido de que el "asunto Picard" no ha prescrito, que "puede volver sobre la escena histórica del Significante", y que "los actores serán distintos pero el lugar será el mismo". Hay oráculo, pero no hay adivinación: la vigencia de una pugna es la vigencia de una posteridad que compromete a críticos de muy diversas tendencias. La destinación del paquete polémico es una guerra con muchos frentes, con muchas derivaciones, desde luego no reducibles a Barthes y Picard, pero sí frecuentemente destinados en ellos, una guerra exportada —según el patrón secular de la guerra europea. Como lo dijera alguien ya en los sesenta: "Así, se constituye, de coloquio en coloquio, de *proceeding* en *proceeding*, una crítica internacional..."<sup>71</sup>

La guerra por el estructuralismo y por la nueva crítica se importó a Estados Unidos en 1966. El Centro de Humanidades de la Universidad de Johns Hopkins en Baltimore, bajo los auspicios de la Fundación Ford, llevó a cabo un simposio intitulado "Los lenguajes críticos y las ciencias del hombre", centrado en el estructuralismo francés. El organizador del simposio fue René Girard, quien dirigió el Departamento de Lenguas Romances de dicha universidad. Fue el primer contacto en bloque que la academia norteamericana tendría con

<sup>66</sup> Me refiero a George Uscatescu, *Teatro occidental contemporáneo*, Madrid, Guadarrama, 1968, pp. 68-74.

<sup>67</sup> En innumerables alusiones a la polémica, cuando la sola referencia usada es *Crítica y verdad*, Picard aparece como "un crítico reaccionario", "un oscuro profesor de la Sorbona", etc.; los argumentos de Roland Barthes contra la "antigua crítica" hacen inmediatamente autoridad y son adoptados sin sospecha. El caso contrario, en el que las críticas coinciden con Raymond Picard, no es tan común, pero véase un ejemplo: "En rigor, por lo que concierne a Barthes, Racine es un pretexto, como antes lo había sido Michelet, para bordar toda una serie de variaciones que, en definitiva, sólo muy lejanamente tienen que ver con el autor de *Bérénice*. A pesar del desdén... de Barthes por el autor, en relación con la obra, disociando ésta en absoluto de su creador, el hecho es que aquí introduce lo biográfico muy caprichosamente interpretado, convirtiendo los temas de Racine en metáforas, en su mayor parte, o alegorías de su vida, contemplada ésta desde un ángulo psicoanalítico." Guillermo de Torre, *Nuevas direcciones de la crítica literaria*, Madrid, Alianza, 1970, p. 135.

<sup>68</sup> Susan Sontag, "Writing Itself: On Roland Barthes", *A Susan Sontag Reader*, Harmondsworth, Penguin, 1987, p. 425; recordemos también el célebre *dictum* de Michel Foucault: "Pero tal vez un día el siglo será deleuziano", *Theatrum Philosophicum*, Barcelona, Anagrama, 1972, p. 7.

<sup>69</sup> Antonio Alatorre, "Lingüística y literatura", *Vuelta*, núms. 133 y 134, diciembre de 1987 - enero de 1988, p. 23.

<sup>70</sup> Evodio Escalante, "Lingüística y literatura", *Sábado* suplemento de *Unomásuno*, 30 de enero de 1988, núm. 539, p. 3. Escalante reiterará la mención del libro de Barthes en su contrarreplica "Antonio Alatorre y las vicisitudes de la crítica", *Sábado*, 27 de febrero de 1986, núm. 543, p. 5.

<sup>71</sup> Moreau, *loc. cit.*

los pensadores franceses que, poco a poco, harían calar su controversia en Estados Unidos.<sup>72</sup> Ahí estuvieron Roland Barthes, Jacques Derrida, Lucien Goldmann, Jacques Lacan, Tzvetan Todorov, Jean - Pierre Vernant y Serge Dubrovsky. Durante los siguientes dos años, la Ford auspició cuarenta seminarios en Johns Hopkins cuyo objetivo fue explorar los temas introducidos en el simposio. Durante el primer trimestre de 1967, Barthes fue profesor invitado de la universidad; Derrida ya era para ese entonces miembro de su cuerpo de profesores.

