

Crítica y autocrítica. Una entrevista de André Bourin con Roland Barthes¹

Traducción de Silvio Mattoni

André Bourin: Roland Barthes, hace diecisiete años usted publicaba su primer libro, *El grado cero de la escritura*. Fue el comienzo de la Nueva Crítica. También en Seuil, usted publica ahora *S/Z*. ¿Acaso el autor que usted era en 1953 es el mismo que es usted hoy?

Roland Barthes: Empecé a escribir bastante tarde.

A.B.: ¿Tenía treinta y dos años, creo?

R.B.: Así es. Pero desde mis comienzos sentí el mismo interés que hoy o, si usted quiere, la misma obsesión por... digamos: la significación, el lenguaje literario, los lenguajes. En todo lo que escribí, no me ocupé de otra cosa, aunque proseguí esa preocupación a través de ámbitos muy diferentes. En primer lugar, estuvo la literatura propiamente dicha; en *Mitologías*, me dediqué a fenómenos que más bien dependen de la sociología; también me ocupé de la imagen publicitaria, etc.

Por lo tanto, pude suscitar una impresión, a veces incluso una acusación, de poligrafismo, de dispersión. En realidad, siempre me ocupé de lo mismo.

Dicho esto, evolucioné mucho en cuanto a los métodos de abordaje, diría que incluso en cuanto a las implicaciones ideológicas, en el sentido más amplio del término, desde hace una veintena de años. En general, acompañé mi época sin saber si la seguía o si parcialmente, a veces, ella me seguía. Era verdaderamente una dialéctica lo que se producía. Empecé estando signado por un determinado lenguaje de tipo sartreano, en el sentido muy general del término, puesto que mi generación fue la que correspondía a la madurez de

¹ *Les nouvelles littéraires*, 5 de marzo de 1970.

Sartre, y a su descubrimiento luego de la Liberación. El marxismo también fue muy importante para mí, en ese mismo momento. Y después, a partir del posfacio de *Mitologías*, hacia 1956, descubrí la lingüística y por ende la semiología, la ciencia de los signos, la posibilidad de aplicar una metodología lingüística a fenómenos que en principio no son directamente lenguaje articulado.

Eso fue un descubrimiento muy grande para mí. Comenzó además de una manera muy clásica, por una especie de entusiasmo ante el texto de Saussure, y a partir de ese momento verdaderamente empecé a trabajar. Siempre fui un aficionado en lingüística, pero si algo trabajé en mi vida es francamente la lingüística y la semiología. De inmediato, eso marcó fuertemente todo lo que hice, lo que no quiere decir que aun dentro de la semiología no se encuentre también una evolución. Del mismo modo en la corriente estructuralista, lo que constituye todo el interés, la riqueza de esos movimientos, no es su unidad: son por el contrario sus rupturas, sus divergencias.

A.B.: Usted me dijo que había estado obsesionado por la significación, ¿cómo se manifestó esa obsesión en usted? Forzosamente fue un estudiante antes de la Nueva Crítica. ¿Cuáles fueron las relaciones en aquel momento con la enseñanza que recibió y cuál fue luego su evolución?

R.B.: Realicé estudios un tanto frustrados, ya que por razones de enfermedad no seguí la carrera que hubiera querido: aspiraba a la *École Normal Supérieure*, la agregación, etc. Simplemente hice una licenciatura en la Sorbona y debo decir francamente –aunque en absoluto para suscitar querellas ahora anacrónicas– que la enseñanza literaria de la Sorbona en aquella época era aún menos emancipada que ahora. En francés, no tuve ningún profesor que me haya impresionado. Por el contrario, despertaban en mí, y no solamente en mí, ideas críticas, y hasta frecuentemente irónicas. En el fondo, en la Sorbona solo tuve a un profesor al que admiré profundamente, al que por otra parte conocí mejor que a los demás: Paul Mazon, el helenista, de un humanismo muy vasto, con una posibilidad de aprendizaje, un verdadero saber, y yo lo apreciaba mucho.

Y dado que la enseñanza de la Sorbona no me aportaba nada fue que en ese momento me orienté hacia una actividad alternativa y creé con unos compañeros el Grupo de teatro antiguo; fue en 1936.

