

Capítulo XVIII

ROLAND BARTHES (1915-1980) Y LA NOUVELLE CRITIQUE

I. CARACTERÍSTICAS GENERALES DE SU OBRA

La obra del que puede considerarse **representante más significativo** de la *nouvelle critique*, Roland Barthes, es muy rica, tanto por su **objeto** -ha escrito sobre literatura, publicidad, cine, música, moda...- como por sus **intereses y orientaciones** (lingüística, política, filosofía, psicoanálisis, teoría literaria...).

Dejando aparte sus **numerosos artículos** en distintas revistas, pueden citarse los siguientes **libros**: *Le Degré zéro de l'écriture*, 1953; *Michelet*, 1954; *Mythologies*, 1957; *Sur Racine*, 1963; *Essais critiques*, 1964; *Critique et Vérité*, 1966; *Système de la mode*, 1967; *S/Z*, 1970; *L'Empire des signes*, 1970; *Sade, Fourier, Loyola*, 1971; *Le plaisir du texte*, 1973; *Roland Barthes par Roland Barthes*, 1975; *Fragments d'un discours amoureux*, 1977; *Leçon*, 1978; *La chambre claire*, 1980.

A su obra se han dedicado monografías como las de Stephen Heath (1974), Jonathan Culler (1983) o Vincent Jouve (1986); y las revistas especializadas le han consagrado números monográficos: *Magazine littéraire*, 1975; *Poétique*, 1981; *Communications*, 1982; *Critique*, 1982. Una bibliografía de los escritos de Roland Barthes, entre 1942 y 1982, puede encontrarse en T. Leguay (1982). Existe ya una edición francesa de sus obras completas.

Aunque pueden dibujarse **líneas configuradas por intereses y formas de enfocar las cuestiones** que están presentes en toda la obra, sin embargo hay épocas en que se hacen más patentes unas que otras. En este sentido, en la obra de Roland Barthes se perciben **tres grupos** más o menos bien delimitados: trabajos publicados **antes de 1960**, los dados a conocer en la **década de los 60**, y obra aparecida en los **años 70**.

Si el *primer grupo* se caracteriza por una **orientación más sociológica o temática**, en un sentido amplio que incluye la psicología, el *segundo* representa el trabajo del profesor que se siente comprometido con el **estructuralismo** y anima toda clase de **investigaciones técnicas de la forma literaria**; el *tercero* es claramente **iniciador del postestructuralismo**, y más que la semiología es la teoría del texto, en sentido amplio, la que se hace protagonista de sus intereses.

Pero toda clasificación tiende a simplificar quizá demasiado las cosas, porque en la primera etapa se encuentra ya un pensamiento sobre la *escritura* que no va a desaparecer de la obra posterior de Barthes, o una definición del *mito* como **sistema connotativo** que va a estar muy presente en la definición de la literatura en sus posteriores *Elementos de semiología*, por ejemplo.

La idea de *mito* que luego se expondrá en *El mito hoy*, ensayo final de *Mitologías*, se encuentra ya en *El grado cero de la escritura*, donde se lee, por ejemplo, para refe-

irse a la pretensión de valor universal que la burguesía da a su moral: “*Este es propiamente el mecanismo del mito, y la Novela -y en la Novela, el pretérito indefinido-, son objetos mitológicos, que superponen a su intención inmediata, el recurso segundo a una dogmática, o mejor todavía, a una pedagogía, ya que se trata de entregar una esencia bajo la forma de un artificio*” (1953: 28) [Subrayamos].

La forma que adopta la organización de muchos trabajos de Barthes en **fragmentos temáticos** está ya en su libro sobre *Michelet* (1954). El Barthes de la época más fríamente **estructuralista** no olvida nunca la referencia al **compromiso de las formas con la sociedad** de que ya hablaba en *El grado cero de la escritura*.

Véase, si no, el párrafo final de su presentación histórica y sistemática de la retórica. Nuestra literatura, dice Barthes, formada por la retórica, ha salido de una práctica **político-judicial**, donde tienen lugar la mayoría de los conflictos sociales. Es revolucionario, entonces, olvidarse del lado retórico de la literatura y reivindicar una **nueva práctica lingüística** con el nombre de *texto, escritura* (*COMMUNICATIONS*, 16: 223). El trabajo de Julia Kristeva (1971), *Comment parler à la littérature*, recogido en *Polylogue* (1977: 23-54) es bien elocuente respecto a la unidad y perseverancia de unas constantes en el pensamiento de R. Barthes. Por lo demás, este trabajo de Kristeva es una buena exposición de la obra barthesiana, y su significado teórico.

Un somero repaso a cada uno de sus libros nos dará una idea más aproximada de su quehacer.

II. PRIMEROS TRABAJOS

LE DEGRÉ ZÉRO DE L'ÉCRITURE

Le degré zéro de l'écriture, 1953, se entiende en la línea del pensamiento de Sartre sobre la situación social de la literatura y la **responsabilidad del escritor ante la historia**, aunque esta responsabilidad **se hace depender de la “forma”**. Discute los conceptos de *lengua* -lo **general**, el horizonte natural del escritor-, *estilo* -lo **individual**, producto de la persona biológica- y *escritura*, que es un **acto de solidaridad histórica**,

“[...] *la relación entre la creación y la sociedad, el lenguaje literario transformado por su destino social, la forma captada en su intención humana y unida así a las grandes crisis de la historia*” (1953: 14).

R. Barthes lo dice claramente al final del prólogo: “*Lo que se pretende aquí [...] es afirmar la existencia de una realidad formal independiente de la lengua y del estilo: es tratar de mostrar que esta tercera dimensión de la Forma está también, no sin un suplemento trágico, al escritor con la sociedad; es, por fin, hacer sentir que no hay Literatura sin una Moral del lenguaje*” (1953: 10). [Citamos por la edición de Col. Points, París, Seuil, 1972. Las traducciones son nuestras.] Un comentario de los conceptos de **lengua, estilo y escritura** de Barthes en este trabajo, puede verse en Maurice Blanchot (1959: 301-303). Allí califica la obra de Barthes como “*uno de los pocos libros en que se inscribe el porvenir de las letras*” [pág. 301]. El mismo Barthes aclara su concepto de *escritura* cuando habla del **mito como sistema connotativo**, y dice que la *escritura*, tal como la caracteriza en *El grado cero de la escritura*, es el significante del mito literario, “*es decir, como una forma ya plena de sentido y que recibe del concepto de Literatura una significación nueva*” (1957: 221). La crisis moral del lenguaje que se produce hacia 1850 no es más que el descubrimiento de la escritura como

significante, y de la literatura como significación; y la subversión de la escritura es el acto por el que algunos escritores quieren negar la literatura como sistema mítico.

Después de tratar de las escrituras políticas, de la novela y de la poesía, en la **segunda parte** se esboza lo que sería una **historia de la escritura francesa**, la **relación entre la forma literaria y la ideología: burguesa** en la escritura clásica y romántica; **pequeño-burguesa** en el realismo; y, por fin, **crisis ideológicas** que llevan o al **silencio** o a la *escritura blanca*, neutra de la modernidad -no marcada por el sentimiento ni la individualidad-, como puede ilustrar la novela de Camus, *El extranjero*.

La tesis central de R. Barthes acerca de la historia de la escritura, puede resumirse con sus mismas palabras: "*Se verá, por ejemplo, que la unidad ideológica de la burguesía ha producido una escritura única, y que en los tiempos burgueses (es decir, clásicos y románticos), la forma no podía estar desgarrada porque la conciencia no lo estaba; y que, al contrario, desde el momento en que el escritor ha dejado de ser un testigo de lo universal para convertirse en una conciencia desgraciada (hacia 1850), su primer gesto ha sido elegir el compromiso de su forma, ya asumiendo, ya rechazando la escritura de su pasado. La escritura clásica, pues, ha estallado y la Literatura entera, desde Flaubert a nuestros días, se ha convertido en una problemática del lenguaje*" (1953: 8).

MICHELET

Su siguiente libro, *Michelet*, 1954, intenta, en palabras del mismo Barthes, "*reencontrar la estructura de una existencia (no digo yo de una vida), una temática, si se quiere, o mejor todavía: una red organizada de obsesiones*" (1954: 5). Por eso, el libro dista de ser una biografía al uso del historiador francés del siglo XIX, Michelet, y presenta **una de las formas más frecuentes en la escritura de Barthes: el fragmento** con título absolutamente original acerca de una intuición, un tema, una idea, o una propuesta de clasificación.

El mismo Barthes, a continuación de las anteriores palabras, dice que se trata de una *pre-crítica*, y que las verdaderas críticas, **históricas** o **psicoanalíticas**, vendrán después, ya que sólo pretende "*describir una unidad*".

En *Roland Barthes par Roland Barthes* dice que el calificativo de *precrítica* que da a su **crítica temática** en esta obra, no es más que una forma de **evitar los riesgos de un enfrentamiento teórico** con otras escuelas, "*porque el fantasma es demasiado egoísta para ser polémico*" (1975: 176). En realidad escribió sobre los temas porque era lo que le apetecía hacer.

MYTHOLOGIES

En *Mythologies*, 1957, que recoge textos escritos y publicados en la prensa entre 1954 y 1956, Barthes **desmonta la ideología que subyace** en las más variadas manifestaciones de la **cultura de masas**. El **análisis se apoya en una concepción estructural**, inspirada, según confiesa él mismo, en Saussure: las **representaciones colectivas** deben tratarse como **sistemas de signos**; el **signo mítico**, por otra parte, trata de hacer pasar como natural lo que no es más que **ideología, connotación**.