La posteridad como legitimación no sólo de un hombre, sino de una "escuela", ha implicado en la institución universitaria norteamericana un verdadero proyecto de *posterioridad*. La década de los setenta ve despertará una tardía vanguardia crítica ya marcada por el prefijo de lo posterior: el posestructuralismo, en la obra de Paul de Man, J. Hillis Miller, Geoffrey Hartmann y Edward Said, entre otros. Aunque el término no es de origen francés, el posestructuralismo llegó, de hecho, a Estados Unidos con la ponencia que Derrida presentó en el simposio de Johns Hopkins, "La estructura, el signo y el juego del discurso en las ciencias humanas", en la que expuso una desconstrucción del estructuralismo. La conversión de algunas de las principales escuelas norteamericanas a la corriente *posterior* durante los años setenta (Harvard, Yale, Cornell) y la muerte de Roland Barthes en 1980, hacen inteligible el tema de la posteridad como posterioridad. De algún modo, la posterioridad de la época moderna se plantea como una iteración de la modernidad, la posmodernidad como un eco anterior. La anticipación se desata, el momento se hace pro - verbal, gran triunfo de la anterioridad en el ascenso de lo que viene. La "descronologización" de la historia lineal, de la línea como discurso, se corresponde con los procedimientos de violación de la temporalidad que la literatura moderna inocula en las ciencias humanas.

Si de anticipaciones se trata, *Sobre Racine* adelanta ya audaces violaciones de ese tipo, como lo son localizar en *Británico* un tema gnóstico (a través del romanticismo)<sup>73</sup> o sugerir que en Tácito hay ya fantasmas racinianos,<sup>74</sup> anacronismos flagrantes, collages que van hallando su lugar y su justificación al tiempo que el propio Barthes apela ante la crítica por la validación de ciertas transportaciones: "Por ejemplo, alguien observa en Racine una obsesión por los ojos, pero de ningún modo se permite hablar de fetichismo; alguien señala aspectos de crueldad, pero no quiere convenir en que se trata de sadismo, bajo el pretexto de que tal palabra no existía en el siglo XVII (es un poco como si uno rehusara reconstruir el clima de un país en una época pasada bajo el pretexto de que entonces la dendroclimatología no existía)". Justificados o no, los anacronismos (el más justificado, pero también el más censurado por la "antigua crítica" es "ensayar sobre Racine los lenguajes que nuestra época sugiera") se van capitalizando, de modo que la posteridad, como encuentro

de épocas, procede a borrarlos: esto que es un reclamo estético generalizado halla manifestación en procedimientos de la crítica que son francamente pro - verbales, operadores seriales de posteridad, anuncios, anticipaciones, vueltas, destinaciones... Así, un estudioso norteamericano explica: "Podemos caracterizar el cambio en el pensamiento de Barthes, marcado por *Crítica y verdad*, como un viraje hacia el posestructuralismo derrideano. El problema con tal caracterización es que es anacrónica, pues en 1966 Derrida era aún un oscuro joven filósofo cuyas más importantes publicaciones aguardaban en el futuro. Aún así, el lector de *Crítica y verdad* que olvide la cronología exacta de la reciente crítica francesa debe ser eximido si oye a Derrida en el debate de Barthes acerca de que el lenguaje literario constituye lo que se llama una *mise en abyme* [puesta en abismo], un discurso por naturaleza *sin naturaleza* y (en oposición al lenguaje práctico) 'atópico', 'sin contingencia', algo como una 'pura ambigüedad'. Sostenido en un 'significado vacío' tal discurso carece de 'fondo'." Si en el arte el anacronismo se exalta por la reivindicación posmoderna, en la crítica se exalta en nombre del posestructuralismo. Tal es el orden desbordado de la descendencia, una reverberante cámara de ecos: todavía en 1985 se enfrentan en un simposio organizado por la *Partisan Review* las fuerzas de la "reacción" académica contra las del posestructuralismo; el debate que ahí se establece entre Morris Dickstein y Rosalind Krauss hace resonar nuevamente la querrela por la nueva crítica. En ese simposio Barthes se halla de nuevo en el centro de un debate frente a una academia universitaria que siente que "la crítica literaria ha sido secuestrada por una fuerza invasora" en Estados Unidos.<sup>76</sup> La popularidad de Barthes en este país se hace mucho más notoria en contraste con la devaluación que ha sufrido en Francia después de su muerte.<sup>77</sup> La vanguardia crítica se sostuvo ahí no por una mayor solvencia: así como hubo en su momento una deplorable vulgata estructuralista, hay un desconstruccionismo risible en Estados Unidos. Mientras tanto, en Francia Raymond Picard no queda sepultado en el campamento de la "antigua crítica" y, en cambio, *Sobre Racine* ha envejecido.<sup>78</sup> Pero si es cierto que en Francia existen aún reproches a la "imprecisión, la incapacidad para nombrar los hechos, el virtuosismo", "la falta de claridad en el proyecto científico"<sup>79</sup> de Barthes, hay que subrayar que provienen no sólo de los "antiguos" sino de muchos coetáneos que se

<sup>72</sup> Frank Lentricchia, *After the New Criticism*, Chicago, The University of Chicago Press, 1980, p. 141.