Entonces, hay que decir las cosas como son: nos implicamos completamente en ese proyecto, y no preparamos para nada los exámenes. Recuerdo que la obra que teníamos en nuestro programa de teatro era *Los persas* de Esquilo, que también estaba en el programa de la licenciatura, y yo había trabajado *Los persas* para el teatro todo el año. ¡Y bien! Fui interrogado sobre *Los persas* en el oral de la licenciatura, ¡y me bloqueé! Aparte de esto, el Teatro antiguo de todos modos fue una gran experiencia. En aquel momento, yo no tenía un verdadero acercamiento a la literatura. Los escritores contemporáneos que conocía eran los grandes nombres: Gide, Valéry; o bien los que aparecían en una especie de atmósfera de vanguardia: Malraux o Céline, por ejemplo.

A.B.: ¿Qué lector era usted entonces?

R.B.: De adolescente, fui un gran lector, aunque no un muy buen lector; después, leí menos. Tenía un tipo de lectura esencialmente novelesca; me gustaba la novela y leía novelas.

A.B.: ¿No ensayos ni obras de crítica?

R.B.: No, para nada. Lo ignoraba todo de la crítica de esa época. Charles Du Bos, Fernandez... Hasta donde recuerdo, los desconocía.

A.B.: ¿Cuándo se interesó en ellos?

R.B.: Más adelante. Como le dije, estuve enfermo y fui al sanatorio de los estudiantes durante largos años. Allí fui bibliotecario; leí mucho (en especial clásicos, de Voltaire a Dostoyevski) y entonces, por primera vez, espontáneamente, objetivé, por así decir, un lenguaje literario. Fue de alguna manera el origen de la noción de escritura que luego utilicé con *El extranjero* de Albert Camus. *El extranjero* me impactó mucho, como a todo el mundo, pero sobre todo en ese plano de la escritura, del lenguaje literario. De él extraje la primera idea de un tipo de escritura blanca que intenta superar

los signos del estilo, de la literatura, para llegar a una suerte de escritura que llamé “blanca” y que luego denominé “escritura en grado cero”.

A.B.: Entonces ¿fue con esa obra de Camus que se cristalizó su concepción?

R.B.: Exactamente.

A.B.: ¿Y después?

R.B.: Después mi investigación fue alimentada por fondos más teóricos, provenientes del marxismo o del existencialismo, y luego de la lingüística y del estructuralismo. El problema del lenguaje literario en tanto que signos es lo que ahora se denomina, con un barbarismo, la literaturidad, es decir, eso específico que hace que un texto sea literario. Para mí, es un problema de signos...

A.B.: ¿Y usted se dedicó al descubrimiento de esos signos?

R.B.: Precisamente. En esa época, en todo caso...

A.B.: Acaba de hablar de marxismo y de existencialismo: ¿qué le aportaron uno y otro?

R.B.: En mi juventud, ser de izquierda, como se dice, obviamente no tenía para nada el mismo contenido ni planteaba los mismos problemas que plantea hoy. La izquierda en aquella época era el Frente Popular. El comunismo no estaba en primer plano: por el contrario, era el socialismo, incluso el jaurecismo, lo que condensaba un poco las dedicaciones adolescentes de izquierda. Conocí la obra de Marx bastante tarde: al final de mi estadía en el sanatorio hacia el 45. Entonces, con ayuda de un amigo que ahora murió, pero al que estimaba mucho, abordé a Marx con un enfoque que por otra parte era más trotskizante que comunizante. En cuanto a Sartre, lo leí espontáneamente, porque entonces todo el mundo lo leía.

Lo que me aportaron esencialmente uno y otro (creo además que es lo que los une, quizá incluso la única cosa que los une) fue un desarrollo agudo

de la capacidad crítica que llamaría, de una manera más pretenciosa, aunque también más exacta, la capacidad de “desfetichización”, la energía sin pausa en alerta para desfetichizar los valores, los ídolos, los ritos de la institución social.

A.B.: Cuando descubrió lo que usted llamó el “grado cero de la escritura”, ¿dio una suerte de vistazo a toda la literatura y creyó ver un cambio fundamental produciéndose en ella a partir de 1850 aproximadamente?