En el prólogo para la edición de bolsillo de 1970, Barthes proclama la vigencia de las dos actitudes presentes en *Mythologies*: si se denuncia, hay que apoyarse en el análisis; y si se hace semiología, tiene que ser crítica, una *semioclastia*.

Los 53 artículos siguen siendo un **modelo de crítica social**, y la agudeza de los análisis no han perdido nada de su vitalidad.

El estudio final, titulado *El mito hoy*, explica el **mito** como lo que Hjelmslev llamaba un **sistema connotativo**, es decir, un **sistema cuyo significante es un sistema ya constituido** -como significante del sistema connotativo funciona la lengua común o cualquier otro sistema de representación-, y cuya **significación**, para Barthes, es la **ideología burguesa**.

Lengua	1. Significante		2. Significado	
	3. Signo [sentido]			
Mito	I. SIGNIFICANTE [forma]		II. SIGNIFICADO [concepto]	
	III. SIGNO [significación]			

En el cuadro están representados los **dos sistemas**: el de la **lengua** (con numeración arábiga) y el del **mito** (con numeración romana). El **funcionamiento del sistema mítico** consiste en utilizar el signo (sentido) de la lengua de la comunicación como significante (forma) de otro sistema, en el que hay otro significado (concepto), ya propio del nuevo sistema, y un nuevo signo (significación), que es el **signo mítico**.

Ilustremos este funcionamiento con la lectura de uno de los ejemplos que pone Barthes:

"[...] estoy en la barbería, se me ofrece un número de Paris-Match. En la portada, un joven negro vestido con un uniforme francés hace el saludo militar; con los ojos levantados, fijados sin duda en un pliegue de la bandera tricolor. Este es el sentido de la imagen. Pero, inocente o no, veo bien lo que la imagen me significa: que Francia es un Imperio, que todos sus hijos, sin distinción de color, sirven fielmente bajo su bandera y que no hay mejor respuesta a los detractores de un supuesto colonialismo que el celo con que este negro sirve a sus pretendidos opresores. Me encuentro, pues, aquí también, ante un sistema semiológico ampliado: hay un significante, formado él mismo ya por un sistema previo (un soldado negro hace el saludo militar francés); hay un significado (aquí es una mezcla intencionada de francicidad y militarismo); hay finalmente una presencia del significado a través del significante" (1957: 201).

La **literatura** puede ser caracterizada también como un **mito**, sobre todo la **literatura tradicional**, la que **no cuestiona la significación "literaria"**. Dice Barthes:

"El consentimiento voluntario en el mito puede, por otra parte, definir toda nuestra literatura tradicional: normativamente, esta Literatura es un sistema mítico caracterizado: hay un sentido, el del discurso; hay un significante, que es este mismo discurso como forma o escritura; hay un significado, que es el concepto de literatura; hay una significación, que es el discurso literario" (1957: 221).

Todo intento de **reducir la literatura a un sistema semiológico simple** supone una rebelión contra la Literatura, y esto es lo que hace principalmente la poesía moderna, que intenta **transformar el signo en sentido**, y tiene como ideal el llegar, no al sentido de las palabras, sino al sentido de las cosas mismas.

Los textos citados de *Mythologies* son traducidos por nosotros mismos de la edición de 1970 en la colección Points.

En sus *Elementos de semiología*, 1964, vuelve Barthes a hablar de la literatura como un **sistema semiológico segundo** o **connotativo**. El esquema que emplea en esta ocasión es el siguiente:

$$\begin{array}{cccc} 2 & E & R & C \\ \hline 1 & E & R & C \end{array}$$

Donde: E = **expresión**; C = **contenido**; R = **significación**, relación entre E y C. La definición de Barthes es: "Se dirá, pues, que un sistema connotado es un sistema cuyo plano de expresión está constituido por un sistema de significación; los casos corrientes de connotación estarán evidentemente constituidos por los sistemas complejos en los que el lenguaje articulado forma el primer sistema (es, por ejemplo, el caso de la literatura)" (1964: 130). [Es nuestra la traducción del texto citado, que corresponde a la edición en *Communications*, 4.] Sobre Roland Barthes, y en especial *Mythologies*, véase de G. Genette (*Figures I*: 185-204), el trabajo titulado *L'envers des signes*.

III. ETAPA ESTRUCTURALISTA

En las tres obras comentadas hasta ahora se encuentra un índice de prácticamente **todas las grandes preocupaciones** de la obra de Barthes. Con todo, aunque entre 1955 y 1960 trabaja como investigador de sociología en el CNRS (**Centre National de la Recherche Scientifique**), en 1960 empieza a enseñar en la **École Pratique des Hautes Études**, donde en 1962 es ya director de estudios de "sociología de los signos, símbolos y representaciones". Esto explica el carácter de muchos de los trabajos de estos años; y también la repercusión de los mismos en el ámbito académico. El 14 de marzo de 1976 es aceptado por la asamblea de profesores del **Collège de France** para hacerse cargo de la cátedra de *semiología literaria*; y el 7 de enero de 1977 pronuncia la lección inaugural de dicha cátedra. **Barthes estará siempre unido, pues, a la historia de la semiología**. Para esta historia son fundamentales los trabajos de Barthes que vamos a comentar a continuación, entre otros.

SUR RACINE

En efecto, en el libro siguiente, *Sur Racine*, 1963, puede decirse que está el **principio cronológico** de lo que va a ser la **institución** de la *nouvelle critique*, porque es esta obra la que origina una **agria polémica con los críticos tradicionales** -profesores universitarios principalmente-. Los documentos más importantes de esta polémica son la crítica publicada por **Raymond Picard**, especialista en Racine, con el título de *Nouvelle critique ou nouvelle imposture*, 1965, y la respuesta de Barthes en *Critique et vérité*, 1966, que constituye un **auténtico manifiesto** de la *nouvelle critique* y que parece interesante comentar después.

Pero volvamos a *Sur Racine*, que recoge **tres estudios ya publicados antes** (en 1960, 1958 y 1960 respectivamente): el **primero**, titulado *El hombre raciniano*, es, en palabras del mismo Barthes, “una especie de antropología raciniana, a la vez estructural y analítica”; por un lado, la **tragedia** es vista como un sistema de unidades y de funciones; por otro, la forma es la del **lenguaje del psicoanálisis**, lenguaje que según Barthes es el único que conviene para hablar de un hombre encerrado.

El **segundo** trabajo, el más breve, titulado *Recitar a Racine*, fue publicado con motivo de una representación de *Fedra*, y somete a crítica la **forma de interpretar el teatro de Racine** que intenta hacerlo **expresivo** -subrayando en la recitación ciertas palabras, destacando ciertos versos que están en la “antología” a que se reduce Racine-, o que trata de que los personajes sean **personas vivas y cercanas**, como hacía en tal representación María Casares. Por el contrario, **la mejor forma de conservar a Racine es alejarlo**, mantener las distancias.

El **tercer** estudio se titula *¿Historia o literatura?* y es muy interesante por el **examen** a que somete la **forma tradicional de hacer historia literaria**: más que el de historia, le conviene el nombre de **crónica** -pues lo que destaca es el autor, y no un marco general-, y consiguientemente, por tratarse en realidad de una **sucesión de monografías** sobre autores, no se percibe la diferencia entre historia y crítica. Sin embargo, en literatura hay **dos demandas** diferentes: una **histórica**, en cuanto que la literatura es **institución**; otra **psicológica**, en cuanto que es **creación**. Consiguientemente, son **dos las disciplinas** que, con métodos y objetos diferentes, estudian la literatura:

“[...] en el primer caso, el objeto es la institución literaria, el método es el histórico en sus desarrollos más recientes; en el segundo caso, el objeto es la creación literaria, el método es la investigación psicológica” (1963: 139)

Al hilo de la crítica a la forma de tratar los historiadores de la literatura a Racine, se encuentran algunas propuestas para el estudio de la **literatura como institución** que no dejan de tener actualidad, vistas desde el **interés por la recepción**.

El estudio de la **literatura como institución** que parece propugnar, al tiempo que critica los estudios racinianos, se centraría en: el *medio*, el público, la formación intelectual del público, los hechos de mentalidad colectiva -estas son las tareas de un programa de estudio histórico propuesto por Lucien Febvre-; a lo que habría que añadir, según Barthes, quien opina ahora como lector nada más: estudio de la retórica clásica, y del concepto de literatura en la época estudiada. La literatura, así, se ve como una de las actividades humanas -su función y su forma son relativas-, y por eso es objeto de la historia: “Es, pues, en el nivel de las funciones literarias (producción, comunicación, consumo) donde únicamente puede situarse la historia, y no en el de los individuos que la han practicado. Dicho de otra manera, la historia literaria no es posible nada más que si se hace sociológica, si se interesa en las actividades y en las instituciones, no en los individuos” (1963: 146).

En cuanto a la caracterización de la **actividad crítica**, se anuncian ideas, que luego se desarrollarán en *Critique et vérité*, sobre la **pluralidad de sentidos** y la necesidad de hacer conscientes los **presupuestos de toda crítica**.

ESSAIS CRITIQUES

En la recopilación de trabajos titulada *Essais critiques*, 1964, hay artículos publicados entre 1953 y 1963. Destacan por su importancia para la teoría literaria los titulados *La actividad estructuralista*, 1963; *Las dos críticas*, 1963; y *¿Qué es la crítica?*, 1963.