<sup>73</sup> Rosalind Krauss, "Postestructuralismo y paraliteratura", en *La cultura en México*, suplemento de *Siempre*, núm. 1246, 1º de enero de 1986, p. 38.

<sup>74</sup> Se dice que las muertes de Barthes, Foucault y Lacan en los ochenta han dejado a Francia sin *maîtres - à - penser*. Por otro lado, sucede que a la muerte de los grandes intelectuales en Francia, después de los "números de homenaje" en las revistas siguen los silencios póstumos. Véase Jean - Paul Aron, *Los modernos*, México, Fondo de Cultura Económica, 1988, p. 61.

<sup>75</sup> En un recuento reciente, Jean - Yves Tadié reconoce que los trabajos de Picard "hacen siempre autoridad; la calidad literaria y estética, la justeza de sus análisis del teatro de Racine y de sus *Obras diversas* en la Biblioteca de La Pléiade, nos parece que hacen envejecer a *Sobre Racine*". *La critique Littéraire au XXe siècle*, París, Belfond, 1987, p. 273.

<sup>76</sup> Resume Michel Charles, *op. cit.*, p. 298.

<sup>72</sup> El subtítulo del volumen que recoge las principales ponencias del simposio es precisamente *The structuralist controversy*. Richard Macksey, Eugenio Donato, *Los lenguajes críticos y las ciencias del hombre*, Barcelona, Barral, 1972.

<sup>73</sup> "Siguiendo las más antiguas tradiciones gnósticas (recobradas por el Romanticismo), la Mujer aparece aquí como mediadora de paz, senda de reconciliación..."

<sup>74</sup> "¿Historia o literatura?", n. 13.

embarcaron en un proyecto estructuralista, cientificista, semiótico, que Barthes muy pronto abandonó. No es raro escuchar junto a los elogios que aún se le conceden, desaprobaciones de su lenguaje "metafórico", "literaturizante", "intraducible"... juicios que contrastan con los que del otro lado del Atlántico suelen aparecer: "Oración por oración, los libros de Barthes son lúcidos, de una organización por lo general elegante, y —cosa que no debemos tener en poco aprecio— casi todos pueden ser leídos en una tarde. Muchos de sus escritos tienen el atractivo de exponer con toda oportunidad cuestiones contemporáneas... Y Barthes ha hecho accesible su pensamiento: intelectual que no pertenece a la torre de marfil..."<sup>80</sup> Wayne C. Booth, por su parte, uno de los principales detractores del posestructuralismo, reconoce que Barthes es "el hombre que bien puede ser la mayor influencia en la crítica norteamericana",<sup>81</sup> y Rosalind Krauss lo resume de este modo: "lo que es cierto es que Barthes y Derrida son los escritores y no los críticos, a los que los estudiantes leen ahora".<sup>82</sup> En tiempos de la posteridad, Gregory L. Ulmer elabora así la llamada poscrítica, como triunfo de la "escritura" en el discurso de la crítica: "La cuestión de la poscrítica fue planteada por primera vez de esta manera por Roland Barthes en su réplica al ataque que Raymond Picard... hizo contra su libro sobre Racine."<sup>83</sup> Al destinar la polémica, Ulmer acata su eficacia ulterior y arma el relato de la posteridad. Si el que la polémica acabe cuando aún no ha terminado prueba su ineficacia para el presente al tiempo que apela al futuro, en el orden de la enunciación es al mismo tiempo la promesa de un cumplimiento y la censura de ese cumplimiento: el relato es una posposición de lo que pasará, un anuncio rebelde de su propio fin, la polémica funda un relato abierto que se demora anticipando el final que legará y que no llegará, que está más allá y en el más allá: poscrítica y lo que haya de seguir. El destino que la obra de Barthes alcanzó en la década de los ochenta en el mundo universitario de los Estados Unidos, por sorprendente que fuera, desde luego que ostentó su propia adscripción al proyecto trans-histórico.

