

APROXIMACIÓN A LA HERMENÉUTICA LITERARIA DE ROLAND BARTHES¹

AN APPROACH TO ROLAND BARTHES' LITERARY HERMENEUTICS

Sultana WAHNÓN

Universidad de Granada

swahnon@ugr.es

Resumen: Este trabajo defiende la tesis de que Roland Barthes habría sido uno de los autores que, a lo largo del siglo XX, contribuyeron a la fundación y desarrollo de una *hermenéutica literaria actual* en el sentido en que Peter Szondi utilizó esta expresión. Una relectura de los primeros trabajos de Barthes permite afirmar que sus propuestas metateóricas llegaron a satisfacer los dos grandes requisitos de Szondi para hablar de hermenéutica actual: el del condicionamiento histórico de la literatura y el del condicionamiento histórico del conocimiento. La aventura semiológica de Barthes fue, pues, también y al mismo tiempo una aventura hermenéutica.

Palabras clave: Barthes. Szondi. Hermenéutica. Semiología. Literatura.

Abstract: The present paper argues that Roland Barthes was one of the main contributors to the foundation and development of a *contemporary literary hermeneutics* in Peter Szondi's terms. A new reading his first works

1. Este trabajo se ha realizado en el marco del proyecto de investigación "Actualidad de la hermenéutica. Nuevas tendencias y autores" (FFI2013-41662-P), que ha recibido financiación del Ministerio de Economía y Competitividad para el período 2013-2018.

proves that Roland Barthes' metatheoretical proposals met Szondi's two main requirements for a contemporary hermeneutics, in so far as Barthes' thought is based on the idea that both literature and knowledge are subject to historical conditions. Indeed, Roland Barthes' semiotic challenge was at the same time a hermeneutic challenge.

Keywords: Roland Barthes. Peter Szondi. Hermeneutics. Semiology. Literature

1. ¿QUÉ QUIERE DECIR HERMENÉUTICA LITERARIA?

En *Estructura del texto artístico* Iuri Lotman se refirió a la existencia de un prejuicio, muy extendido hacia finales de los años sesenta, según el cual el análisis estructural estaba llamado a “distraer la atención del contenido en el arte, de su problemática social y moral en nombre de estudios puramente formales” (Lotman, 1970: 47). Entre los autores más afectados por este prejuicio se encontraba Roland Barthes, a quien sus propios admiradores habían presentado y descrito en un primer momento como un “formalista” (Sontag, 1964 y 1982). Aunque esta apreciación habría ido cambiando y matizándose a lo largo del tiempo (Culler, 1983; Merquior, 1986), la imagen de un Barthes lúdico, vanguardista e indiferente a los problemas del contenido y a los valores ético-sociales del arte no se habría disipado del todo ni siquiera a día de hoy, y por lo mismo apenas se tiene conciencia –ni siquiera relativa- del papel que el autor habría desempeñado en la gestación y desarrollo de lo que aquí llamaremos, en formulación tomada de Peter Szondi, una *hermenéutica literaria actual* (Szondi, 1975a: 57, 106).

Para explicar qué se quiere decir con esto, hay que referirse en primer lugar a las tesis de Szondi en relación con la necesidad de una hermenéutica *literaria* o –lo que para él era lo mismo– *actual*. La principal de estas tesis, contenidas en el primer capítulo de las lecciones de Berlín de 1967-1968², era que la disciplina sobre la que estaba tratando, la hermenéutica literaria, era en realidad una disciplina *casi* inexistente³ y, por consiguiente, algo que

2. Las lecciones, que Szondi impartió en la Universidad de Berlín durante el semestre de invierno de 1967-1968, fueron editadas póstumamente con el título de *Introducción a la hermenéutica literaria* (Szondi, 1975a: 40).

3. Las palabras literales del autor fueron que “apenas” existía “actualmente una hermenéutica *literaria*” (Szondi, 1975a: 42).

todavía estaba por elaborar y desarrollar. Al sostener esto, Szondi no estaba en modo alguno pasando por alto la existencia de una larga y muy conocida historia de la hermenéutica (Ferraris, 1988; Domínguez Caparrós, 1993), que por el contrario tuvo muy en cuenta, tanto en el primer capítulo del libro –donde hizo expresa mención a algunos de los episodios más remotos de esa historia–, como sobre todo en los otros nueve capítulos, dedicados en su totalidad a la revisión crítica de algunas hermenéuticas modernas: las de Chladenius, Meier, Ast y Schleiermacher. Sin embargo, ni la existencia de todos estos antecedentes, ni tampoco el éxito de que en aquel preciso instante empezaba a disfrutar la nueva hermenéutica filosófica, y del que Szondi era igualmente conocedor, le impidieron afirmar que en el momento en que estaba escribiendo esas lecciones, apenas existía una hermenéutica *literaria* “en el sentido de una doctrina material (es decir, que incluya la práctica) de la interpretación de textos literarios” (Szondi, 1975a: 57).

Existía, por supuesto –y Szondi lo sabía también una consolidada práctica de interpretación de textos literarios en el ámbito de las filologías, pero en la que el autor no reconocía una auténtica hermenéutica *literaria*. El motivo de ello era que, a pesar de ocuparse muchas veces de textos modernos –y por tanto *literarios* stricto sensu–, se trataba de una praxis interpretativa regida todavía por los principios y criterios de la “hermenéutica filológica” que los siglos precedentes habían transmitido a las filologías modernas, y cuyos orígenes habían estado en el encuentro del Humanismo con los textos clásicos. Por lo mismo, presentaba un doble inconveniente: en primer lugar, el de no ser una hermenéutica específicamente diseñada para los textos literarios, i.e., *estéticos*; en segundo lugar, el de no ser mínimamente consciente de las transformaciones que tanto la literatura como la propia hermenéutica habían experimentado en el último siglo. A la hora de fijar los contornos de una hermenéutica literaria actual, era por tanto imprescindible –argumentaba Szondi– que se revisaran las reglas y criterios tradicionales de la anterior hermenéutica filológica, y ello a la luz de dos nuevas realidades: en primer lugar, “la comprensión actual de la literatura”; en segundo lugar, “la reciente hermenéutica filosófica” (Szondi, 1975a: 46).

Aunque distaba mucho de profesarle una admiración incondicional y aunque se mantuvo a distancia de algunos de sus postulados (Cuesta Abad, 2004: 16-18; Wahnón, 2008: 239-242), lo que Szondi valoraba de esta nueva hermenéutica, la de Gadamer, era, sobre todo, la tesis de “la

historicidad de la comprensión”, que en perfecto acuerdo con el filósofo alemán contrapuso al anterior convencimiento por parte de la filología tradicional de poder “prescindir de su posición histórica y transportarse a cualquier época pasada” (Szondi, 1975a: 46). La misma idea se encuentra en un trabajo posterior, de 1970, titulado “Observaciones sobre la situación de la hermenéutica literaria”, donde el autor formuló expresamente los que a su juicio debían ser los dos requisitos o “puntos de cristalización de una nueva hermenéutica literaria” (Szondi, 1975b: 235). En primer lugar, y enlazando con lo que acaba de decirse sobre su acuerdo con Gadamer, “la tesis del condicionamiento del conocimiento histórico”; y en segundo lugar, la ya mencionada “idea del condicionamiento histórico de la literatura” (Szondi, 1975b: 234), cuya consecuencia más importante –que comentó también en las lecciones– era que las reglas o métodos de la interpretación literaria tampoco podían ser eternos, sino mudables en función de los cambios experimentados por la propia literatura (Szondi, 1975a: 58).