R.B.: En efecto.

A.B.: ¿Fueron razones económicas y políticas las que influyeron para fijar esa fecha de ruptura?

R.B.: Sí. La situación del ambiente del siglo XIX obedecía a la vez al sartrismo y al marxismo, en la medida en que es la época en que económicamente la democracia burguesa se constituye verdaderamente como clase dominante. Desde su propio punto de vista, sus conquistas ya no tienen que realizarse: fueron coronadas, en el fondo, por la revolución industrial de 1848-1850. Esta es una consideración estrictamente marxista. Pero yo introduje allí un enfoque de tipo sartreano, que se refiere a la noción de buena o mala conciencia, de buena o mala fe de una clase social. Y creí que podía decir que en aquel momento la literatura burguesa, o la literatura en tanto que producto específico de la burguesía, ya no podía abrazar espontáneamente e ingenuamente las coartadas o el sistema de valores morales de su clase social, que comenzaba entonces un desgarramiento de conciencia entre el escritor y su clase, y que ese desgarramiento repercutía, paradójicamente, mucho más directamente en los problemas de forma que en los contenidos.

Veamos, por ejemplo, a Flaubert. En cuanto al contenido, puede ser considerado como un escritor típicamente burgués, sin problemas, sin angustia política (Sartre lo mostró muy bien), pero en el nivel de la forma (y en esto aparece como un iniciador de la modernidad), Flaubert vivió un drama de la escritura, un drama de lo que se llamaba y de lo que aún hoy llamamos el estilo. Pero es algo que va mucho más allá del estilo. Conoce usted todas las frases absolutamente penetrantes de Flaubert sobre el trabajo de la forma. Muestran que efectivamente vivía como un desgarramiento la

separación, la escisión, la segregación, por así decir, de la escritura literaria, precisamente, lejos de la buena conciencia.

A.B.: ¡Lo que resulta curioso allí es que usted restablece la famosa división entre la forma y el fondo!

R.B.: Sí. Tiene razón en decirlo. Creo que no hay que eludir esa cuestión.

A.B.: ¡Era una distinción escolar!

R.B.: ¡Claro! Provenía de los estudios retóricos clásicos. Era lo que la retórica latina llamaba *res y verba*: las cosas por un lado y las palabras por el otro... La lingüística estructural actual, de alguna manera, parece perpetuar esa división puesto que trabaja en la oposición entre significantes y significados. Pero en realidad lo nuevo que aporta es mostrar que los significados... Me disculpo, es un poco técnico lo que voy a decir, pero no se lo puede evitar: en un signo hay un significante y un significado, ahora todo el mundo lo sabe. No obstante, el significado en cierto modo siempre es solamente provisorio, porque se vuelve de inmediato a su vez significante de otro significado. El proceso de significación es entonces infinito, y por consiguiente, para la lingüística estructural, el error de la retórica clásica era precisamente detener la significación en un último nivel, el del fondo, mientras que en realidad ahora sabemos, aunque solo sea por las primeras formulaciones de Hjelmslev, que el mismo significado tiene, como él mismo dice, una forma, es decir que en el nivel del fondo hay una forma del fondo, de alguna manera.

A.B.: ¡El problema resulta perpetuamente prorrogado!

R.B.: Actualmente, es en definitiva el problema de lo que llamaría el retroceso infinito de los significados lo que es la gran prueba para los investigadores estructuralistas. Según el momento en que detienen los significados, asumen opciones muy importantes de tipo filosófico. Así, la filosofía de Derrida es una filosofía que se elabora en gran parte sobre ese problema del retroceso de los significados. Por lo tanto, es un problema muy candente.

A.B.: Se lo ha calificado unas veces como “crítico marxista”, otras veces como “crítico estructuralista”... ¿Qué piensa de esas etiquetas?

R.B.: Que responden a una necesidad de clasificación. La sociedad necesita clasificar a sus intelectuales y a sus escritores... De todos modos creo que desde hace unos diez años lo que hago, en general, se sitúa verdaderamente, sociológicamente, dentro de la aventura estructuralista. Creo que me sería difícil impugnar esa etiqueta.