Así pues, entre los años **1963 y 1966**, es decir, entre *Sur Racine* y *Critique et Vérité*, pasando por *Essais critiques*, tiene lugar la presentación pública de la *nouvelle critique*. Documentos esenciales de esta **institucionalización** son los escritos de R. Barthes, especialmente los de **carácter teórico y programático**: el ya comentado *¿Historia o literatura?*, los artículos de *Essais critiques* aparecidos en 1963 que se han mencionado, y la respuesta de Barthes en *Critique et Vérité* a los ataques de la crítica académica a sus trabajos sobre Racine. El resumen comentado de estos trabajos dará una idea de lo que es la *nouvelle critique*.

1. La actividad estructuralista

Este artículo ilustra muy bien los fundamentos de una **crítica literaria inspirada en el estructuralismo**, que, explica Barthes, no es por entonces una escuela, ni un movimiento con sólidas doctrinas. Es preferible hablar de *actividad y hombre estructuralistas*, caracterizados por un tipo especial de **imaginación**, por la sucesión regulada de un cierto número de **operaciones mentales**.

El **objetivo** de toda actividad estructuralista es **reconstruir un "objeto"**, de modo que en esta reconstrucción se manifiesten las reglas de su **funcionamiento** (las "funciones"). La **estructura** es un *simulacro* del objeto, un **producto de la actividad del hombre estructural**, que toma un objeto, lo *descompone* y lo *recompone*, produciéndose, entre los dos tiempos, **algo nuevo**, que es lo **inteligible** general. Es decir, se añade al objeto el **intelecto**, un sentido basado en las funciones descubiertas entre la operación de descomponer y la de recomponer.

Dos son, pues, las *operaciones* de la actividad estructuralista: *recorte y ensamblaje*. *Recortar* el objeto de estudio equivale a encontrar en él **fragmentos** móviles cuya situación **diferencial** (respecto a otros fragmentos del mismo objeto) **engendra un determinado sentido**. Estos fragmentos **se oponen a los que aparecen en el mismo objeto** (véase aquí la función *sinagmática* de la lingüística) y a los que **podrían aparecer** en el mismo lugar (función *paradigmática*).

El *ensamblaje* es la operación por la que se **fijan reglas de asociación entre los fragmentos aislados** del objeto de estudio. Se trata de mostrar que la aparición de las unidades obedece a unas **normas constructivas**, es decir, que el objeto tiene una *forma* (normas constructivas), y que estas normas constructivas son las que dan el *sentido* a la obra.

Así se llega a la construcción de un *simulacro* de la obra, simulacro que **no devuelve el mundo tal como lo ha tomado**, sino que: **primero**, manifiesta una **categoría nueva del objeto**, que es la **funcional**; y **segundo**, "*saca a plena luz el proceso propiamente humano por el cual los hombres dan sentido a las cosas*".

Por eso, en el **estructuralismo** "*lo que es nuevo es un pensamiento (o una 'poética') que busca, más que asignar sentidos plenos a los objetos que descubre, saber cómo el sentido es posible, a qué precio y según qué vías*". Por eso el hombre estructural podría ser llamado *homo significans* (1964a: 218).

2. ¿Qué es la crítica?

Explicados los fundamentos del estructuralismo, ¿en qué consiste la **crítica literaria** que se inspira en tales presupuestos? Tal es la pregunta a la que Barthes intenta responder en otro artículo, publicado en 1963 en el *Times Literary Supplement* y titulado *¿Qué es la crítica?*

Empieza señalando cómo la **crítica literaria francesa**, durante los quince años anteriores a 1963, se inscribe en el interior de **cuatro grandes “filosofías”**: *existencialismo* (Sartre); *marxismo* (Lucien Goldmann); *psicoanálisis* (Ch. Mauron y Bachelard); y, últimamente, *estructuralismo* o *formalismo*, iniciado en Francia por **Claude Lévi-Strauss** en el campo de la **antropología**.

La crítica estructuralista aprovecha el **modelo lingüístico de Saussure**, ampliado por **Jakobson**, quien en sus comienzos, recuerda Barthes, participó en la escuela crítica del formalismo ruso (1964: 253). Dice Barthes que

“[...] parece, por ejemplo, posible desarrollar una crítica literaria a partir de dos categorías retóricas establecidas por Jakobson: la metáfora y la metonimia” (1964a: 253).

Cualquiera de los mencionados principios ideológicos es **utilizable** y, por tanto, no está en ninguno de ellos la esencia de la crítica literaria. Lo que sí es necesario es **confesar**, y no tratar de ocultar, el *parti pris* adoptado. Dice Barthes:

“Dado que estos principios ideológicos diferentes son posibles al mismo tiempo (y por mi parte, en cierto modo, suscribo al mismo tiempo cada uno de ellos), sin duda la elección ideológica no constituye el ser de la crítica, y la ‘verdad’ no es su sanción. La crítica es otra cosa que hablar justo en nombre de principios ‘verdaderos’” (1964a: 254).

Conviene destacar la confesión que hace Barthes entre paréntesis porque parece que explica precisamente el carácter heterogéneo, variado y rico de su obra.

La **crítica**, al tener que **confesar los principios** de los que parte, es crítica de la obra y es **crítica de sí misma**, pues

“[...] la crítica no es de ninguna manera una tabla de resultados o un cuerpo de juicios, sino que es esencialmente una actividad, es decir, una serie de actos intelectuales profundamente inmersos en la existencia histórica y subjetiva (es lo mismo) del que los realiza, es decir, los asume” (1964a: 254-255).

Y, descendiendo a su **estatuto científico**, la crítica es **discurso sobre un discurso**; es un **lenguaje segundo**, o **metalenguaje**, que se ejerce sobre un lenguaje primero, o lenguaje objeto. Por eso la actividad crítica debe contar con dos clases de relaciones: la relación entre el lenguaje crítico y el lenguaje del autor analizado, y la relación entre el lenguaje-objeto (el del escritor) y el mundo.

El carácter estructuralista de la crítica queda de manifiesto cuando Barthes asigna a su tarea un **carácter exclusivamente formal**, consistente, **no en “descubrir” en la obra o en el autor analizados algo “oculto”, “secreto”, “profundo”,** que hubiera pasado inadvertido hasta entonces, sino en **“ajustar”** (como un buen ebanista que aproxima, tanteando inteligentemente, dos piezas de un mueble complicado) **el lenguaje que le proporciona su época** (existencialismo, marxismo, psicoanálisis) **con el lenguaje**, es decir, con el sistema formal de sujeciones lógicas elaborado por el autor según su propia época. Se trata, **no de descifrar el sentido** de la obra estudiada, sino de **reconstruir las reglas y las sujeciones de elaboración de este sentido**.

En una afirmación que en nuestra opinión mantiene toda su vigencia en estos tiempos postestructuralistas, dice Barthes que la obra introduce “sentido” en el mundo, no “un sentido”, y que, en la buena literatura, *“la obra nunca es completamente insignificante (misteriosa o “inspirada”), ni tampoco completamente clara: es, si se quiere,*

sentido suspendido: se ofrece, en efecto, al lector como un sistema significante declarado pero se le escapa como objeto significado" (1964a: 256).

A partir de la concepción de la literatura como un lenguaje, sistema de signos, cuyo ser no está en el mensaje, sino en el "sistema", **la crítica no tiene por qué reconstruir el mensaje de la obra,**

"[...] sino solamente su sistema, lo mismo que el lingüista no tiene que descifrar el sentido de una frase, sino establecer la estructura formal que permite que ese sentido sea transmitido" (1964a: 257).

3. Las dos críticas

A partir de aquí, se entiende el **ataque de Barthes contra la crítica universitaria**, que emplea el **método positivista** y que se opone a toda la *crítica de interpretación o ideológica*, que confiesa el lenguaje con el que habla de la obra literaria (*existencialismo, marxismo o psicoanálisis*). Un primer desacuerdo con la crítica universitaria, heredera de G. Lanson, ya fue manifestado por Barthes en un artículo, publicado en 1963 en la revista *Modern Languages Notes*, titulado *Las dos críticas*.

Allí se ataca sobre todo el que la crítica universitaria no confiese su carácter ideológico, cuando **no reconoce su limitación del concepto de literatura**, desde el momento en que la concibe como algo eterno o algo natural, obvio.

La crítica universitaria, por otra parte, se basa en la **analogía entre la obra y la vida del autor**, como si la obra tuviera que expresar forzosamente algo acontecido en la vida del escritor, con lo que se ignora el **sentido funcional de la obra**, que es su **única verdad, relativa e histórica**. **Lo que rechaza**, en definitiva, es todo **análisis inmanente**.

En este artículo, Barthes solamente apunta lo que será su crítica posterior y más detallada de la concepción de la literatura y de la crítica por parte de las teorías tradicionales, de tipo positivista.

CRITIQUE ET VÉRITÉ

Es lo que hace Barthes en *Critique et Vérité*, 1966, donde responde a los ataques de la **crítica tradicional**. La importancia de este pequeño libro reside en el hecho de que intenta una clara identificación de la **actitud de la nouvelle critique frente a la literatura**. Y hay que considerarlo como el auténtico manifiesto de la escuela formalista francesa.