El ensayo de 1970 reiteraba otras ideas expuestas asimismo en las lecciones de Berlín. Szondi insistió, por ejemplo, en que “en el dominio de la filología” la hermenéutica “apenas” había salido “del estado en que se encontraba en el siglo XIX”, y en que, por consiguiente, era necesario elaborar “una nueva metodología filológica” (Szondi, 1975b: 234). Sin embargo, en esta ocasión –que fue cronológicamente posterior a la de las lecciones de Berlín⁴– el autor no atribuyó la responsabilidad de esta situación sólo al positivismo de la filología tradicional, sino también al de las modernas escuelas de crítica literaria, a las que se refirió como “las distintas escuelas de la interpretación inmanente” y a las que caracterizó por el esfuerzo en “demostrar que la obra literaria solo puede comprenderse adecuadamente partiendo de ella misma” prescindiendo de la “génesis” de la comprensión (Szondi, 1970b: 234). De estas afirmaciones podría inferirse que las modernas escuelas de interpretación literaria, entre las que habría necesariamente que incluir al estructuralismo y la semiótica, no habrían contribuido de forma decisiva a la elaboración de una nueva metodología filológica ni transformado el estado de cosas en relación con la hermenéutica literaria.

4. Szondi redactó este esbozo de texto en 1970. Los editores de *Introducción a la hermenéutica literaria*, Jean Bollack y Helen Stierlin, informan de que lo escribió para un coloquio sobre hermenéutica que iba a celebrarse en Zurich (Szondi, 1975b: 234, n.*).

Fuese o no la verdadera opinión de Szondi⁵, esta ha sido y sigue siendo una idea bastante generalizada en relación con las escuelas de interpretación inmanente, que por vinculadas a la *teoría de la literatura*, tienden por lo general a verse como opuestas o, cuando menos, diferentes a la *hermenéutica* –a la que, por lo mismo, se suele ubicar en la cronología de los hechos como lo ocurrido después del estructuralismo. Según esta muy extendida visión de las cosas, la teoría literaria del siglo XX habría sido básicamente formalista o estructuralista y, por ende, indiferente al problema del sentido, hasta la irrupción en los años setenta-ochenta del nuevo paradigma hermenéutico. Sin negar la parte de verdad que habría en este relato, conviene recordar que la teoría literaria no fue nunca solo y exclusivamente teoría, sino también *crítica* o *análisis*. Solo eso explica, precisamente, que a pesar de estar negándoles el carácter hermenéutico, el propio Szondi pudiera referirse a ellas como “escuelas de *interpretación inmanente*”. Tal como ha señalado recientemente Vincent Kaufmann, “las fronteras entre teoría literaria y enfoque hermenéutico –o entre la teoría y su aplicación en la interpretación” habrían sido, a lo largo del siglo XX, “borrosas o al menos porosas”, siendo por lo mismo bastante difícil separarlas e identificarlas completamente (Kaufmann, 2011: 20; traducción mía).

La continuidad que Kaufmann detecta entre lo teórico y los acercamientos interpretativos sería especialmente perceptible en el caso concreto de Roland Barthes, autor, como se sabe, de una abundante e ininterrumpida producción crítico-literaria, dentro de la que se encuentran lecturas decisivas de grandes textos de la literatura francesa (Camus, Racine, Balzac...). Se da, además, la circunstancia de que el autor no realizó esa ingente tarea crítica de manera irreflexiva, sino con un alto grado de conciencia teórica. Así lo prueban textos que, como “Las dos críticas” o *Crítica y verdad*, pertenecen indiscutiblemente al género de la teoría de la interpretación literaria. Las páginas que siguen se dedicarán por eso a plantear la cuestión de si esta concreta teoría barthesiana de la interpretación podría ser una hermenéutica literaria en el sentido en que Szondi definió esta expresión. Para ello, y de acuerdo con lo antes

5. En un ensayo anterior el autor había emitido juicios más positivos en relación con las escuelas francesas e inglesas de “crítica literaria”, en especial sobre el *New Criticism*, que a diferencia de la ciencia filológica alemana, se habían vuelto hacia los problemas hermenéuticos y demostrado una mayor conciencia de su no cientificidad (Szondi, 1962: 15-17).

expuesto, se analizará si Barthes contribuyó de alguna manera a modificar las reglas y/o procedimientos de la interpretación literaria en función de los dos criterios exigidos por Szondi: la comprensión actual de la literatura y la nueva conciencia de la historicidad del comprender.

2. LA COMPRENSIÓN ACTUAL DE LA LITERATURA

La idea del condicionamiento histórico de la literatura y, junto con ella, la del cambio operado en la comprensión actual de lo literario, es una de las que precisamente –y a despecho de su presunta inconstancia teórica (Todorov, 1984: 76)– atraviesan la obra entera de Roland Barthes. De hecho, era ya medular en *El grado cero de la escritura* (1953), texto capital de la teoría literaria del siglo XX, que al igual que otros ensayos posteriores del autor versaba precisamente sobre la relación entre Literatura e Historia. El autor abordó este problema de una manera, eso sí, muy diferente de la habitual entre los historiadores, tradicionales o marxistas, de la literatura. En lugar de buscar la Historia en o a través de los temas literarios (la obra como reflejo o representación de la Historia), lo que Barthes pretendió fue desvelar la historicidad de la idea misma de Literatura⁶. Enfocado a este objetivo, subrayó en primer lugar la datación histórica del propio término Literatura, de cuya fecha de nacimiento invitó a tomar conciencia⁷, tras recordar la existencia de otras denominaciones anteriores como la muy dieciochesca de Bellas Letras. La tesis central de Barthes era, con todo, que el tiempo ya había pasado incluso por este reciente término, el de Literatura, fracturado en dos significaciones diferentes a raíz de ciertos acontecimientos socio-políticos. Mientras que en el momento de su nacimiento ese término se refería a textos con determinadas características, todavía muy similares a los producidos con el nombre de Bellas Letras, desde mediados del siglo XIX había seguido usándose para referirse a obras de muy diferente factura. En argumento que volvería a reiterar en sus ensayos críticos de los años sesenta, Barthes sostuvo, pues, que existía una enorme diferencia entre lo que el término Literatura había significado

6. El autor seguiría insistiendo sobre esta idea en trabajos posteriores, tales como “Histoire ou littérature?”, donde afirmó que la pregunta sobre el ser de la literatura solo podía tener “una respuesta histórica” (Barthes, 1960a: 145). Las traducciones que se ofrecerán aquí de este ensayo son mías.

7. Barthes dató ese momento de manera vaga, limitándose a decir que fue “poco antes” de la fecha de 1850, en la que sí situó en cambio con toda precisión el nacimiento de la literatura “moderna” (Barthes, 1953: 13).

hasta mediados del siglo XIX, Balzac incluido, y lo que había empezado a significar “hacia 1850”⁸, momento en que “la escritura clásica estalló” y en que empezó a abrirse paso un nuevo objeto (moderno) al que todavía se seguía llamando Literatura a pesar de no ser ya exactamente lo mismo que a comienzos de siglo recibía ese nombre ni, menos aún, lo mismo que en otro tiempo llevó el nombre de Bellas Letras (Barthes, 1953: 13).

Que esta comprensión actual de la literatura estaba destinada a desembocar en una metodología crítico-literaria muy diferente a la que por entonces era la habitual en el ámbito de las filologías y a la que Barthes se referiría muy pronto como semiológica y/o estructuralista, es algo que se puede comprobar sin necesidad siquiera de desplazarse a los ensayos abiertamente metacríticos que el autor publicó a partir de 1960. Incluso en *El grado cero*, libro que en apariencia versaba solo y exclusivamente sobre la literatura –y no sobre su estudio–, es posible detectar un primer debate de Barthes con la ciencia literaria, última responsable de la serie de ideas que a su juicio estaban dificultando el acceso a las *significaciones* éticas y sociales de la literatura más actual, y a las que en cierto momento del libro se refirió como “las antiguas categorías literarias” (Barthes, 1953: 86). Aunque planteado como un debate con las ideas, en lugar de con la disciplina o con sus concretos representantes⁹, las antiguas categorías a las que se refería Barthes, que no eran otras que “idea”, “lengua” y “estilo”, eran fácilmente reconocibles como las propias de la ciencia literaria del momento, i.e., de la misma filología a la que años más tarde Szondi iba a responsabilizar de la falta de actualidad de la hermenéutica literaria. Se trataba también de la misma disciplina con la que Barthes polemizaría luego abiertamente con los nombres, todos ellos sinónimos, de historia de la literatura, crítica positivista, crítica universitaria, etc. (Barthes, 1963a; 1963b). Por lo mismo, parece posible concluir que, junto a un renovado concepto de literatura, Barthes había alcanzado, ya en la década de los cincuenta, el convencimiento de que los conceptos, reglas y criterios con que hasta entonces se había venido abordando el estudio o la crítica de los textos literarios tenían necesariamente que ser revisados a la luz de los

8. Con esta vaga fórmula Barthes hizo suya la tesis de Sartre acerca de 1948 como fecha en la que se produjo la gran crisis de la literatura burguesa (Sartre, 1948: 152).