A.B.: ¡Pero las etiquetas en cuestión son más del ámbito del significante que del significado!

R.B.: Exactamente. En todo caso, son significados que uno tendría interés en reubicar en la posición del significante.

A.B.: Usted publica ahora un nuevo libro de título enigmático: *S/Z*. Una *nouvelle* de Balzac: *Sarrasine*, digamos que es su pretexto. Quisiera que me aclarase el objetivo de su libro. ¿No es una ilustración de su postura como crítico?

R.B.: Sí, la última, como siempre.

A.B.: Bueno, entonces acláremosla.

R.B.: Para mí, la crítica –y entiendo por “crítica” la Nueva Crítica también, con la que pude ser asimilado– es una actividad de desciframiento del texto, especialmente del texto llamado clásico, y esa actividad de desciframiento, cualquiera sea el modo de crítica invocado, es una actividad que apunta a encontrar –insisto en la palabra “encontrar”– el sentido, o un sentido profundo, un sentido secreto y por tanto un sentido verdadero del texto. Tome los diferentes tipos de crítica que se han reunido bajo la denominación “Nueva Crítica”. Y bien, usted puede interrogar un texto desde un punto de vista marxizante o lukácsizante, como lo hace Goldmann, y entonces será para obtener el secreto histórico, histórico-económico, digamos, del texto, cualquiera sea la habilidad de las mediaciones, de las interpretaciones

puestas en juego. Puede hacer el mismo trabajo de desciframiento con un método de tipo psicoanalítico freudiano, y obtendrá la psicocrítica de Charles Mauron. También en ese caso se busca un determinado secreto del texto. O bien hay críticas temáticas, menos signadas filosóficamente, como Weber, Poulet, Bachelard anteriormente, Jean-Pierre Richard ahora. Pero siempre se trata en el fondo, repito, de descifrar el texto para llegar a leer algo que sería su verdad: es decir, su sentido final.

A.B.: Ese “desciframiento” ¿no podemos decir que se realiza entonces a través de una ideología?

R.B.: Sí. En todo caso, a través de una filosofía que, a fin de cuentas, interviene probablemente en cada ocasión...

A.B.: Que polariza la investigación.

R.B.: Insisto en este punto: para mí el crítico –y no es algo para nada despectivo de mi parte– es alguien que trata de establecer un sentido del texto.

A.B.: Desde una determinada perspectiva.

R.B.: Así es: a través de las mediaciones que a menudo son reconstituidas de una manera extremadamente hábil, ingeniosa, disfrutable e importante, mientras que desde que la semiótica, la semiología del texto literario se fundó y se desarrolló lo que se procura obtener de un texto no es su sentido secreto, sino más bien la manifestación del funcionamiento del sentido –lo que se ha llamado la “significación”. Se intenta reconstituir una lengua del relato, una gramática del relato, es decir, formas, formas gramaticales o morfológicas, sin tratar de cercar el texto dentro de un sentido particular. En resumen, uno se esfuerza por estudiar el texto para mostrar sus posibilidades de sentido, y no su sentido. Tan solo luego, a partir de esas posibilidades reconstituidas como si se reconstituyera la gramática de una lengua desconocida, el crítico puede intervenir y servirse conscientemente o no de esa gramática para decir, por su parte, lo que piensa del texto.

A.B.: ¿En qué se convierte con todo esto el “mensaje” del autor?

R.B.: Es una noción que es impugnada, que en todo caso es atacada fuertemente.

A.B.: Gide decía que en un texto había más significancia² –creo que era su término– de la que imaginaba su autor. ¿Está de acuerdo con esta frase?

R.B.: Totalmente... Usted sabe que ahora se radicaliza alegremente esa clase de hipótesis, en el fondo, que ya no se interesan en el autor mismo en tanto que emisor del texto como mensaje, en tanto que padre, propietario y origen del mensaje.

A.B.: ¡En el fondo, es una especie de nacionalización de las propiedades privadas!

R.B.: Sí, es muy correcto lo que usted dice, y precisamente una de mis ideas es que hay un problema de propiedad en esas cosas.

A.B.: Un problema de propiedad literaria.