La polémica empieza cuando **Raymond Picard** sale en defensa de la crítica universitaria y contra la interpretación que Barthes hace de Racine. Picard publica sus objeciones en el periódico *Le Monde* y en un panfleto que lleva por título *Nouvelle critique ou nouvelle imposture*, 1965. El ataque de Picard se ve apoyado por toda una reacción, en periódicos y revistas, sobre todo conservadores, que ilustra muy bien el **miedo instintivo a todo lo nuevo**, con un lenguaje muy típico, que refleja más lo impulsivo que lo racional de tal actitud. El mismo Barthes (1966: 9-13) da las referencias de los autores y los lugares de aparición de estas críticas.

Otros detalles de la historia de la polémica con Picard, pueden verse en Calvet (1990: 185-190), y A. Yllera (1998). Y un comentario en Michel Charles, *Barthes, Picard: une crise* (1985: 293-311).

A) *La crítica tradicional*

Pero describamos mejor un tanto detalladamente la respuesta de Barthes, porque supone plantear nítidamente lo que de nuevo tiene la **crítica estructuralista**, y lo que de viejo tiene la **crítica positivista**. En la *primera parte* de la obra, **dedicada a desmontar los principios de la crítica tradicional**, Barthes señala como **características** de esta crítica: *primero*, el funcionar según una serie de **evidencias, no discutibles**, que forman la *verosimilitud*; y *segundo*, una *incapacidad de crear símbolos*.

1. Normas de la “verosimilitud” crítica

Por lo que atañe a la verosimilitud, sabido es que **Aristóteles** fundaba ésta en la **tradición**, los **sabios**, la **opinión común** de la mayoría. **Lo verosímil es lo que en una obra o en un discurso no contradice ninguna de estas autoridades**. Por otra parte, **lo verosímil del crítico tradicional no se refleja en declaración de principios**, puesto que es **lo que cae por su peso**; ni **tampoco es un método**, puesto que el método es el acto de duda por el que alguien se pregunta por el azar o la naturaleza. Por el contrario, **ama las evidencias**, que suelen ser normas que se dan de antemano. Estas *reglas de la verosimilitud*, en 1965, son: *la objetividad, el gusto y la claridad*.

a) **Objetividad: lingüística, psicológica y estructural**

Primera gran norma, pues: **hay que ser objetivo**. Objetivo es lo que existe fuera de nosotros. Y en la obra literaria, ¿qué es esto que existe fuera de nosotros? El crítico tradicional dice que en la obra hay fenómenos evidentes, que es posible conocer apoyándose en *las certezas del lenguaje, en la coherencia psicológica y en los imperativos de la estructura del género*.

Por lo que respecta a las *certezas del lenguaje*, dice Barthes que éstas serían las **certezas del diccionario**, que da una definición de cada palabra. Ahora bien, el idioma así fijado no es más que el **material de otro lenguaje**, que es el *lenguaje simbólico*, el de los *sentidos múltiples*.

Efectivamente, la obra tiene un *sentido literal* (del que se encarga la **filología**), pero la cuestión es saber si se tiene derecho, o no, a **leer en este discurso literal otros sentidos que no lo contradigan**. Y a esto no responde el diccionario, sino una decisión de conjunto sobre la naturaleza simbólica del lenguaje.

Por lo que respecta a la *coherencia psicológica*, es evidente que un **psicoanalista** la objetivará de forma distinta que un practicante de la **psicología del comportamiento**. Y si se apoya uno en la **psicología corriente**, hay que tener en cuenta que esta psicología está formada por lo que se nos ha enseñado sobre un autor, con lo que diríamos de él lo mismo que ya sabemos.

En cuanto a la *estructura del género*, ésta depende del **tipo de estructuralismo** que se adopte (genético, fenomenológico...). Es decir, que la objetividad a la que se podría llegar por la psicología o por la estructura, supone que **se ha elegido**, entre varios, **una psicología y un estructuralismo particulares**, por lo que se demuestra que se trata de interpretar de acuerdo con una teoría particular, y no de encontrar una objetividad.

Entonces, **la única objetividad posible es la que se basa en el sentido literal del lenguaje**, el sentido fijado en el diccionario. Pero esto supone el **renunciar, por ejemplo, a una lectura de los poetas evocando**.

b) El gusto

La **segunda gran norma del crítico tradicional** en 1965 es *el gusto*. Según Barthes, el gusto a que se refiere la crítica tradicional consiste en un **sistema de prohibiciones**, que vienen de la moral o de la estética. Y **¿de qué prohíbe hablar el gusto?** Responde Barthes: **de los objetos**. Se acusa a la **nueva crítica** de ser muy abstracta, cuando, en realidad, **es muy concreta**, pues siempre habla de objetos. Pero es que la **verosimilitud crítica** llama concreto a lo que es habitual, y, según ella, la crítica no debe estar hecha ni de objetos (son muy prosaicos), ni de ideas (son muy abstractas), sino **sólo de valores**. Y el gusto, servidor de la **moral** y de la **estética**, **confunde lo bello y lo bueno**. Este gusto prohíbe hablar al psicoanálisis.

c) La claridad

La **tercera norma** de la crítica tradicional es *la claridad*. Barthes arremete aquí **contra el tópico**, tan extendido entre la burguesía francesa, **de la claridad del francés**, y demuestra que la pretendida lengua clara no deja de ser una jerga como otra cualquiera. **Cuando se exige que se escriba claro**, se está exigiendo que se escriba una lengua determinada, es decir, **se está prohibiendo hablar o escribir de otra forma**.

2. Incapacidad de crear símbolos

Junto a la verosimilitud, la **segunda característica** de la crítica vieja es la **incapacidad de crear símbolos** sobre la literatura. Y se prohíbe hablar un lenguaje simbólico **en nombre de la especificidad de la literatura**. Pero, si no se crea una serie de símbolos, lo único que se puede decir de la literatura es que es literatura. Por el contrario, Barthes defiende que, efectivamente, hay que estudiar las formas de la literatura, pero **también hay que ir después a los contenidos**. Y, por otra parte, el análisis estructural de la obra sólo se puede hacer en función de modelos lógicos: **la especificidad de la literatura sólo se puede postular en el interior de una teoría de los signos**. Para tener el derecho de defender una **lectura inmanente** de la obra, hay que saber lo que es la lógica, la historia, el psicoanálisis, es decir, para devolver la obra a la literatura, hay que salir de ella y hacer referencia a una cultura antropológica.

B) *Los postulados de la nueva crítica*

Pasemos ahora a ver, muy brevemente, los postulados de la nueva crítica. El punto de partida está en que actualmente **el crítico se convierte**, lo mismo que el poeta o el novelista, **en escritor**, es decir, se convierte en alguien para quien el lenguaje plantea problemas. El crítico experimenta la **profundidad del lenguaje** y no su valor como instrumento o su belleza. **El escritor y el crítico** se juntan cara al mismo objeto: **el lenguaje**.

De aquí viene la **crisis del comentario de textos**, y el surgir de **nuevas preguntas en torno a la crítica**: ¿cuáles son las **relaciones de la obra y del lenguaje**? Si la obra es simbólica, ¿a qué **reglas de lectura** se está obligado? ¿Puede haber una **ciencia de los símbolos escritos**? ¿Puede ser **simbólico el lenguaje del crítico**?

1. El sentido plural del texto

Para responder a estas preguntas, hay que señalar previamente un hecho capital: **la obra, según lo atestiguan los hechos, tiene muchos sentidos. Históricamente se comprueba cómo cambia el sentido de una obra.** Pero es que esta variedad está en la **estructura misma** de la obra, y en esto es en lo que es simbólica. El **símbolo es constante**, y lo que varía es la conciencia de la sociedad y los derechos que la sociedad le concede. **La lengua simbólica, a la que pertenecen las obras literarias, es, por estructura, una lengua plural.**

Esta disposición plural existe también en la lengua propiamente dicha, pues sabida es la cantidad de **ambigüedades** que se presentan en el **uso lingüístico**, si no hay un contexto que fije el sentido. De manera similar, **cuando se lee una obra**, se puede añadir la situación, **el contexto propio**, para reducir sus ambigüedades, pero **esta situación**, que cambia de un lector a otro, **compone la obra**, no la encuentra.

2. La ciencia, la lectura y la crítica literarias

La obra literaria, al tener por estructura un sentido múltiple, da lugar a **dos discursos** diferentes: el de la ciencia de la literatura y el de la crítica literaria.

La *ciencia de la literatura* es un discurso general cuyo objeto es no un solo sentido, sino la misma **pluralidad de sentidos** de la obra.

La *crítica literaria*, por el contrario, es un discurso que asume, con sus riesgos, la intención de **dar un sentido particular a la obra**. De **dos maneras** se puede dar un sentido a la obra: por la *lectura*, que es una **donación silenciosa e inmediata** de sentido; y por la *crítica*, en que la **donación de sentido está mediatizada por un lenguaje intermediario**.

A continuación se detiene Barthes en un intento de caracterización de estos tres modos de acercamiento a la obra literaria. Por lo que se refiere a la *ciencia de la literatura*, ésta será una **ciencia de las formas**, interesada por las **variaciones de sentido engendradas** por la obra. Lo que le interesa saber es si la obra ha sido comprendida, y si todavía lo es, de acuerdo con la lógica simbólica de los hombres.

La *crítica literaria* no trata de los sentidos, sino que **produce los sentidos; no busca el fondo de la obra, puesto que no existe**, sino que sólo puede **continuar las metáforas** de la obra.

En lo que atañe a la *lectura*, señala Barthes la diferencia entre lectura y crítica, que se puede resumir diciendo que **el lector desea la obra**, mientras que el crítico desea el lenguaje de la obra.