9. El hecho de que Barthes llevara a término este primer debate con la ciencia universitaria sin siquiera mencionarla se compadecería muy bien con el hecho, mucho más conocido y universalmente aceptado, de que en este primer libro, el más cauteloso de su producción, también polemizó con las tesis de Sartre sin advertir de que lo estaba haciendo ni, por tanto, referirse a ellas expresamente.

nuevos problemas e interrogantes suscitados por la modernidad literaria.

Aunque poco analizado hasta el momento, el carácter metateórico o metacrítico de las reflexiones de Barthes en *El grado cero* resulta evidente sobre todo en el primer capítulo del ensayo, “¿Qué es la escritura?”, en el que llevó a término la revisión crítica de dos de las categorías mencionadas, *lengua* y *estilo*. A efectos de ir disipando ya la imagen, tan grata a Susan Sontag, de un Barthes formalista, subversivo y vanguardista, conviene subrayar el hecho de que la tarea acometida en este libro fuera, tal como se acaba de decir, de revisión, no de destrucción, de las antiguas categorías. Lejos de menospreciar los logros de la ciencia literaria, lo que Barthes puso aquí de manifiesto fue que categorías y reglas que podían seguir siendo de gran utilidad a la hora de analizar, comprender y explicar obras del período clásico, dejaban sin embargo de ser pertinentes cuando, de manera acrítica, se aplicaban a obras contemporáneas. Así ocurría a juicio del autor cuando, por ejemplo, se intentaban explicar las diferencias formales entre Mallarmé y Céline, o entre Gide y Queneau, en términos de “fenómenos de lengua” o “accidentes de estilo”, conceptos estos que, en cambio sí podían seguir explicando algunas diferencias entre dos autores clásicos como Merimée y Fenelon (Barthes, 1953: 22-23). Lengua y estilo, dos categorías centrales de la ciencia literaria del momento, no tenían, pues, que ser abandonadas, pero sí profundamente revisadas si se quería que siguieran siendo de alguna utilidad en un momento histórico en el que ni el estado de lengua ni el estilo agotaban todo lo que podía decirse de la forma literaria.

La tarea de revisión iba, sin embargo, acompañada de otra más arriesgada y en la que con el tiempo Barthes acabaría siendo un experto: la de creación de conceptos nuevos y, por ende, de justificados neologismos. En el caso de *El grado cero*, el concepto novedoso era el que daba título al libro, el de *escritura*. Definido como “una realidad formal independiente de la lengua y del estilo” (Barthes, 1953: 15), lo más importante de la escritura barthesiana –y lo que debería desmentir definitivamente el tópico acerca de su formalismo– era que, a pesar de definirse como una realidad formal, no era *puramente formal*, sino que incluía aspectos que tradicionalmente se habrían asignado al plano del contenido (Moriarty, 1991: 32). De ahí, precisamente, que la nueva categoría contribuyera a modificar las acepciones de sus homólogas lengua y estilo, pero también la de su supuesta contraria, la antigua categoría de *idea*. Lo que Barthes sostuvo aquí

fue, por tanto, algo muy similar a lo que desde hacía años venían defendiendo teóricos de inspiración kantiano-hegeliana como Lukács y Bajtin, a saber, que el dualismo tradicional con que se había venido entendiendo la relación entre forma y contenido debía ser sustituido por una concepción más dialéctica, de resultados de la cual se percibiesen tanto los aspectos formales del contenido como las significaciones de la forma (Lukács, 1914: 251; Bajtin, 1924: 39). Solo que, en el caso de *El grado cero*, la idea o significación transmitida por la escritura no versaba, como en los casos de sus predecesores, sobre realidades extraliterarias del tipo “visión del mundo” o “moral”, sino acerca de la *realidad literaria* misma, conteniendo pues información sobre lo que el autor optó por denominar, de manera muy calculada, la “moral del lenguaje” (Barthes, 1953: 15).

La escritura era, en fin, eso que en los aspectos formales de un texto delataba o *significaba* la comprensión que su autor se hacía, no acerca del mundo en general, sino acerca de lo literario mismo; los rasgos lingüísticos, técnicos y compositivos que traslucían lo que hoy llamaríamos la poética (con minúscula) de un autor. A través de la escritura se podía, entonces, conocer la manera en la que ese autor *pensaba* la literatura y en la que, por consiguiente, la practicaba. Tras describirla al comienzo del libro como “la elección general de un tono”, Barthes ofreció un listado provisional de algunos de los *signos* de la escritura: el fin o intencionalidad del lenguaje, la idea de la forma y el fondo, la aceptación de un orden de convenciones y el uso de determinados recursos técnicos (Barthes, 1953: 21- 22), cada uno de los cuales desglosó luego en signos más concretos o específicos. En lo que se refiere a los dos últimos apartados, el de las convenciones y los recursos técnicos, el inventario era imposible por ilimitado: abarcaba cualquiera de los rasgos empírico-materiales de un texto, desde el uso de metáforas (escritura clásica) al de los tiempos verbales (el pretérito indefinido del relato), encontrándose unos u otros en función del autor, género y período de que se tratase. Lo que Barthes hizo en los capítulos más crítico-literarios del ensayo fue por eso, solamente, identificar algunos de los recursos con que ciertas escrituras contemporáneas (la artesanal, la del silencio, la neutral, etc.) señalaban y comprometían a sus autores, poniendo de manifiesto –sin necesidad de decirlo con palabras– sus ideas sobre literatura y, con ellas, su concreta posición en los conflictos

relacionados con el posible uso social de la misma¹⁰.

Todo esto tenía, desde luego, muy poco de formalista. Y menos aún de vanguardista. De hecho, la mayor originalidad y acierto de la teoría barthesiana, vista desde hoy, radicaría en no haber establecido una identidad entre Modernidad y Vanguardia. Barthes no cifró la diferencia entre literatura clásica y moderna en el paso de una escritura instrumental y comunicativa a otra desprovista por completo de esas dos cualidades, es decir, radicalmente autónoma y centrada en sí misma. Desde su perspectiva, mucho más sutil, no había *una* escritura moderna, sino un fenómeno complejo al que se refirió con los nombres de *pluralidad* y “multiplicación de las escrituras” (Barthes, 1953: 85). Por supuesto que todas estas escrituras eran más “opacas” que la anterior escritura clásica, pero había grados diferentes de espesor, y el autor no dio signos de inclinarse por los casos más extremos, a los que se refirió como escrituras del silencio o del suicidio (Barthes, 1953: 76-77). Aunque nunca las habría considerado, como hacía Sartre, “chucherías de inanidad sonora” (Sartre, 1948: 12), las poéticas de Mallarmé y del surrealismo fueron tratadas en *El grado cero* en pie de igualdad, e incluso con algo menos de simpatía, que las que habían apostado por una autonomía moderada (la artesanal de Flaubert o del simbolismo), o incluso por una nueva “instrumentalidad” y “claridad”, caso este último que era precisamente el de la escritura neutral o en grado cero de Camus.