R.B.: Efectivamente, la semiótica literaria, o la crítica textual para darle un nombre a esa clase de tentativa, trata de subvertir, de destruir la idea de propiedad del autor sobre su texto. Por eso además, en fin, es en virtud de esta postura que analizo un texto de Balzac, pero sin ocuparme de Balzac.

A.B.: ¡Caramba!

R.B.: Comprendo muy bien que eso puede parecer algo chocante, incluso un tanto provocativo.

A.B.: Usted habla además de Balzac como de un autor muy lejano.

² N.T.: En el original, *signifiance*, que debería traducirse como “significación” al igual que *signification*, término que ya apareció reiteradas veces en la entrevista. En francés no es un término técnico estructuralista, obviamente, algo que parece resonar en el neologismo castellano.

R.B.: Eso remite a elucidaciones recientes. Cierta número de nosotros cree que en el siglo XIX hubo un corte que se relacionaría con el que mencionábamos hace un momento, aunque en otra perspectiva, que es lo que se llama solemnemente ahora el “corte epistemológico”. Está signado por el nombre de Marx en el nivel mundial; en el nivel literario, lo estaría por la tentativa mallarmeana. Y de ese corte surgiría una nueva era del lenguaje, en cuyos balbucesos estamos y que sería la modernidad. Para un determinado número de nosotros, esa noción de modernidad es muy precisa, importante, y absolutamente heterogénea con el pasado. Se trata verdaderamente de un corte. Entonces, cuando digo que Balzac es un autor muy antiguo, es evidentemente por una suerte de paradoja un tanto provocativa, lo reconozco, pero justificada, puesto que Balzac se sitúa antes del corte; no está dentro de la modernidad.

A.B.: ¡Es el Antiguo Testamento!

R.B.: Es lo que llamo la “escritura legible”, el texto que se lee no plantea problemas de lectura. No ocurriría lo mismo con algunos de los textos-límite posteriores al corte como los de Lautréamont, por ejemplo. Debo añadir además que si no me ocupo en absoluto de la persona, del personaje Balzac, como propietario y padre de su texto, lo hago por razones teóricas. Aunque espero en verdad que en mi libro el lector sienta de todos modos intensamente que tengo una profunda admiración por el texto que diseco. De todos modos no habría podido vivir con él durante meses sin estar cautivado por él. Además, no fui el único, porque Georges Bataille ya había reconocido a *Sarrasine* como uno de esos textos-límite que, dentro de la obra de un gran escritor, representan tentaciones muy extrañas que le hacen de alguna manera prever a veces la modernidad.

A.B.: ¿Usted somete en cierto modo el texto de *Sarrasine* a unas pruebas?

R.B.: Así es. Lo meto en mis grillas.

A.B.: Al presentar su libro, usted invoca la Edad Media y la gestión de un texto. Me gustaría que comentara ese método, porque es un método de análisis.

R.B.: La referencia a la Edad Media proviene de que hace tres o cuatro años, en la Escuela de Altos Estudios, di un seminario sobre la retórica antigua y clásica, y en ese momento me ocupé un poco de la Edad Media y de sus construcciones referidas al lenguaje y a la palabra. Eso me impresionó mucho, en la medida en que es evidente que la Edad Media estructuró de una manera extremadamente segura todo el mundo de la palabra en lo que llamaba el “trivium”, es decir, la gramática, la retórica y la dialéctica. Digamos, en general, la lógica.

Entonces, en ese momento, me impactó la manera en que la Edad Media concebía el texto: no tenía ninguna relación con nuestros hábitos actuales, puesto que para ellos no había textos modernos. Tenían un bien, que les llegaba del pasado, de la Antigüedad, un tesoro, como decían, y era preciso que lo gestionaran en función de su época. Es ese papel de gestor lo que intenté recuperar; aun si fue a través de formas que parecen un tanto destructivas.

Vea, este libro responde a muchas cuestiones que tengo en mente, y especialmente a esta: sabe que tengo lazos de amistad con Philippe Sollers y a través suyo con Tel Quel, si bien no soy más que un compañero de ruta y no un miembro del grupo. Ahora bien, las posturas de Tel Quel sobre lo que llamo la literatura anterior son posturas extremadamente radicales con respecto a todo aquello que no ingresa dentro de la actividad del texto-límite, que en general es algo restringido, incluso para la modernidad, a algunos nombres, entre ellos los de Lautréamont, Mallarmé, Roussel y Artaud.