Terminemos señalando la importancia del concepto de *texto plural* y de la nítida distinción entre *ciencia de la literatura*, *crítica* y *lectura*.

SYSTÈME DE LA MODE

En 1967 Roland Barthes publica *Système de la mode*, antiguo **proyecto de tesis** -redactado entre 1957 y 1963, como dice el mismo autor en el prólogo- bajo la dirección de Claude Lévi-Strauss, primero, y de André Martinet, después; pero que no es presentado como tal tesis, sino como su **trabajo más “objetivo”, “científico” y menos “escrito”** que los anteriores (Calvet 1990: 198-200).

Responde a un **ideal de análisis estructural** con vocación de **descripción exhaustiva del objeto estudiado**, en este caso la moda femenina. Para ello se centra, no en los objetos

reales -los vestidos-, sino **en los escritos que hablan de la moda**; se trata, pues, de la **moda escrita**. El trabajo dice mucho de la enorme capacidad de **organización, clasificación y análisis de un corpus**, que es explicado como un sistema semiológico, como un lenguaje.

La **teoría semiológica** que está en la base de esta práctica se encuentra expuesta de forma canónica en los *Elementos de semiología*, que Barthes publicó en el n° 4 de *Communications*, 1964. Este trabajo es un clásico de la **semiología inspirada en la lingüística estructural**, es decir, en Saussure, Hjelmslev y Jakobson.

IV. ETAPA POSTESTRUCTURALISTA

Las obras que Barthes publica a partir de 1970 indican un cambio caracterizado por la **pérdida de protagonismo de las investigaciones teóricas y análisis centrados en la semiología de base lingüística**. El punto hacia el que se dirige ahora la atención es el *texto*, concepto que se refiere no sólo al texto literario, sino a los más variados objetos de estudio.

Distingue Barthes entre un *análisis estructural* -descripción de las estructuras del texto, para saber **cómo está construido**- y un *análisis textual*: estudia el **volumen de sentidos**, la *significancia* del texto, su **capacidad de producir sentidos**; la estructura del texto interesa en cuanto que **"disemina" contenidos**. Véase su trabajo, ejemplo de análisis textual, *La lucha con el ángel*. (*Análisis textual de Génesis 32, 23-33*) (trad. en 1974: 111-127, y en 1985: 309-322). En una nota de este trabajo dice claramente que su estudio de la obra de Balzac, *Sarrasine*, es un análisis textual (1974: 122, n. 3). Obsérvese cómo el aspecto **hermenéutico**, la preocupación por el sentido del texto, que está presente en toda la teoría de Barthes, se hace claramente dominante.

S / Z

Fruto del trabajo del seminario de los años 1968 y 1969 es su obra *S/Z*, donde Barthes intenta ilustrar y analizar uno de los fenómenos que aparecen señalados en *Critique et Vérité*: la **pluralidad de sentidos** de un texto. [Para la génesis del curioso título de *S/Z*, véase Calvet (1990: 208).] El libro consiste en una lectura de la obra de Balzac, *Sarrasine*, y los **conceptos metodológicos** con los que se hace esta lectura son los de *lexía* y *código*.

Lexía es la **unidad de lectura** que viene determinada por los sentidos que se pueden encontrar (dos o tres como máximo). Es decir, **una lexía es un fragmento de extensión variable donde pueden apreciarse dos o tres sentidos**.

El *código* es **cada una de las fuerzas que pueden apoderarse del texto**, es decir, simplificando un poco, el código sería cada uno de los **grandes temas**, o de los **grupos de artificios narrativos**, que dominan en un texto.

Según esto, Barthes divide la novela de Balzac en **561 lexías** (unidades de lectura) y en **cinco códigos**. Los **análisis concretos**, del tipo del que vamos a ver como ejemplo más adelante, se alternan con **93 párrafos de comentarios más generales** que tienen que ver con una *teoría del texto* y que llevan títulos como: *El tejido de las voces*, *La ironía*, *la parodia*, *El índice*, *el signo*, *el dinero*, *Voz de la ciencia*, *Voz de la verdad*, etc.

La **originalidad** del libro de Barthes se sitúa tanto en la forma material, es decir, en su disposición, como en el contenido. En cuanto a la **disposición**, ya hemos visto la alternancia de fragmentos teóricos con la parte dedicada al análisis concreto de la obra de Balzac. En cuanto al **fondo**, al carácter de la obra, uno se puede preguntar dónde clasificar *S/Z*: ¿es el **análisis de un texto**? ¿es una obra de creación, es decir, es un **texto**? El libro es todo esto a la vez y, sobre todo, es un **intento de teorizar la práctica de la lectura de la obra**.

Es decir, arrancando de la lectura de la obra de Balzac, se hace una disección de ésta, y se teoriza sobre el texto, la lectura, el lenguaje, el sentido, el símbolo, la connotación...

En esta obra Barthes teoriza, al tiempo que practica, una **concepción nueva del texto**. El texto recobra su valor etimológico y significa *tejido, trenzado de sentidos diversos* que vienen de estos códigos. No hay, pues, un sentido único del texto, sino una **pluralidad de sentidos**. Todos estos conceptos estaban ya anunciados en su obra *Critique et Vérité*.

En 1974, Stephen Heath comentaba el trabajo de Barthes destacando que “*es uno de los libros más originales de los últimos años*”, al producir un desplazamiento, un cambio en la forma de leer, que se ve cargada con “*el peso del significante*” (1974: 92).

No nos puede extrañar que *S/Z* sea una de las obras de Barthes más citadas en la crítica literaria actual norteamericana.

L'EMPIRE DES SIGNES

L'Empire des signes, 1970, está motivado por un viaje al Japón. Barthes analiza en esta obra la **cultura japonesa como si se tratara de un texto**, en el que, **al desconocer la lengua**, resulta fácil **escapar a la ideología** y, por tanto, analizarlo como **puro sistema de signos**, como **puro significante**.

El capítulo titulado *Sin palabras* empieza así: “*La masa murmurante de una lengua desconocida constituye una protección deliciosa, envuelve al extranjero (a poco que el país no le sea hostil) con una película sonora que para en sus orejas todas las alienaciones de la lengua materna: el origen, regional o social, de quien la habla, su grado de cultura, de inteligencia, de gusto, la imagen a través de la que se constituye como persona y que os pide reconocéis*” (1970b: 17). En otro lugar, dirá Barthes que este texto es una ruptura, porque es la primera vez que ha entrado en el significante (Calvet 1990: 221).

SADE, FOURIER, LOYOLA

En *Sade, Fourier, Loyola*, 1971, se analiza la obra de estos autores como **creadores de lengua**. Se conciben sus **obras**, y todo el **sistema de su pensamiento**, como un **texto**. No se queda Barthes en un fino **análisis estructural de la escritura** de estos autores, sino que concibe la **lengua como lugar** donde se manifiestan sus **deseos y preocupaciones**. Así, la lengua de **Sade** sería la lengua del **placer erótico**; la de **Fourier**, la de la **felicidad social**, y la de **Loyola**, la de la **interlocución divina**.

Barthes busca la manera en que cada uno aísla, articula y ordena sus signos, sus objetos, operaciones que llevan a la **creación de sus lenguas particulares**. Lenguas, no en el sentido de lengua comunicativa, sino en el de **sistema signifiante**.

LE PLAISIR DU TEXTE

Un **libro teórico sobre la lectura y el texto**, *Le plaisir du texte*, 1973, enlaza con la línea seguida en el anterior, donde no faltan las páginas sobre el placer del texto (1971: 12-16). Se **teoriza el texto desde el lector, su lengua y su inconsciente**, y es, en cierta forma, el **manifiesto** de una **nueva fase** en su actividad, que en su autobiografía (1975: 148) califica de fase **dominada por la moralidad**.

Diferencia entre *texto de placer* y *texto de disfrute (jouissance)*: el **primero** responde al tipo de texto representado por la **cultura y los clásicos**; el **segundo** es el texto pro-

ducto del **trabajo sobre el lenguaje**, de la **escritura**, que descompone la lengua y la cultura. La **teoría de la lectura** de Barthes es un signo más de los **nuevos aires** que empiezan a soplar en la **teoría literaria de los años 70**.

FRAGMENTS D'UN DISCOURS AMOUREUX

Después de una curiosa **autobiografía**, *Roland Barthes par Roland Barthes*, 1975 -donde expone su vida y su actividad, sus obsesiones y deseos, **de la misma manera fragmentaria en que analiza un texto-**, en 1977 aparece su obra *Fragments d'un discours amoureux*.

En la nota que escribe **T. Todorov** en el número que la revista *Poétique* (47, 1981) dedicó a Barthes después de su muerte, caracteriza al **último Barthes** como el que **empieza a hablar de sí mismo**; y forma un grupo con sus tres últimas obras: *Roland Barthes par R. B.*, *Fragments d'un discours amoureux* y *La chambre claire*.

Basada en un trabajo desarrollado en su seminario durante los años 1975 y 1976, analiza todo el **lenguaje e imaginaciones** desplegadas en torno al tema del amor como si fuera un **texto**, un discurso. Si en el texto de Balzac aislaba las *lexías* como unidades mínimas, ahora aísla lo que llama *figuras*, **localizables por ciertas frases que acompañan a las imaginaciones amorosas**. Hay mucho de **psicoanálisis** en este acercamiento al discurso amoroso. Por supuesto, los **conceptos estructuralistas** son utilizados también de acuerdo con las necesidades expositivas. El texto literario básico para su comentario era el *Werther* de Goethe. Con esta obra, Roland Barthes conoce un **éxito editorial** de "best-seller" (Calvet 1990: 266).