Destacada en el título mismo del libro, la modernidad de esta concreta escritura moderna, que Barthes encarnó en Albert Camus residía en que, a diferencia de lo que ocurría con la transparencia clásica y/o realista, la claridad expresiva no estaba “al servicio de una ideología triunfante” (Barthes, 1953: 79). Haciendo de cronista, limitándose a describir los hechos en lugar de juzgarlos, la escritura en grado cero de Camus se caracterizaba también por el rechazo de los signos visibles de la Literatura, por el deseo de superar la Literatura mediante “una ausencia ideal de estilo” (Barthes, 1953: 78), y si bien el apartado que Barthes le dedicó terminaba advirtiendo del imposible cumplimiento de este deseo¹¹, parece indudable que, al

10. En el caso, por ejemplo, de la escritura del realismo socialista -tal como se cultivaba en la literatura francesa del momento (Garaudy y André Stil)-, Barthes detectó recursos como la metáfora-clisé, el preciosismo en la sintaxis, el uso de palabras populistas, o de giros relajados en medio de una sintaxis puramente literaria, etc., todos ellos indicativos de que, en contraste con sus intenciones revolucionarias, los autores comunistas seguían cultivando una escritura característicamente burguesa (Barthes, 1953: 74-75).

11. Tras el análisis de todas estas escrituras modernas, la conclusión a la que llegó Barthes fue, pre-

menos en ese preciso instante, en el contexto de la polémica con Sartre, era esta escritura neutral –y no la propiamente vanguardista- la preferida por el autor, quien vio en ella la mejor respuesta que hasta el momento se había dado a la problemática actual del lenguaje¹².

Sin profundizar aquí en estos aspectos, los más contextuales y socio-lógicos de la reflexión barthesiana (Moriarty: 1991: 31-43), lo importante es reparar en que incluso este primer libro, que todavía no era ni estructuralista ni semiótico stricto sensu, contenía ya una importante contribución del autor a la hermenéutica literaria actual -si por esto se entiende *una teoría y una práctica actuales de la interpretación de textos literarios (modernos)*. Como ha podido verse, a partir de una teoría, la de la escritura, creada ad hoc para las obras modernas, Barthes ensayó aquí una nueva práctica de análisis-interpretación de las mismas, cuyo rasgo más peculiar consistía en una especial atención a las formas. Pese a ser, en este sentido, una metodología *formal*, la praxis crítico-literaria que Barthes inauguró en este primer ensayo distaba mucho de ser ni de querer ser meramente analítica o descriptiva. El interés por las formas expresado en *El grado cero* no tenía por objetivo detenerse en ellas, sino acceder, en o a través de ellas, a las nuevas e insólitas significaciones de los textos modernos. Lejos, pues, de reducir la literatura, ni siquiera la moderna, a sus aspectos puramente formales o técnicos, el proyecto de Barthes consistía en demostrar que aquello que a Sartre le había parecido “un juego puramente formal que ya no interesa a nadie” (Sartre, 1948: 146) era, en realidad, un complejo hecho de pensamiento o *reflexión* que por lo mismo podía y debía ser abordado atendiendo también a sus *nuevas significaciones* (Barthes, 1953: 24). No es casual que la propia Susan Sontag acabase reconociendo que Barthes fue un crítico especialmente interesado en “buscar nuevos significados” (1982: 337), si bien, y para no desdecirse de lo antes sostenido en “Contra la interpretación” (1964), la teórica optara por asegurar con algo de inconsistencia que esto era lo que precisamente permitía considerar a Barthes un “formalista” (Sontag, 1982: 337)¹³.

cisamente, la de que en las circunstancias generadas por la mala conciencia del escritor burgués contemporáneo, “una obra maestra moderna” era “imposible” (Barthes, 1953: 87).

12. Opiniones no del todo positivas sobre las “rebeliones” de la vanguardia pueden verse en diversos textos de Barthes, entre ellos “El mito hoy” (Barthes, 1957: 234).

13. Las afirmaciones de Sontag, que habrían sido válidas de aplicarse al estructuralismo barthesiano, en lugar de al formalismo, fueron: “El giro formalista de la crítica moderna –desde su etapa prístina, como en la idea de defamiliarización de Shklovsky, en adelante- impone precisamente esto. Le atribuye al crítico la tarea de trocar los significados manoseados por otros nuevos. El mandato consiste en buscar nuevos significados.

Pero la verdad es que no se trataba de formalismo, sino de estructuralismo y semiología, disciplina esta última que Garrido Domínguez (2004: 103) incluye acertadamente entre las protagonistas del desplazamiento hacia el sentido en la teoría literaria del siglo XX. Pero lo que se afirma de la semiótica de Lotman debería decirse, con iguales motivos, acerca de la semiología barthesiana, cuya característica atención a los aspectos formales no se debió solo a la influencia del modelo científico de la lingüística estructural, sino también, como acaba de verse, a la aparición y consolidación de un objeto nuevo, la literatura moderna, que así precisamente lo exigía. Tal como Barthes explicó en su primer libro, echando de este modo los fundamentos de su posterior semiología, lo que ocurría en esta moderna literatura era que sus significaciones más importantes no se encontraban allí donde era habitual, i.e., en los signos de la lengua, sino en la *superposición* entre ésta y otro sistema de comunicación, la escritura¹⁴, integrado por “los Signos de la Literatura” (Barthes, 1953: 12-13). Por enunciarlo en los conocidos términos de su posterior semiología –y también de la semiótica lotmaniana–, la semántica que interesaba a Barthes en 1953 no era la de la lengua natural, sino una especie de *segunda* semántica que se superponía a la primera permitiéndole así transmitir *más* –y no menos– de lo que transmitiría un mensaje en lengua natural. Esto es, al menos, lo que se infiere de este semiológico pasaje de *El grado cero*:

La forma literaria desarrolla un poder segundo, independiente de su economía y de su eufemia; fascina, desarraiga, encanta, tiene peso; ya no se siente a la Literatura como un modo de circulación socialmente privilegiado, sino como un lenguaje consistente, profundo, lleno de secretos... (Barthes, 1953: 13).

El poder segundo al que Barthes se refirió en este momento del ensayo era por supuesto un poder semántico, i.e., de *significar*. Y si estas significaciones segundas le interesaron tanto, fue porque en ellas creyó encontrar lo distintivo de la literatura más actual o contemporánea, donde

Étonne-moi” (Sontag, 1982: 337).

14. La idea de superposición de intenciones y significaciones en un mismo texto se encuentra literalmente expresada en el capítulo dedicado a la escritura del relato (Barthes, 1953: 40).

la forma, lejos de ser algo puramente formal, de estar al servicio del fondo, era ella misma *fondo*, transmitía ideas, pensamientos o mensajes. Anticipándose a la conocida tesis jakobsoniana, Barthes advertía aquí de que estas ideas no se comunicaban con la claridad y transparencia del lenguaje habitual, sino con la fascinante *ambigüedad* (Barthes, 1953: 27) de un lenguaje profundo y lleno de secretos. Aun cuando el autor no utilizó ni una sola vez a lo largo de este ensayo el término interpretación, se convendrá en que un lenguaje profundo y lleno de ambiguos secretos solo podía recibir un tratamiento hermenéutico, entendido además en sentido bastante tradicional. Esto explica que en cierto momento del ensayo la escritura fuese definida como “la forma captada en su intención humana” (Barthes, 1953: 22). De acuerdo con esto, el moderno teórico francés seguía tratando de penetrar en las “intenciones” de los autores, solo que lo hacía a través de un camino inhabitual, el de las formas. Y esto no por desinterés hacia los contenidos, sino con el objetivo de demostrar que la idea de *pura forma* era un espejismo y que incluso las obras modernas más aparentemente desprovistas de mensaje habían tenido su origen en una *reflexión* del autor sobre el uso social de su forma, y transmitían, cuando menos, su *intención* de liberar a su lenguaje de todo compromiso y responsabilidad (Barthes, 1953: 23).