A.B.: Abramos un paréntesis para aclarar lo que se entiende por “texto-límite”...

R.B.: Es el texto que hace estallar las coacciones de la legibilidad clásica, es decir, el texto que la mayoría de nosotros declara ilegible (hay que decir las cosas como son), pero que a partir del momento en que se intenta reinventar una manera de leerlo se torna un texto ejemplar, porque es precisamente un texto donde el significado, como decíamos hace un momento, es expulsado

verdaderamente al infinito, y donde queda simplemente una red extremadamente proliferante de significantes.

A.B.: Bien, cerremos el paréntesis.

R.B.: *Tel Quel*, como le decía, siempre tuvo una postura radical con respecto a la literatura que no forma parte del texto-límite, y esa postura le hizo relegar a la insignificancia histórica total el 99 % de nuestra literatura. Para mí, la pregunta que me planteé (aunque no esperé hasta Balzac para ello) era: a partir de una reflexión tan radical sobre la escritura, sobre lo legible, ¿qué podemos hacer de todos modos con esos textos de otro tiempo que podemos leer con una implicación simbólica extremadamente rica, pero que por su lenguaje histórico ya no entran en una teoría moderna del signifiante y de la escritura? Ya lo ve: es una postura un poco más radical que la que tenía en la época en que escribía el “*Racine*”. Ya no me pregunto: “¿Tenemos derecho a hablar de una manera nueva sobre *Racine*?”, sino directamente: “¿Podemos hablar de Balzac o de *Racine*?”, es decir, “¿podemos aplicar conceptos, instrumentos de pensamiento y de lenguaje inmersos en la modernidad a textos supuestamente legibles, textos de nuestra cultura clásica?”. Este es el problema que me planteé.

A.B.: Y la respuesta fue afirmativa, ya que *S/Z* acaba de publicarse. Pero volvamos a *Tel Quel*. ¡Su actitud, que por otro lado usted no reprueba, es simplemente una actitud terrorista! En las letras, claro.

R.B.: Diría más bien que no es una actitud liberal, en la medida en que el liberalismo constituye un comportamiento ideológico que se puede analizar, y en alguna medida desmitificar. Sí, es en efecto una actitud, si no terrorista, por lo menos radical, y su radicalidad se debe además a la energía de la reflexión teórica en *Tel Quel*, que es muy importante, y que se subestima un poco en general, en los ataques que se emprenden contra ese grupo.

A.B.: ¿En qué se convierte el lector a todo esto? ¿El lector de todos los proscriptos? ¿Del 99%?

R.B.: Para mí (tal vez piense que es una proposición paradójica de mi parte), yo considero que estoy totalmente del lado del lector. Si tuviera la capacidad de trabajo deseable, lo que quisiera hacer es una teoría de la lectura, que en mi opinión ha faltado en nuestra historia de la literatura. Desde que se constituyó verdaderamente, en el siglo XIX, la teoría literaria fue esencialmente una teoría de autores. Toda la crítica, universitaria o de otro tipo, está basada en la indagación del autor; la categoría del lector nunca se fundamentó teóricamente. Pero creo que ahora se podría empezar a edificar una teoría de la lectura, porque disponemos de ciencias anexas (lingüística, semiótica, psicoanálisis) que son ciencias que se sitúan en el nivel de la lectura del sentido.

Lo que hice en *S/Z* fue explicitar no la lectura de un individuo lector, sino la de todos los lectores juntos. Me referiría allí casi a una imagen demasiado eclesíastica. Hay una especie de Iglesia invisible y triunfante de todos los lectores, que reunidos forman la lectura. Mi grilla, puesto que hablábamos de grilla, no es la de un lector, sino la de todas las lecturas posibles, de la lectura. Explicité una especie de entramado, de redecilla del texto balzaciano en donde todas las lecturas pueden alojarse, y tienen derecho a alojarse. ¡Es un libro ecuménico en el fondo!