LEÇON

Leçon, 1978, es la publicación de la lección inaugural de la cátedra de semiología literaria, que Barthes ocupa en el Collège de France hasta su muerte, pronunciada el 7 de enero de 1977. Este **texto da muchas de las claves del quehacer intelectual de R. Barthes**.

Trata de la **literatura** (escritura o texto) como **trabajo de desplazamiento que se ejerce sobre la lengua**, y como **lugar de fuerzas de libertad**, de las que R. Barthes analiza tres: alojamiento de muchos **saberes** (*mathesis*), **representación** (*mimesis*) y **juego de los signos** (*semiosis*).

Con motivo de la explicación de esta tercera fuerza, la *semiosis*, Barthes describe su **pensamiento sobre la semiología**, sus **relaciones con la lingüística**, y la **fragmentación y digresión** como **operaciones fundamentales de su enseñanza semiológica**. El siguiente fragmento, del principio de este texto, ilustra bien el **carácter inquieto del trabajo intelectual de Barthes**:

"Y si es verdad que he querido durante mucho tiempo inscribir mi trabajo en el campo de la ciencia, literaria, lexicológica y sociológica, no tengo más remedio que reconocer que yo no he producido más que ensayos, género ambiguo donde la escritura lucha con el análisis. Y si es verdad también que muy pronto ligué mi investigación al nacimiento y al desarrollo de la semiología, es igualmente cierto que tengo poco derecho a representarla, dada mi inclinación a desplazar su definición, apenas me parecía constituida, y a apo-

yarme en las fuerzas excéntricas de la modernidad, más próximas de la revista *Tel Quel* que de las numerosas revistas que, en el mundo, son testigos del vigor de la investigación semiológica" (1978: 7-8).

LA CHAMBRE CLAIRE

El último libro de Barthes, aparecido poco después de su muerte, trata de la **fotografía**, *La chambre claire*, 1980. Es curioso que el nombre de **Sartre**, cuyo pensamiento inspira bastante la obra primera de Barthes, aparezca en la dedicatoria de su último libro.

El trabajo es una muestra de la **soltura**, **enfoque personal**, con que aborda el estudio de los distintos hechos artísticos. No está ausente, por supuesto, el orden del razonamiento, y el recurso a los más variados saberes: **semiología, lingüística, psicoanálisis...** Ahora bien, no se espere un estudio sistemático en sentido estricto.

En las siguientes palabras, después de notar su conciencia de **sujeto arrojado entre dos lenguajes** (uno, el de la **expresividad**; otro, el de la **crítica** -esta, a su vez, con varios discursos posibles: **sociología, semiología y psicoanálisis-**), proclama Barthes lo único seguro en él: "[...] *la resistencia feroz a todo sistema reductor. Porque cada vez que habiendo recorrido un poco de sistema, sentía que un lenguaje se consolidaba, y que de esa manera se deslizaba a la reducción y a la reprimenda, lo dejaba suavemente y buscaba en otra parte: yo me ponía a hablar de otra forma*" (1980: 21). [Traducción nuestra.]

ÚLTIMAS PUBLICACIONES

Después de su muerte como consecuencia de un accidente de circulación -fue atropellado frente al **Collège de France-**, han aparecido distintas colecciones de trabajos y artículos de Roland Barthes (*Le grain de la voix. Entretiens 1962-1980*, 1981; *L'obvie et l'obtus. Essais critiques III*, 1982; *Essais critiques IV. Le bruissement de la langue*, 1984; *L'aventure sémiologique*, 1985; *Incidents*, 1987), todos publicados ya antes, menos el de 1987, reunión de varios **escritos de carácter autobiográfico**. Y ya han aparecido sus obras completas.

V. VALORACIÓN

El mismo Roland Barthes, en su autobiografía de 1975 (148), hace un **cuadro de las fases de su actividad** que explica perfectamente los grupos en que hemos dividido su obra:

<i>Intertexto</i>	<i>Género</i>	<i>Obras</i>
(Gide)	(deseo de escribir)	
Sartre	mitología social	<i>El grado cero</i>
Marx		Escritos sobre teatro
Brecht		<i>Mitologías</i>
Saussure	semiología	<i>Elementos de semiología</i> <i>Sistema de la moda</i>
Sollers	textualidad	<i>S / Z</i>
Kristeva		<i>Sade, Fourier, Loyola</i>
Derrida		<i>El imperio de los signos</i>
Lacan		
(Nietzsche)	moralidad	<i>El placer del texto</i> <i>R. B. por él mismo</i>

En las observaciones al cuadro señala que el *intertexto*, más que una influencia, indica “una música de figuras, de metáforas, de pensamientos-palabras”; *moralidad* es lo contrario de la moral, “es el pensamiento del cuerpo hecho lenguaje”; la **secuencia de la obra** está constituida por las *intervenciones* (mitológicas) a las que siguen las *ficciones* (semiológicas) para terminar en las explosiones, fragmentos y *frases* de la última etapa; por supuesto que hay interferencias entre los periodos, pero estas continuidades o uniones se dan en los artículos de revistas en general.

Notemos lo elocuente de la **casilla primera: el deseo**, con el fondo de Gide, **de ser escritor**; y aunque no hay una obra de creación, puede decirse que una **vocación expresiva invade toda la obra crítica de Barthes**. De ahí, su tendencia al **desplazamiento de las verdades sistemáticas** -Stephen Heath titula en 1974 muy oportunamente su libro *Vértigo del desplazamiento. Lectura de Barthes*-, y la **originalidad** que impregna todos sus escritos, que de esta manera se convierten en claros **ejemplos de la crítica creadora de símbolos** que se propugnaba en *Critique et Vérité*. Esto puede explicar también la vigencia de que gozan sus escritos en la más reciente teoría literaria.

Dentro de la *nouvelle critique*, entendida como el **estudio de la literatura guiado por el pensamiento estructuralista**, el papel de Roland Barthes es el del **crítico**; T. Todorov es más profesional de la **poética** y la **historia de las ideas literarias**; y Gérard Genette ha sido, y sigue siendo, el máximo constructor de una **moderna retórica del texto literario**.

VI. DOS EJEMPLOS DE CRÍTICA DE R. BARTHES

1. S/Z

El análisis de la novela de Balzac, *Sarrasine*, es un buen ejemplo de la crítica barthesiana porque se construye en una confluencia de **análisis estructural** y **análisis textual** (en el sentido técnico que este concepto tiene en Barthes), al tiempo que da idea de la **libertad** con que se acerca a la literatura.

El uso de *lexías* y *códigos* es el tributo que Barthes rinde en su lectura al **estructuralismo**, pues hay que organizar de alguna manera. Pero el trabajo va **más allá del estructuralismo**, desde el momento en que no se trata de la búsqueda de una estructura general y única de la obra, sino, al contrario, de la **diseminación y pluralización del sentido del texto**.

a) Unidad de lectura: LEXÍA

Como dijimos antes, los conceptos con los que Barthes opera la lectura de Balzac son: la *lexía* y los *códigos*. La *lexía*, según sabemos también por lo dicho al presentar este trabajo, es una **unidad de lectura**, consistente en un fragmento corto. La *lexía* puede comprender ya unas **pocas palabras**, ya **algunas frases**. Será suficiente que ella sea el **mejor espacio posible donde se puedan observar los sentidos**; su **dimensión** dependerá de la **densidad de las connotaciones**, que es **variable** según los momentos del texto. Se desea simplemente que en cada *lexía* **no haya más que tres o cuatro sentidos por enumerar**. Es decir, que para la determinación de una *lexía*, **no se da un criterio objetivo exterior al sentido**. De ahí la arbitrariedad en cuanto a su longitud.

Barthes divide el texto de Balzac en 561 *lexías*. Dos ejemplos de esta unidad de lectura se encuentran en el párrafo siguiente: “A pesar de la *elocuencia de algunas miradas*

mutuas, él se admiró de la reserva en la que se mantuvo la Zambinella con él." Este párrafo lo divide Barthes en dos lexías: a) "A pesar de la elocuencia de algunas miradas mutuas"; y b) "él se admiró de la reserva en la que se mantuvo la Zambinella con él". Cada una de estas lexías es comentada y referida a uno o más de los cinco códigos en los que Barthes clasifica los significados de la obra de Balzac.

b) Códigos de significación

Veamos ahora qué es un *código*, y cuáles son los códigos que Barthes ve en *Sarrasine*. Cada código es **una de las fuerzas que pueden apoderarse del texto**, una de las voces con que está tejido el texto. El código reenvía a lo que ya ha sido escrito, visto, hecho o vivido, es decir, **reenvía al LIBRO de la cultura**, de la vida, de la vida como cultura, y **hace del texto el folleto de este gran LIBRO**.

Estos códigos son los de la **connotación**, definida ésta como una determinación, una relación, una anáfora, un trazo que tiene el poder de referirse a menciones anteriores, ulteriores o exteriores, a otros lugares del texto o de otro texto. Esta relación que llamamos código se podría llamar también *función* o *índice*, y **no hay que confundir connotación y asociación de ideas**, pues mientras la asociación de ideas se refiere al sistema de un sujeto, **la connotación es una correlación inmanente al texto**, a los textos.