En lo que se refiere a la literatura moderna, las tesis de Barthes apenas experimentaron cambios, al menos durante el período estructuralista de su producción. Los artículos que dedicó a escritores del siglo XX en sus *Ensayos críticos* verifican todo cuanto se ha ido viendo aquí. En primer lugar, habría que mencionar sus poco recordadas opiniones sobre el teatro del siglo XX, que revelan a un Barthes abiertamente partidario del “teatro político” de Brecht frente al puramente vanguardista, respecto del cual emitió juicios bastante poco complacientes (Barthes, 1956). En segundo lugar, estarían las importantes reflexiones emitidas en el trabajo que el autor dedicó a Kafka. El artículo, titulado “La respuesta de Kafka” (1960b), se abría con un comentario sobre la actualidad literaria, en el que Barthes tomaba distancia de dos actitudes o tendencias extremas que le parecían igualmente inconvenientes: por un lado, la de la literatura *engagée* representada por la novela sartreana y por la novela socialista; pero por otro, la de una “ola de sentido contrario” que amenazaba otra vez con recubrir a la literatura y que consistía en “la desvinculación declarada” con las “ideas” y las “significaciones del mundo”. Ante esta situación, Barthes se lamenta-

ba de que la literatura pareciese condenada a un “pendular agotador entre el realismo político y el arte por el arte”, entre la “moral del ‘engagement’ y un purismo estético”, entre “el compromiso y la asepsia” (Barthes, 1960b: 167). Y, a la pregunta de si la literatura no podía ocupar “un lugar equilibrado en *este mundo*”, él mismo ofrecía “una respuesta concreta”, la obra de Kafka y, más en concreto, la obra de Kafka tal como la había entendido y explicado Marthe Robert en un libro de ese mismo año sobre el novelista (Barthes, 1960b: 168).

Barthes resumió así las conclusiones de la estudiosa francesa: “Esto es lo que nos dice Marthe Robert: que el sentido de Kafka reside en su *técnica*” (Barthes, 1960b: 168). Si la aportación de Robert le había parecido digna de comentario, era entonces porque la autora practicaba una modalidad de crítica literaria que no era ni formalista ni contenidista. Se trataba de llegar a las ideas del escritor, pero a través sobre todo de sus técnicas de escritura. Por otro lado, las ideas a las que Marthe Robert y el propio Barthes trataban de acceder no versaban solo acerca del mundo, sino también de la literatura y su capacidad de dar respuesta a las preguntas sobre el mundo; la de Kafka era, pues, una literatura reflexiva, como lo habían sido ya las de los escritores analizados y comentados en *El grado cero*. Por último, si Kafka fue uno de los pocos narradores no franceses a los que Barthes dedicó un comentario, se debió sin duda a su convicción de que su obra representaba precisamente ese lugar de equilibrio entre el compromiso y el purismo que él estaba buscando para la literatura actual. Tal como él lo veía, los relatos de Kafka no eran juegos puramente formales, carentes de significaciones, sino que, como las novelas realistas, mantenían una relación con el mundo. Solo que esa relación se establecía, lingüísticamente hablando, no con las técnicas habituales de la denotación y la metáfora, sino con la de la alusión (o sugerencia). La escritura alusiva de Kafka era, pues, otra modalidad de escritura moderna, diferente a la transparente de Camus, pero movida de la misma intención que ella: la de no ser dogmática ni, por tanto, ideológica. Al decir cosas acerca del mundo, pero decirlas de manera vaga, imprecisa e incierta, Kafka conseguía hacer de la literatura el espacio de una interrogación sobre el mundo, pero sin darle una respuesta única (Barthes, 1960b: 170-171). Se entiende, pues, que este tipo de literatura moderna, a la que parece posible referirse como *mundana*,

aunque no realista¹⁵, se convirtiese en los años sesenta en la preferida por Barthes, quien hizo de Kafka el paradigma de una literatura interrogativa, tan distante de las asertivas o ideológicas, como también de las puristas y más propiamente vanguardistas (Barthes, 1961: 192).

Puede concluirse, pues, que la propuesta metodológica ensayada por Barthes en *El grado cero*, que él mismo identificó luego como semiológica (Barthes, 1957: 8), cumplía desde el momento de su gestación el principal requisito exigido por Szondi para hablar de una hermenéutica literaria actual, el de partir de una comprensión actual de la literatura. Al igual que ocurriría luego en la obra del propio Szondi, en la de Barthes encontramos, por un lado, una teoría de la Modernidad literaria; y por otro, y en combinación con ella, una teoría de la explicación-comprensión de las obras actuales o modernas, cuyas concretas peculiaridades formales, muy diferentes de las tradicionales o clásicas, eran las que a su juicio obligaban a conceder una especial atención a las formas y, por ende, a la clase de *signos segundos* cuyo estudio era competencia de la ciencia general de los signos o semiología. La adscripción de Barthes a lo que él mismo llamó “la aventura semiológica” (Barthes, 1974) no habría sido por consiguiente incompatible, sino todo lo contrario, con su simultánea participación en lo que me permitiré llamar aquí *la aventura hermenéutica*. Tal como se verá en el siguiente apartado, fue precisamente en el curso de esta aventura como Barthes acabó adquiriendo la autoconciencia hermenéutica de la que carecía en su primer libro, alcanzando así el segundo gran requisito de modernidad hermenéutica establecido por Szondi: la toma de conciencia sobre el condicionamiento histórico del propio intérprete o crítico.

3. LA HISTORICIDAD DE LA COMPRENSIÓN

En *El grado cero* Barthes había puesto en cuestión las antiguas categorías literarias, dejando así constancia sobre la historicidad de la ciencia literaria y sobre la necesidad de que dicha ciencia se transformase al ritmo que le marcaban los cambiantes hechos literarios. Sin embargo, este primer libro no contenía todavía el menor indicio de que Barthes se interrogase sobre el lugar igualmente histórico desde el que él mismo estaba

15. Uso aquí el adjetivo “mundano” en el sentido empleado por Edward W. Said en sus trabajos de crítica literaria (Said, 1983).

realizando ese trabajo de cuestionamiento y crítica de las viejas categorías. De hecho, lo más llamativo del ensayo, visto desde hoy, es la sorprendente seguridad con que emitió sus juicios sobre cualquiera de los temas allí explorados: la diferencia entre lo clásico y lo moderno, las características de lo moderno, el valor de los escritores comentados... Quiere esto decir que a las alturas de 1953, y a despecho de su indudable modernidad literaria, Barthes no había alcanzado aún la modernidad hermenéutica, ejecutando su tarea crítico-literaria con absoluta certidumbre y sin el menor atisbo de duda en cuanto a sus propias posibilidades de acceder a las intenciones de los autores o de emitir juicios correctos acerca de la literatura moderna en su conjunto. Bastaron, sin embargo, cuatro años para que el autor empezara a plantearse abiertamente la cuestión de su propia historicidad como ser situado.

Ocurrió, en concreto, en sus famosas *Mythologies* (1957), donde se encuentran ya explícitas reflexiones sobre este tema, tanto en el prólogo, como en el ensayo teórico que cerraba el libro, “El mito, hoy”. Conocido por ser el ensayo fundador de la semiología barthesiana, este capítulo del libro se cerraba a su vez con un título de sorprendentes y seguramente casuales reminiscencias diltheyanas, “Necesidad y límites de la mitología” (Barthes, 1957: 253-257). Más allá del grado de conocimiento que Barthes pudiera tener en ese momento de las tesis de la hermenéutica filosófica (a las que no es imposible que hubiera accedido a través de la filológica), lo importante es que el apartado contenía una primera interrogación sobre los *límites* de la tarea crítica, término este con el que el autor estaba además aludiendo expresamente a las restricciones cognoscitivas impuestas al crítico por su propia *situación* (Barthes, 1957: 9). Conviene advertir que, dada la complejidad del problema, lo que se propuso Barthes en esta primera incursión no fue tanto resolverlo, como simplemente plantearlo y dejarlo abierto. Pero a pesar de eso el autor dejó apuntadas algunas ideas que se reiterarían en su producción posterior y en las que, por lo mismo, sería posible reconocer lo más característico de su reflexión hermenéutica. Una de estas tesis, formulada en el prólogo, fue precisamente la referida a la “objetividad del sabio”, ideal este en el que Barthes empezaba a ver ya una imposible pretensión de “libertad” respecto de “los límites reales de su situación” (Barthes, 1957: 9).