A.B.: ¿Queda un lugar para el lector ingenuo?

R.B.: Me ocupé de todos los lectores y si bien pensé mucho en aquel que tiene acceso al simbolismo profundo, violento, extremadamente rico de esa *nouvelle* de Balzac, también me ocupé mucho de lo que usted llama el “lector ingenuo”, el que consume una historia, una bella historia, cuyo desarrollo tiene ganas de seguir, de conocer el final –en fin, lo que hacemos todos cuando leemos buenas novelas. Sería totalmente ridículo censurar esa clase de placer que sentimos al leer una historia. Sí, me ocupé de ese lector, en la medida en que me esforcé en descomponer un poco su lectura. De hecho, la lectura es un fenómeno muy rápido. Lo que intenté hacer es filmarlo en cámara lenta. *S/Z* no es tanto un análisis como una cámara lenta.

A.B.: ¿Y la *nouvelle* en sí misma? Hablemos un poco de ella.

R.B.: ¡Bueno! Siempre me digo que quienes abran mi libro, y lo digo de verdad sin coquetería, tendrán al menos la recompensa de obtener el texto de Balzac, que se ofrece, por así decir, dos veces: una vez cortado, y una vez completo al final. Es un texto grandioso, por la perfección de su lógica narrativa, y por la sutileza, el carácter retorcido, en el buen sentido del término, de la construcción simbólica. *Sarrasine* es una *nouvelle* que tiene como tema la castración. Su héroe es un castrato, como se decía antiguamente, un cantante de los teatros italianos del siglo XVIII, disfrazado de mujer, del que se enamora un joven escultor francés, que se llama precisamente “Sarrasine”. El hecho mismo de que se trate de uno de los muy escasos relatos del patrimonio universal dedicado a la castración hace presentir la riqueza simbólica que, después de Freud, podemos encontrar en un texto como ese. Y hay en el libro todo un desarrollo del simbolismo introducido alrededor del cuerpo, del objeto, del cuerpo humano, que creo que llega muy lejos.

En fin, en *Sarrasine* se encuentra también lo que llamaría el esbozo de una teoría del relato. En la primera parte, el narrador le propone a la joven mujer de la que está enamorado contarle la historia que ella tiene ganas de conocer, y se la cuenta. Hay pues un contrato cuyo objeto en cierto modo es el relato; creo que se trata entonces de una trama muy importante, porque nos incita a investigar si en un determinado número de relatos el mismo relato no se ofrece como una especie de mercancía o de pieza de cambio.

A.B.: Me gustaría que, para terminar esta entrevista, usted me hablara de la evolución de la Nueva Novela. Usted fue uno de sus primeros profetas. Elogió a Alain Robbe-Grillet en sus comienzos, la Nueva Novela y la Nueva Crítica surgieron casi al mismo tiempo y parecen obedecer a los mismos motivos. ¿En dónde está esa unión actualmente?

R.B.: Hay que ser lúcido: esa unión se deshizo, aunque no sin condiciones de amistad y de cordialidad totales. No hay ningún malentendido entre nosotros. En lo que me concierne, lo que había apreciado en gran medida en el trabajo de Robbe-Grillet era precisamente la búsqueda de un trabajo novelesco sobre los signos, o más bien sobre los no-signos, puesto que la Nueva Novela se presentaba como una literatura del despojamiento de la significación –lo que me parecía sumamente interesante y se correspondía en general, dentro de la novela, con lo que yo llamaba el “grado cero” en

la escritura. Pero aun en esa época, la etiqueta de “Nueva Novela” fue de inmediato una creación artificial. Fue la prensa la que agrupó a escritores muy diferentes y que no constituían para nada una escuela, como se pudo decir de la escuela realista, por ejemplo. De manera que cada cual siguió su propia dirección y el mismo Robbe-Grillet, ¡bueno!, se dedicó al cine. Su obra novelesca entró en una especie de paréntesis, eso es indiscutible.

A.B.: ¿No le dio la impresión de que la Nueva Novela finalmente había fracasado?