Tampoco hay que asimilar **código y estructura**, en el sentido de que el código no es necesario que se cierre, como la estructura, sino que sería más bien un **espejismo de estructuras**. [Si no se corriera el riesgo de simplificar el pensamiento de Barthes, podría decirse que los **códigos son claves para la interpretación del texto**.]

En el texto de Balzac distingue Barthes los **cinco códigos** siguientes:

1. Código *proairético*: en la terminología aristotélica, *proairesis* se refiere a la elección de acciones que hay que emprender. El código proairético es el de las **secuencias de acciones narrativas**, el que hace que leamos una historia, que sigamos el **desarrollo de un relato**. Su campo es el mismo que el del *análisis del relato*.
2. Código *hermenéutico*: es el que recubre el conjunto de unidades que tienen por función articular, de diversas maneras, una pregunta, una respuesta y los accidentes variados que pueden o preparar la pregunta o retardar la respuesta; o también **formular un enigma y aportar su desciframiento**.
3. Código *sémico*: es el código de los **significados caracterológicos, psicológicos, de atmósfera**, es decir, las connotaciones en el sentido corriente del término. Juntando estos significados se forman **temas, sentidos**, ya se trate de una atmósfera -de riqueza, por ejemplo-, ya de un personaje.
4. Códigos *culturales*: este código lo forman el **conjunto de referencias del texto al saber general** sobre el que el texto se apoya. Se podrían llamar también **códigos de referencias**. Son las referencias al saber de una época sobre psicología, historia, medicina, política, literatura...
5. Código *simbólico*: es el campo de las articulaciones simbólicas del texto, la creación de **símbolos propios de cada texto**. Es el código que ofrece la posibilidad de una **evaluación** de las obras, según su **grado de simbolismo**. Su regla es la **metonimia** -desplazamiento de algo-. Y su objeto es el cuerpo. Creación de sentidos nuevos, y no mera representación. Aquí se situaría la **originalidad** de cada obra.

c) Ejemplo

Veamos ahora un ejemplo de cómo Barthes disecciona la obra de Balzac. Escogemos el siguiente fragmento:

“Cállese usted, replicó ella con ese aire imponente y burlón que todas las mujeres saben tan bien adoptar cuando quieren tener razón. ¿Qué bonito tocador!, gritó ella mirando a su alrededor. El raso azul produce siempre un admirable efecto en tapicería. ¿Qué fresco es!” (1970a: 75).

En este fragmento, Barthes aísla **dos lexías**, con los números 106 y 107, que transcribimos con su comentario:

Primera lexía: “Cállese usted, replicó ella con ese aire imponente y burlón que todas las mujeres saben tan bien adoptar cuando quieren tener razón.” **Comentario:** 1.- La mujer-reina **ordena** el silencio (toda dominación comienza por prohibir el lenguaje), ella **impone** (aplastando a su compañero en la situación del sujeto), ella **bromea** (rehúsa la paternidad del narrador). **CÓDIGO SIMBÓLICO:** la mujer-reina. 2.-**CÓDIGO REFERENCIAL:** Psicología de las mujeres.

Segunda lexía: “¿Qué bonito tocador!, gritó ella mirando a su alrededor. El raso azul produce siempre un admirable efecto en tapicería. ¿Qué fresco es!” **Comentario:** **CÓDIGO PROAIRÉTICO** (o de la acción) “Cuadro”: 1: lanzar una mirada alrededor. El raso azul, la frescura, o bien constituye un simple efecto de realidad (para hacer “verdadero” hay que ser a la vez preciso e insignificante), o bien connotan la futilidad de los comentarios de una mujer joven que habla de decoración un momento después de haberse entregado a un gesto extraño, o bien preparan la euforia en la que será leído el retrato de Adonis”.

El fragmento que acabamos de presentar no se puede entender, naturalmente, sacado del contexto del libro, pues ya en el mismo comentario se hace alusión a un fragmento posterior (Adonis), el cuadro que van a ver inmediatamente. Simplemente queríamos ejemplificar cómo Barthes maneja lexías y códigos en un intento de estructuración de la lectura.

2. ¿Por dónde empezar?

Todavía nos vamos a referir a otra declaración programática de lo que puede ser el análisis estructural de la obra. El interés de esta declaración reside en que se hace en el año 70, después de haber escrito obras como *S/Z* y en que es el **primer artículo que abre el número 1 de la revista *Poétique***, heredera en los años 70 de la crítica literaria formalista. El título del artículo es *Par où commencer?* [¿Tendría Barthes en mente el verso 247 de *Phèdre* de Racine: *Ciel! que lui vais-je dire? et par où commencer?*]

Observa Barthes, al comienzo del mismo que

“[...] en análisis estructural no existe un método canónico comparable al de la sociología o al de la filología, de tal manera que aplicándolo automáticamente a un texto se pueda hacer surgir la estructura”. [Tampoco] “se trata de obtener una ‘explicación’ del texto, un ‘resultado positivo’ (un significado

último que sería la verdad de la obra o su determinación), sino que inversamente se trata de entrar, mediante el análisis (o aquello que se asemeja a un análisis) en el juego del significante, en la escritura: en una palabra, dar cumplimiento, mediante su trabajo, al plural del texto” (1970c: 3).

Seguidamente analiza la novela de Julio Verne *La isla misteriosa*, según dos códigos (o temas): el de la *privación*, y el de la *colonización* de la isla, viendo los *índices, construcciones, semas, comentarios o términos de acción* que pertenecen a cada uno de estos códigos.

Aquí quedan patentes las labores de **descomposición** y **ensamblaje** típicamente estructuralistas. No vamos a entrar en los detalles de este análisis, y sólo nos vamos a referir a la nueva proclamación que hace Barthes, al final, de la necesidad de una **“libertad metodológica”**. Y terminamos citando las siguientes palabras:

“Lo que está en juego en el análisis estructural no es la verdad del texto, sino su plural; por lo tanto, el trabajo no puede consistir en partir de las formas para percibir, esclarecer o formular contenidos (para esto no sería necesario un método estructural), sino, por el contrario, disipar, extender, multiplicar, movilizar los primeros contenidos bajo la acción de una ciencia formal” (1970c: 9).

No es necesario insistir en la constante animadversión de Barthes hacia cualquier tipo de crítica que intente dar la **“explicación”, el sentido del texto**. Esto ya lo vimos en sus artículos de 1963. Por otra parte, **el estructuralismo es el instrumento con el que se pueden leer múltiples contenidos en la obra**, y no un método rígido que nos haga prever de antemano lo que vamos a encontrar en el texto. Así se evita todo mecanicismo y todo dogmatismo. La **deconstrucción** no despreciará esta práctica del análisis textual, que se convierte fundamentalmente en una *hermenéutica* intrínseca, immanente, del sentido literal.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARTHES, Roland: 1953 *Le degré zéro de l'écriture*. Paris, Seuil, ver 1972.
 — 1954 *Michelet par lui-même*. Paris, Seuil, 1974 (trad. México, FCE, 1986).
 — 1957 *Mythologies*. Paris, Seuil, 1970 (trad. México, Siglo XXI, 1980).
 — 1963 *Sur Racine*. Paris, Seuil, 1979 (trad. México, Siglo XXI, 1992).
 — 1964a *Essais critiques*. Paris, Seuil (trad. Barcelona, Seix Barral, 1967, y 1983).
 — 1964b “Eléments de sémiologie”, *Communications*, 4. Paris, Seuil, 91-135 (trad. Madrid, A. Corazón, 1971).
 — 1966 *Critique et vérité*. Paris, Seuil (trad. México, Siglo XXI, 1972).
 — 1967 *Système de la mode*. Paris, Seuil (trad. Barcelona, Gustavo Gili, 1978).
 — 1970a *SZ* Paris, Seuil (trad. México, Siglo XXI, 1980).
 — 1970b *L'empire des signes*. Genève, Skira; Paris, Flammarion, 1980 (trad. Madrid, Mondadori, 1991).
 — 1970c “Par où commencer?”, en *Poétique*, 1, 3-9 (trad. 1972: 205-221; y 1974).
 — 1971 *Sade, Fourier, Loyola*. Paris, Seuil (trad. Madrid, Cátedra, 1997).
 — 1972 *Le degré zéro de l'écriture*, suivi de *Nouveaux essais critiques*. Paris, Seuil (trad. Buenos Aires, Siglo XXI, 1973).
 — 1973 *Le plaisir du texte*. Paris, Seuil (trad. México, Siglo XXI, 1974).
 — 1974 *¿Por dónde empezar?* Edición a cargo de Félix de Azúa, trad. de Francisco Llinás. Barcelona, Tusquets.