A diferencia de lo que ocurría en *El grado cero*, la situación histórica no era ahora algo que solo condicionase a los otros, sino también a él

mismo. De hecho, Barthes destinó el prólogo a advertir a los lectores del carácter inevitablemente histórico de su propia actividad como crítico o mitólogo, de la que dijo que no se trataba de “una operación olímpica” y que se estaba realizando desde un momento muy concreto al que se refirió con la expresión “mi tiempo” (Barthes, 1957: 9). A esto obedeció, por otra parte, su decisión de renunciar al término “desmitificación” (que puso entre comillas), para usar en cambio el de mitología. Lo que distinguía a la mitología de la desmitificación era la promesa de desvelamiento de “lo real” inherente a la segunda. Toda operación desmitificadora descansaba en el erróneo presupuesto de una posible libertad por parte del desmitificador para escapar, él sí, a su propia condición histórica, alcanzando la verdad sobre una realidad cualquiera. De ahí que, a diferencia de la desmitificación, la mitología de Barthes no tratara de presentarse como capaz de desvelar plenamente lo real, sino solo de ofrecer una cierta dosis de verdad o, como él mismo la definió, “una *comprensión inestable* de lo real” (Barthes, 1957: 256; cursiva mía).

El autor reconocía así por primera vez que, lejos de limitarse a revelar las significaciones ideológicas subyacentes a los textos y discursos ajenos, su actividad crítica era ella misma instauradora de nuevas significaciones ideológicas o mitos, que por lo mismo podrían ser a su vez objeto de posterior crítica -argumento que poco después esgrimiría respecto de la historicidad del propio estructuralismo (Barthes, 1963c: 262). Con objeto de advertir a los lectores sobre el carácter mítico, i.e., ideológico, de su propia textualidad, Barthes se formuló la famosa pregunta “¿Existe una mitología del mitólogo?, a la que, acto seguido y de manera consecuente con su argumentación, respondió en estos rotundos términos: “Sin duda, y el lector verá claramente cuál es mi apuesta” (Barthes, 1957: 9). Nada de esto significaba, con todo, que la actividad crítica fuera completamente ajena a la “verdad”. La opinión de Barthes era más bien la de que en el ámbito de que él se ocupaba, el de la cultura, la verdad solo podía aparecerse, *al menos por el momento*, en forma de comprensión histórica y, por ende, inestable y cambiante.

La diferencia entre este concreto planteamiento de 1957 y el de la hermenéutica propiamente dicha residiría en que Barthes no parecía resignarse del todo al carácter inestable de las comprensiones, lo que le condujo a presentarlo, en términos todavía marxistas, como un efecto de la “alienación” presente, proclamando consecuentemente la necesidad de seguir

buscando “una reconciliación de lo real y los hombres, de la descripción y la explicación, del objeto y del saber” (Barthes, 1957: 257). La comprensión de la propia historicidad que Barthes había alcanzado, en el momento de escribir sus *Mythologies*, no era, pues, la misma de la que Szondi hablaría en el contexto concretamente germánico que él mismo caracterizó como “la época de la interpretación” (Szondi, 1975a: 45). Previa a la difusión, e incluso a la publicación, de *Verdad y método*, la de Barthes era todavía una comprensión marxista de la historicidad, que por lo mismo confiaba al paso del tiempo la posibilidad de alcanzar, si no la verdad absoluta, sí al menos comprensiones más estables de las cosas.

Pese a esta comprensible limitación histórica, lo importante de este texto de 1957 reside en que las observaciones de Barthes estaban referidas a una actividad, la mitología, que el propio autor había descrito previamente, en el ensayo “El mito, hoy”, en términos característicamente hermenéuticos, como de desciframiento y *comprensión de significaciones* (Barthes, 1957: 221). Ciertamente, en el caso de la mitología, no se trataba de cualesquiera significaciones, sino de las que Barthes identificó como deformaciones o imposturas (Barthes, 1957: 221). Lo que él llamó mitología era, pues, eso que una década después iba a conocerse como crítica de las ideologías (Habermas, 1968), pero también como *hermenéutica de la sospecha* (Ricoeur, 1965). Por lo mismo, y aunque las consideraciones metateóricas vertidas en las *Mythologies* no sean de directa aplicación a la crítica literaria, permiten verificar el progresivo acercamiento de Barthes a las tesis de la hermenéutica, así como reparar en lo temprano de las fechas en las que el autor, aunque fuese desde una perspectiva marxista, se planteó ya el problema de la historicidad y relatividad de las comprensiones, incluidas las del crítico de las ideologías y, por tanto, las suyas propias.

Estas mismas consideraciones, pero referidas más en concreto a la actividad crítico-literaria y sin restos ya de epistemología marxista, empezaron a ser habituales en la obra de Barthes a partir de 1960, año en que publicó en la revista *Annales* el artículo “Histoire ou littérature?”, convertido luego en el tercer y último capítulo de *Sur Racine*. A diferencia de los otros dos ensayos que integraban este libro, “Histoire ou littérature?” no versaba sobre la obra de Racine, sino sobre la crítica de Racine, y, aunque no fue el primero en el que Barthes se ocupó de la crítica literaria de su

tiempo¹⁶, sí fue en cambio el primero de la larga serie que el autor dedicó en los años sesenta a cuestionar abiertamente los presupuestos de lo que Szondi habría llamado la hermenéutica filológica. Barthes se refirió a ella con los nombres de *historia de la literatura*, *crítica universitaria* o *crítica positivista*, pero el antagonista con el que luchó durante 1960-1966 y que finalmente se encarnó en la persona de Raymond Picard siguió siendo, por supuesto –como lo era ya en *El grado cero*–, la misma metodología filológica contra la cual Szondi diseñaría luego su propia propuesta de una hermenéutica literaria actual. En cuanto al motivo de la disputa, idéntico también al de Szondi, no era otro que el de la presunta objetividad y científicidad de una metodología que, a juicio de Barthes, se caracterizaba en realidad por ser *subjetiva e interpretativa*.

Que el autor no empleara aquí, ni en ninguno de sus ensayos de los años sesenta, el término hermenéutica –cuyo uso sí se documenta en cambio en *S/Z* (1970: 70)– no debería ser ningún obstáculo para reconocer el carácter propiamente hermenéutico de su reflexión metateórica a lo largo de la década estructuralista¹⁷. No sólo Barthes o Umberto Eco, sino tampoco Spitzer ni Dámaso Alonso –de cuya adscripción a este paradigma no parece haber duda–, pudieron todavía reconocerse en un término que solo empezó a difundirse a partir del auge de la llamada nueva hermenéutica a finales de los sesenta. Lo esencial a la hora de decidir sobre la adscripción de Barthes al paradigma hermenéutico no sería, pues, la presencia en su obra de este concreto término, sino de aquello a lo que éste alude, i.e., a la teoría o filosofía de la interpretación en tanto que metodología específica de las ciencias humanas, diferenciada de los métodos de la Ciencia¹⁸. Y en lo que a esto respecta, las aportaciones metateóricas de Barthes no dejan lugar a dudas en lo que respecta a su índole hermenéutica, avalada por motivos tan característicos de su producción como la discusión con el positivismo, el interés por las metodologías de interpretación literaria o el ya mencionado énfasis en la imposible objetividad de la tarea crítico-literaria

16. Un ensayo anterior a éste, que versaba también sobre crítica literaria, fue el titulado “Nuevos caminos de la crítica literaria en Francia”, que puede verse en: Barthes (1959).

17. Apelaré aquí a un argumento del propio Barthes, para quien no hablar de sadismo en Racine “so pretexto de que el nombre no existía en el siglo XVII”, equivalía a negarse a “reconstruir el clima de un país en una época pasada so pretexto de que entonces no existía la dendroclimatología” (Barthes, 1960a: 150).