R.B.: ¡Para nada! Creo que la Nueva Novela fue verdaderamente un momento de la conciencia literaria. Pero ahora se da lo que Daniel Halévy llamó “la aceleración de la historia”. Después de diez años, todo sucedió extremadamente rápido en Francia, y la Nueva Novela se volvió algo histórico, es decir, algo superado por formas de reflexión y de práctica mucho más radicales. Pero una vez más, eso no le impide en absoluto haber sido importante y sobre todo no destruye para nada la energía viva de cada uno de los escritores que integraban esa pseudo-escuela.

A.B.: Algo superado: ¿por *Tel Quel* especialmente?

R.B.: Para simplificar, sí.

A.B.: ¿Acaso *Change*³ no supera a su vez a *Tel Quel*?

R.B.: No, no lo creo en absoluto. *Change* tiene probablemente su función de sensibilidad informativa, una sensibilidad para lo que se hace en la época. Pero la fuerza teórica, el impacto teórico está en *Tel Quel*, estoy seguro.

³ Revista fundada en 1968 por Jean-Pierre Faye, quien se separa del grupo de *Tel Quel* luego del número 31, tras una resonante pelea con Philippe Sollers que prosiguió durante meses en periódicos de 1969 [T.].

A.B.: Usted me habló hace un momento de la Nueva Novela como de una expresión importante de la literatura, pero superada. ¿Diría usted lo mismo de la Nueva Crítica?

R.B.: Sí, diría casi lo mismo con las mismas aclaraciones, es decir que eso no pone en cuestión el trabajo personal de todos aquellos que formaron parte de ella, y a los que estimo. Por otra parte, ellos mismos no se sentirían ofendidos por lo que estoy diciendo. ¡Todos esos Nuevos Críticos nunca se sintieron nuevos críticos! En general, en el plano humano, son hombres modestos, que no son terroristas para nada, que hacen su trabajo. Pero para volver a nuestra pregunta, sí: creo que la Nueva Crítica también corresponde a una determinada franja de historia ideológica de los últimos veinte años muy marcada por el existencialismo, digamos más bien por la fenomenología. Ahora, la semiótica literaria hace tambalear un poco la misma noción de crítica, como dijimos hace un rato. Entonces, el objeto, el concepto de “Nueva Crítica” todavía puede tener cierta realidad, polémica, universitaria, pero no creo que pueda superar ese marco.

A.B.: Después de eso, ¿qué se va a producir entonces: en crítica, en literatura?

R.B.: No es imposible que en literatura retorne un problema a primera vista muy grosero, muy elemental y hasta muy arcaico, que es el de la comunicación en el sentido banal de la palabra. Es cierto que hay un divorcio entre la agudeza, la verdad de la investigación teórica, o incluso de la invención de textos nuevos, por un lado, y por otro lado, el desarrollo de la cultura de masas, por tanto de formas de expresión centradas en la facilidad de la comunicación. La sociología literaria de nuestra época pone al descubierto ese fenómeno casi paradójico de que la notoriedad de algunos intelectuales o de algunos escritores ya no está en función directa con la tirada de sus libros. Aceptaría perfectamente que cada cosa llega a su tiempo, y la reflexión teórica sobre la literatura, en determinado momento, plantea ese problema de la comunicación que es un problema táctico: ¿decidimos trabajar en una comunicación con un público que en su origen no es el nuestro? ¿Decidimos una táctica de exploración de públicos nuevos, aunque por supuesto sin complacencias ni búsqueda de expresiones fáciles? No sé muy bien cómo

se resolverá el problema de los públicos, pero pienso que es uno de los que pueden plantearse pronto.

En cuanto a la crítica en sí misma, seguirá con ese problema. Es posible que el comentario de libros se vuelva un género caduco, que la misma crítica desaparezca. En el fondo, la crítica en tanto que crítica comenzó hace no mucho tiempo, unos cien años. Igualmente puede muy bien desaparecer. Lo que de todos modos creo es que durante cierto tiempo la crítica seguirá siendo una actividad de tipo ofensivo, casi combativo. Se usará un texto para escribir otro texto que ya no pertenecerá a la crítica literaria. Dicho de otro modo, la distinción entre la obra literaria y el comentario crítico tal vez desaparezca. Al menos eso es lo que deseo.