Durante las décadas de los sesenta y setenta, la pregunta de ¿hacia dónde va la literatura? fue motivo de reflexión legítima y constante. Fue la pregunta de la crisis de las vanguardias (que por momentos se apuntó hacia una "muerte del arte"), pero también del nuevo estatuto de la crítica académica que, en tanto que participante activa, cumplió frecuentemente el papel de una prospectiva literaria. Cada vez más, *Sobre Racine* fue ocupando un lugar mítico en el horizonte de los orígenes. Las contradicciones, las faltas de coherencia e inconsistencias lógicas, las mutaciones de registro, las jergas, el tránsito de lenguajes de una disciplina a la otra, la sobreimpresión del lenguaje del crítico sobre el objeto de análisis —todos estos "excesos" e "insensateces" comenzaron a ser validados como formas de la crítica que se entronizó en los ochenta. Así, el desconstruccionismo aceptaría desde el principio conceptos y categorías que puedan usarse momentánea-

mente y desecharse discrecionalmente cuando no sirvan más al crítico, haciendo posible un libre desplazamiento impensable para las añejas disciplinas humanísticas. En 1988 apareció en Francia un extenso estudio "anti-barthesiano" que, de nuevo, refuta las "pamplinas" (*foutaises*) de *Sobre Racine*: se trata de la versión editorial de una tesis doctoral presentada en la Sorbona.<sup>84</sup> René Pommier, quien resume a *Sobre Racine* como "un pasmoso tejido de estupideces", afirma que es, no obstante, "la obra crítica francesa más leída y citada" —aunque no ofrece ninguna evidencia al respecto— y dictamina que "por su difusión, el libro se ha convertido en un gran clásico, incluso en el mayor clásico de la crítica literaria francesa". Que esto lo invente el más denodado opositor, y que no suene por ello ridículo, sólo puede explicarse según la versión de que el futuro ha sido mal conducido y que la posteridad está equivocada: que el peor libro de hoy sea el gran clásico, en el fondo es un reproche que no sólo la academia sino la literatura le hacen a la crítica literaria francesa.

La posteridad aparece en la conciencia de los intelectuales modernos como una línea arrojada al futuro, una apuesta al éxito, el cumplimiento de una cronología y de una justicia. Pero esa posteridad fantasmática —porque es realización de la vida en la muerte— es una representación simplemente predictiva de una historia que se revela mucho más compleja, si ha de narrarse, y aun traicionera: no hay "hilo histórico", la historia no se alcanza a sí misma en el futuro. Poseemos actualmente una conciencia potenciada de cómo un texto se escribe a partir de otros textos, de cómo la escritura constituye una práctica institucionalizada, de cómo la literatura se valida no sólo por virtudes intrínsecas sino por prácticas estratégicas. La posteridad es un reclamo por la modernidad, una *provocación* a la modernidad, en el sentido etimológico: la llama para que salga; vuelta a la tradición para afianzar *paradójicamente* (es decir recurriendo a exhibir su propia condición de paradoja) la vanguardia. Cuando Barthes se preguntaba en *Crítica y verdad* cuál era la razón del fiero ataque de Raymond Picard y de quienes lo secundaron en contra de *Sobre Racine* ("¿Se trata de una reacción insignificante, de la vuelta ofensiva de cierto oscurantismo? ¿O por el contrario, de la primera resistencia a formas nuevas de discurso que se preparan y han sido presentadas?"),<sup>85</sup> estaba evidentemente entregando la respuesta al futuro. El futuro no responde; aplaza, traiciona y entrega: tradición. □

<sup>80</sup> Lentricchia, *op. cit.*, p. 129.

<sup>81</sup> Citado por Culler, *Barthes*, p. 9.

<sup>82</sup> Krauss, *art. cit.*, p. 40.

<sup>83</sup> Gregory L. Ulmer, "El objeto de la poscrítica", en Hal Foster, Jürgen Habermas et al., *La posmodernidad*, Barcelona, Kairós, 1988, p. 150.

<sup>84</sup> René Pommier, *Le Sur Racine de Roland Barthes*, Paris, SEDES, 1988, 425 pp. La tesis del mismo autor, *Racine et la nouvelle critique: le "Sur Racine" de Barthes*, fue presentada el 11 de enero de 1986 en la Sorbona.

<sup>85</sup> *Crítica y verdad*, p. 10.

\* Este ensayo es la introducción al libro *Sobre Racine, de Roland Barthes, que será próximamente publicado en México por Siglo XXI Editores.*