18. Evito premeditadamente la definición gadameriana de la hermenéutica como filosofía del comprender y empleo también de manera calculada la definición diltheyana de la disciplina, por ser la única en la que encajaría el proyecto metodológico de una hermenéutica específicamente literaria.

y en los consiguientes límites de la interpretación. Desde este punto de vista, habría además que ver en Barthes a uno de los autores más prolíficos de la hermenéutica literaria del siglo XX, a la que habría contribuido tanto con una teoría (la doctrina de Szondi), como también con una abundante práctica material de la interpretación de textos literarios.

“Histoire ou littérature?” fue la primera de las contribuciones específicamente teóricas del autor, y en ella concurren ya todos los motivos centrales de la teoría barthesiana de la interpretación literaria, que siguió desarrollando, con diferentes matices, en trabajos como “Las dos críticas” (1963a), “¿Qué es la crítica?” (1963b) y, sobre todo, *Crítica y verdad* (1966)¹⁹. Uno de estos motivos era la discusión con el positivismo, encarnado en este trabajo por los historiadores de la literatura. Aunque Barthes citaba a Picard y a otros como Antoine Adam²⁰, Jean Orcibal²¹ o René Jasinski²², su objetivo no eran estos historiadores en concreto, cuyos trabajos dijo admirar (Barthes, 1960a: 157), sino más bien una manera de entender y abordar el estudio de la literatura. Se sabe que el principal reproche que Barthes dirigió a la historia de la literatura fue, precisamente, el de no ser en realidad ni *historia*, sino crónica; ni de *la literatura*, sino de los autores y de las obras, confundiendo así con lo que por otro lado se cultivaba con el nombre de *crítica literaria*. La propuesta de Barthes consistió, por ello, en delimitar claramente las dos actividades, encomendando a la Historia el estudio de los hechos colectivos integrados en el concepto de “institución literaria” (Barthes, 1960a: 139)²³, y reservando a la Crítica el estudio de “la creación literaria”, i.e., de obras, autores y proyectos concretos (Barthes, 1960a: 147). Ahora bien, puesto que había dos disciplinas diferentes, con diferentes objetos –la institución, por un lado; la creación, por otro-, las metodologías de trabajo no podían ser exactamente las mismas. Se trataba, explicó el autor, de “dos disciplinas diferentes tanto en el objeto como en

19. Me refiero aquí en concreto a la teoría elaborada en los años sesenta, es decir, la del período estructuralista. No se abordan en este trabajo las tesis del período posestructuralista ni, por tanto, en las nuevas propuestas hermenéuticas contenidas en *S/Z*.

20. Antoine Adam, profesor de la Sorbona, era experto en el siglo XVII y autor de una muy conocida *Histoire de la littérature française au XVII^e siècle*, cuyo quinto tomo fue citado por Barthes en el ensayo.

21. Jean Orcibal fue un historiador francés especialista en jansenismo y editor de la correspondencia de Fénelon, al que Barthes citó como autor de un trabajo sobre Racine, *La Genèse d'Esther et d'Athalie* (1950).

22. René Jasinski fue otro historiador de la literatura, profesor de la Sorbona, al que Barthes citó por ser autor del libro *Vers le vrai Racine* (1958).

23. Las propuestas de Barthes en relación con una verdadera historia de la literatura, de metodología sociológica, encontraron desarrollo en las aportaciones de Dubois (1990) y Bourdieu (1992).

el método” (Barthes, 1960a: 139).

En lo que respecta al método de la Crítica, único en el que aquí nos detendremos, el caballo de batalla era precisamente la presunción de objetividad y científicidad de la crítica que Barthes llamó erudita o universitaria (Barthes, 1960a: 139) y que coincidía con la cultivada por los historiadores, Picard, Orcibal, etc. Para Barthes, se trataba de una pretensión “ilusoria” (Barthes, 1960a: 156) cuyo origen estaba en una ideología, la *ideología positivista* heredada del siglo XIX²⁴ y del sistema de Gustave Lanson (Barthes, 1960a: 156). Frente a esta clase de trabajos universitarios que recurrían a “todo un aparato científicista” para garantizar la validez de sus hipótesis (Barthes, 1960a: 152), lo que el autor puso de manifiesto fue el carácter necesariamente no científico de la tarea crítica, gobernada por “otra lógica”, “otras exigencias” y “otra responsabilidad” que las de la ciencia (Barthes, 1960a: 147). Y, aunque Barthes no acertó todavía a identificar esta otra lógica como hermenéutica, sí le dio desde luego el nombre de interpretación: “Se trata –dijo acto seguido– de *interpretar* la relación entre una obra y un individuo” (Barthes, 1960a: 147; cursiva mía). El científicismo de los historiadores de la literatura fue, pues, contrarrestado ya en este ensayo de 1960 por la tesis, característicamente barthesiana, de que la crítica consistía siempre y necesariamente en un trabajo de interpretación. Y la interpretación, siguió explicando el autor en un sentido muy parecido al desarrollado luego en *Crítica y verdad*, no solo no era una tarea científica propiamente hablando, sino que tampoco podía regirse por “los mismos criterios de objetividad” de otras disciplinas (Barthes, 1960a: 139).

Entre los factores que lo impedían estaba, por supuesto, el que aquí estamos rastreando, a saber, el de la historicidad de la comprensión, a la que Barthes aludió claramente con la expresión de “situación del crítico” (Barthes, 1960a: 151). Y a este respecto, el contenido del ensayo demuestra que en 1960, año de la publicación de *Verdad y método*, Barthes había llegado ya a conclusiones muy similares a las de Gadamer en relación con las posibilidades y límites del comprender. En primer lugar, en lo referido al papel de los prejuicios en la tarea interpretativa, a los que Barthes se refirió al hablar de las “ideas preconcebidas” con las que los críticos se

24. Para afirmar el “carácter ideológico” del positivismo, Barthes se apoyó en la sociología del conocimiento de Karl Mannheim, de quien citó *Ideología y utopía* (1936), libro decisivo en lo que respecta a la tesis sobre el condicionamiento histórico del conocimiento y que no por casualidad fue también una referencia clave en el pensamiento de Paul Ricoeur (1986).

acercaban, inevitablemente, a las obras (Barthes, 1960a: 149). Y en segundo lugar, en relación con la inevitable actualización o aplicación del texto a la situación actual del intérprete (Gadamer, 1960: 379), tesis esta que también se deja ver en la expresa oposición de Barthes al “postulado” de la historia literaria según el cual se debía “descifrar a Racine, no en función de nuestros propios problemas, sino desde la perspectiva de una literatura eterna” (Barthes, 1960a: 145). Desde la contraria perspectiva de Barthes, completamente acorde en esto con las tesis de la nueva hermenéutica, ningún crítico, por objetivo e impersonal que tratase de ser a la hora de tomar decisiones sobre la significación de un texto, podía evitar leerlo e interpretarlo a partir de su propia subjetividad y de sus propias coordenadas históricas, o dicho de otro modo, a partir de presuposiciones de sentido que pertenecían a su propio horizonte histórico²⁵.

Esto incluía, por supuesto, a la propia crítica universitaria, por más que ella se creyera a salvo de todo prejuicio y de todo interés subjetivo, amparada como estaba por una representación ilusoria de su objetividad y rigor científico. Como prueba de esto, Barthes citó especialmente el caso de René Jasinski, quien a pesar de haber partido en búsqueda del “verdadero” Racine, solo había podido ofrecer una lectura o interpretación del mismo que, por sustentada en cierta filosofía o concepción del ser humano, resultaba ser tan parcial e incompleta como podían serlo las elaboradas por críticos marxistas o psicoanalíticos desde sus respectivos lenguajes o filosofías (Barthes, 1960a: 155-156). Con la diferencia de que estos últimos tenían al menos la honestidad de declarar “sus referencias” (Barthes, 1960a: 151), en tanto que la crítica tradicional se reclamaba objetiva y empleaba despectivamente el término interpretación para rechazar las lecturas que no coincidiesen con las suyas propias (Barthes, 1960a: 155). Lo que Barthes solicitó de esos críticos universitarios cuyos trabajos dijo admirar no fue, pues, que renunciasen a sus propias lecturas o interpretaciones para abrazar otras más actuales o modernas, sino solo que las reconocieran tan relativas como lo eran las de la nueva crítica (Barthes, 1960a: 155).