- 1975 *Roland Barthes par Roland Barthes*. Paris, Seuil (trad. Barcelona, Kairós, 1978).
 - 1977 *Fragments d'un discours amoureux*. Paris, Seuil (trad. México, Siglo XXI, 1982).
 - 1978 *Leçon*. Paris, Seuil (trad. *El placer del texto*, seguido de *Lección inaugural*, México, Siglo XXI, 1984).
 - 1980 *La chambre claire. Note sur la photographie*. Paris, Cahiers du Cinéma-Gallimard-Seuil (trad. Barcelona, Paidós, 1997).
 - 1981 *Le grain de la voix. Entretiens 1962-1980*. Paris, Seuil (trad. México, Siglo XXI, 1983).
 - 1982, *L'obvie et l'obtus. Essais critiques III*. Paris, Seuil (trad. Barcelona, Paidós, 1986).
 - 1984 *Essais critiques IV. Le bruissement de la langue*. Paris, Seuil (trad. Barcelona, Paidós, 1987).
 - 1985 *L'aventure sémiologique*. Paris, Seuil (trad. Barcelona, Paidós, 1990).
 - 1987 *Incidents*. Paris, Seuil (trad. Barcelona, Anagrama, 1987).
 - 1993-95 *Oeuvres Complètes*. Édition établie et présentée par Eric Marty. Paris, Seuil, 3 vols.
- BLANCHOT, Maurice: 1959 *Le livre à venir*. Paris, Gallimard,
- BREMOND, Claude: 1973 *Logique du récit*. Paris, Seuil.
- CALVET, Louis-Jean: 1990 *Roland Barthes. 1915-1980*. Paris, Flammarion. (Trad. Barcelona, Gedisa, 1992.)
- CHARLES, Michel: 1985 *L'Arbre et la Source*. Paris, Seuil.
- COMMUNICATIONS (Paris, Seuil) 1964, 4, *Recherches sémiologiques*.
- 1966, 8, *Recherches sémiologiques. L'analyse structurale du récit*.
 - 1968, 11, *Le vraisemblable*.
 - 1970, 16, *Recherches rhétoriques*.
 - 1982, 36, *Roland Barthes*.
- COQUET, Jean-Claude; ARRIVÉ, Michel: 1979 "La sémiotique en France", en A. Helbo (ed.), *Le champ sémiologique*, Bruxelles, Complexe, I 1-29: J 1-26.
- CRITIQUE (Paris) 1982, N° 423-424, *Roland Barthes*.
- CULLER, Jonathan: 1983, *Barthes*. Trad. de Pablo Rosenblueth. México, FCE, 1987.
- DAIX, Pierre: 1968 *Nueva crítica y arte moderno*, trad. de Ignacio Romero de Solís, edición castellana revisada y ampliada por el autor. Madrid, Fundamentos, 1971.
- DÄLLENBACH, Lucien: 1979 "Actualité de la recherche allemande", *Poétique*, 39, 258-260.
- DOUBROVSKY, Serge: 1966 *Pourquoi la "Nouvelle Critique"*. *Critique et objectivité*. Paris, Denoël/Gonthier.
- DUCROT, Oswald; TODOROV, Tzvetan: 1972 *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*. Paris, Seuil. (Trad. Buenos Aires, Siglo XXI.)
- GENETTE, Gérard: 1966 *Figures I*. Paris, Seuil, 1976 (trad. Córdoba, Nagelkop, 1970).
- 1968 "Raisons de la critique pure", en Georges Poulet (ed.), 1968: 187-214.
 - 1969 *Figures II*. Paris, Seuil, 1979.
 - 1972 *Figures III*. Paris, Seuil (trad. Barcelona, Lumen, 1989).
 - 1976 *Mymologiques*. Paris, Seuil.
 - 1979 *Introduction à l'architexte*. Paris, Seuil.
 - 1982 *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris, Seuil (trad. Madrid, Taurus, 1989).
 - 1983 *Nouveau discours du récit*. Paris, Seuil (trad. Madrid, Cátedra, 1993).
 - 1987 *Seuils*. Paris, Seuil.
 - 1991 *Fiction et diction*. Paris, Seuil (trad. Barcelona, Lumen, 1993).
 - 1992 (ed.) *Esthétique et poétique*. Textes réunis et présentés par Gérard Genette. Paris, Seuil.
 - 1994 *L'oeuvre de l'art. Immanence et transcendance*. Paris, Seuil (trad. Barcelona, Lumen, 1997).
 - 1997 *L'oeuvre de l'art. 2. La relation esthétique*. Paris, Seuil (trad. Barcelona, Lumen, 2000).
 - 1999 *Figures IV*. Paris, Seuil.

- 2001 “Peut-on parler d’une critique immanente”, *Poétique*, 126, 131-150.
- GREIMAS, Algirdas-Julien: 1966 *Sémantique structurale*. Paris, Larousse (trad. Madrid, Gredos, 1971).
- 1970 *Du sens. Essais sémiotiques*. Paris, Seuil (trad. Madrid, Fragua, 1973).
- 1976 *Maupassant. La sémiotique du texte: exercices pratiques*. Paris, Seuil (trad. Barcelona, Paidós, 1983).
- 1983 *Du sens. II*. Paris, Seuil (trad. Madrid, Gredos, 1989).
- GREIMAS, A.-J. (ed.): 1972, *Essais de sémiotique poétique*. Paris, Larousse (trad. Barcelona, Planeta, 1976).
- GREIMAS, A.-J.; COURTÈS, J.: 1979 *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*. Paris, Hachette (trad. Madrid, Gredos, 1982).
- HEATH, Stephen: 1974 *Vertige du déplacement. Lecture de Barthes*. Paris, Fayard.
- JAKOBSON, Roman; LÉVI-STRAUSS, Claude: 1962 *Los gatos de Baudelaire*, trad. de Raquel Carranza. Buenos Aires, Signos, 1970.
- JAMESON, Fredric: 1972 *La cárcel del lenguaje. Perspectiva crítica del estructuralismo y del formalismo ruso*, trad. de Carlos Manzano. Barcelona, Ariel, 1980.
- JOUVE, Vincent: 1986 *La littérature selon Roland Barthes*. Paris, Minuit.
- KRISTEVA, Julia: 1969 *Semeiotiké. Recherches pour une sémanalyse*. Paris, Seuil (trad. Madrid, Fundamentos, 1978).
- 1970 *El texto de la novela*. Trad. de Jordi Llovet. Barcelona, Lumen, [1974] 1981, 2.^a ed.
- 1974 *La révolution du langage poétique*. Paris, Seuil.
- 1977 *Polylogue*. Paris, Seuil.
- LA NOUVELLE CRITIQUE (Paris): 1968 *Linguistique et littérature*, n.º especial.
- LEGUAY, Thierry: 1982 “Roland Barthes: bibliographie générale (textes et voix), 1942-1982”, *Communications*, 36, 131-173.
- MACKSEY, Richard; DONATO, Eugenio (eds.): 1970 *Los lenguajes críticos y las ciencias del hombre. Controversia estructuralista*. Trad. José Manuel Llorca. Barcelona, Barral, 1972.
- MAGAZINE LITTÉRAIRE (Paris): 1975 “Roland Barthes”, n.º 97.
- MAKARYK, Irena R. (ed.): 1993 *Encyclopedia of Contemporary Literary Theory. Approaches, Scholars, Terms*. Toronto, University of Toronto Press.
- PICARD, Raymond: 1965, *Nouvelle critique ou nouvelle imposture*, Paris, J.-J. Pauvert.
- POÉTIQUE (Paris): 1981 “Roland Barthes”, n.º 47.
- POULET, Georges (ed.): 1968 *Les chemins actuels de la critique*. Paris, UGE (trad. Barcelona, Planeta, 1969).
- SCHOLES, Robert: 1974 *Introducción al estructuralismo en la literatura*. Trad. Carlos Martín Baró. Madrid, Gredos, 1981.
- TEL QUEL: 1968 *Théorie d'ensemble*. Paris, Seuil (trad. Barcelona, Seix Barral, 1971).
- TODOROV, Tzvetan: 1967 *Littérature et signification*. Paris, Larousse (trad. Barcelona, Planeta, 1971).
- 1968 *Poétique*. Paris, Seuil. 1973 (trad. Buenos Aires, Losada, 1975).
- 1969 *Grammaire du Décameron*, The Hague, Mouton (trad. Madrid, Taller de Ediciones JB, 1973).
- 1970 *Introduction à la littérature fantastique*. Paris, Seuil, 1976 (trad. Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1972).
- 1971 *Poétique de la prose*. Paris, Seuil.
- 1977 *Théories du symbole*. Paris, Seuil (trad. Caracas, Monte Ávila, 1981)..
- 1978a *Symbolisme et interprétation*. Paris, Seuil (trad. Caracas, Monte Ávila, 1981).
- 1978b *Les genres du discours*. Paris, Seuil (trad. Caracas, Monte Ávila, 1996).
- 1981a *Mikhaïl Bakhtine. Le principe dialogique*. Paris, Seuil.
- 1981b “Le dernier Barthes”. *Poétique*, 47, 323-327.
- 1982 *La conquête de l'Amérique*. Paris, Seuil (trad. Madrid, Siglo XXI, 1994, 5.^a ed.).
- 1984 *Critique de la critique. Un roman d'apprentissage*. Paris, Seuil (trad. Caracas, Monte Ávila, 1990, 1991, 2.^a ed.; Barcelona, Paidós, 1991).

- 1985 *Frágil felicidad. Un ensayo sobre Rousseau*. Trad. María Renata Segura. Barcelona, Gedisa, 1987.
- 1986 *Cruce de culturas y mestizaje cultural*. Trad. Antonio Desmonts. Madrid, Ediciones Júcar, 1988.
- 1991 *Las morales de la historia*. Trad. Marta Bertran Alcázar. Barcelona, Paidós, 1993.
- 1996 *L'homme dépaycé*. Paris, Seuil.
- VALÉRY, Paul: 1941 *Tel Quel I*. Trad. de Nicanor Ancochea. Barcelona, Labor, 1977.
- WEBER, Jean-Paul: 1966 *Néo-critique et paléo-critique ou contre Picard*. Paris, J.-J. Pauvert.
- YLLERA, Alicia: 1998 "Crítica y verdad: un manifiesto polémico (avatares, vicisitudes y precedentes de una querrela literaria)", *Signa*, 7, 347-355.