Y en esto consistió, precisamente, la principal modificación que Barthes imprimió en este ensayo a las reglas y criterios tradicionales de la

25. Barthes volvió sobre esta idea en *Crítica y verdad*, que se abría precisamente con la reivindicación del derecho de la crítica a realizar una “revisión de nuestra literatura clásica al contacto de nuevas filosofías”: “Nada tiene de asombroso –siguió argumentando Barthes– que un país retome así periódicamente los objetos de su pasado y los describa de nuevo para saber *qué puede hacer con ellos*” (Barthes, 1966: 9).

hermenéutica filológica. A diferencia de lo que ocurría en *El grado cero*, lo que Barthes se planteó a partir de 1960 fue ya algo más que extraer las consecuencias lógicas de la mutación modernista y elaborar un método que, como el semiológico, tuviera en cuenta el nuevo espesor formal de las obras de la Modernidad. Incluso en el caso de que la obra no fuese moderna, sino clásica, y aunque en consecuencia el objetivo de la crítica fuese acceder a sus significaciones más mundanas y no meramente metaliterarias, las reglas con que esto debía hacerse no podían seguir siendo las mismas que habían regido la práctica filológica del último siglo. El objetivo del ensayo de 1960 fue, por eso, formular la que Barthes llamó, literalmente, “la primera *regla objetiva*” de la crítica, que tanto si se ocupaba de obras clásicas como modernas, estaba obligada a “anunciar el sistema de lectura” (Barthes, 1960a: 156; cursiva mía). Solo así, explicaba, empezaría la crítica a reconocer y asumir, con verdadera objetividad, la “impotencia para la verdad” que la caracterizaba en tanto que praxis interpretativa (Barthes, 1960a: 156). El ensayo se cerraba por último con la afirmación de que ningún crítico, por objetivo y riguroso que se pretendiera, podía dejar de ser “un ser plenamente subjetivo, plenamente histórico” (Barthes, 1960a: 157). Aunque Barthes siguió desarrollando y matizando todas estas tesis en el transcurso de la década, hasta llegar a la perfecta formulación contenida en *Crítica y verdad*, el ensayo de 1960 demuestra que el autor alcanzó muy pronto una clara conciencia sobre la historicidad de la comprensión y sobre su propio condicionamiento histórico, dando así temprano cumplimiento al segundo requisito exigido por Szondi para poder hablar de una hermenéutica literaria actual.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- BAJTÍN, M. M. (1924). “El problema del contenido, el material y la forma en la creación literaria”. En *Teoría y estética de la novela*, 13-75. Madrid: Taurus, 1975.
- ____ (1959-1961). “El problema del texto en la lingüística, la filología y otras ciencias humanas”. En *Estética de la creación verbal*, 294-323. México: Siglo XXI, 1982.
- BARTHES, R. (1953). *El grado cero de la escritura*. Buenos Aires: Siglo

- XXI, 1973.
- ____ (1956). “En la vanguardia ¿de qué teatro?”. En Barthes (1964: 97-100).
- ____ (1957). *Mitologías*. Madrid: Siglo XXI, 1999.
- ____ (1959). “Nuevos caminos de la crítica literaria en Francia”. En *Variaciones sobre la literatura*, 141-142. Barcelona: Paidós.
- ____ (1960a). “Histoire ou littérature?”. En *Sur Racine*, 137-157. Paris: Seuil, 1963.
- ____ (1960b). “La respuesta de Kafka”. En Barthes (1964: 167-172).
- ____ (1961). “La literatura, hoy”. En Barthes (1964: 187-199).
- ____ (1963a). “Las dos críticas”. En Barthes (1964: 293-299).
- ____ (1963b). “¿Qué es la crítica?”. En Barthes (1964: 301-307).
- ____ (1963c). “La actividad estructuralista”. En Barthes (1964: 255-262).
- ____ (1964). *Ensayos críticos*. Barcelona: Seix Barral, 1983.
- ____ (1966). *Crítica y verdad*. México: Siglo XXI, 1981.
- ____ (1970). *S/Z*. México: Siglo XXI, 1987.
- ____ (1974). “La aventura semiológica”. En *La aventura semiológica*, 7-14. Barcelona: Paidós, 1990.
- BOURDIEU, P. (1992). *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*. Paris: Seuil.
- CULLER, J. (1983). *Barthes*. México: Fondo de Cultura Económica, 1987.
- CUESTA ABAD, J.M. (2006). “*Lectio stricta*. La hermenéutica material de Peter Szondi”. En *Introducción a la hermenéutica literaria*. P. Szondi, 7-37. Madrid: Abada.
- DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, J. (1993). *Orígenes del discurso crítico. Teorías antiguas y medievales sobre la interpretación*. Madrid: Gredos.
- DUBOIS, J. (1990). *L'institution de la littérature: Introduction à une sociologie*. Bruxelles: Labor.
- FERRARIS, M. (1988). *Historia de la hermenéutica*. Madrid: Akal, 2000.
- GARRIDO DOMÍNGUEZ, A. (2004). “El texto literario a la luz de la hermenéutica”. *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica* 13, 103-124.
- HABERMAS, J. (1968). *Conocimiento e interés*. Madrid: Taurus, 1982.
- KAUFMANN, V. (2011). *La faute à Mallarmé. L'aventure de la théorie littéraire*. Paris: Seuil.
- LOTMAN, I. (1970). *Estructura del texto artístico*. Madrid: Istmo, 1982.

- LUKÁCS, G. (1912). “Sociología del drama moderno”. En *Sociología de la literatura*, 251-281. Barcelona: Península, 1966.
- MANNHEIM, K. (1936). *Ideología y utopía. Introducción a la sociología del conocimiento*. México: Fondo de Cultura Económica, 1987.
- MERQUIOR, J. G. (1986). *De Praga a París. Crítica del pensamiento estructuralista y posestructuralista*. México: Fondo de Cultura Económica, 1989.
- MORIARTY, M. (1991). *Roland Barthes*. Cambridge: Polity Press.
- RICOEUR, P. (1965). *Freud: una interpretación de la cultura*. México: Siglo XXI, 1970.
- _____. (1986). *Ideología y utopía*. México: Gedisa, 1991.
- SAID, E. (1983). *El mundo, el texto y el crítico*. Barcelona: Debate, 2004.
- SARTRE, J.-P. (1948). *¿Qué es la literatura?*. Buenos Aires: Losada, 2003.
- SONTAG, S. (1964). *Contra la interpretación*. Barcelona: Seix Barral, 1967.
- _____. (1982). “La escritura misma: sobre Roland Barthes”. En R. Barthes, *Ensayos críticos seguidos de La escritura misma: sobre Roland Barthes*, 333-363. Barcelona: Seix Barral, 1983.
- SZONDI, P. (1962). “Acerca del conocimiento filológico”. En *Estudios sobre Hölderlin*, 13-42. Barcelona: Destino, 1992.
- _____. (1975a). *Introducción a la hermenéutica literaria*. Madrid, Abada, 2004.
- _____. (1975b). “Observaciones sobre la situación de la hermenéutica literaria”. En *Introducción a la hermenéutica literaria*, 233-238. Madrid: Abada, 2004.
- TODOROV, T. (1984). *Critique de la critique. Un roman d'apprentissage*. Paris: Seuil.
- WAHNÓN, S. (2008). “Hermenéutica filosófica y hermenéutica literaria. El precedente de Dilthey”. En *Teoría de la literatura y de la interpretación literaria*, 235-258. Vigo: Academia del Hispanismo.

Recibido el 30 de mayo de 2017.

Aceptado el 6 de julio de 2017.

