

Roland Barthes, escritor autonímico*

Fecha de recepción: 10 de marzo de 2022

Fecha de aprobación: 24 de mayo de 2022


Resumen

En Barthes, la crítica se precipita a una forma de literatura. ¿En qué consiste lo que podríamos llamar su crítica como literatura? ¿Qué relación, de semejanza y diferencia, tiene con el impresionismo de Jules Lemaitre y Anatole France? Este artículo se propone indagar la crítica como literatura que aparece en la obra de Barthes. Me detendré fundamentalmente en el primero y el último de sus textos para analizar algunos tópicos de la crítica impresionista que reaparecen en Barthes, como el subjetivismo y la retórica. En ese sentido, buscaré desarrollar la hipótesis de acuerdo con la cual la obra barthesiana supone un intento de hacer de la crítica una forma de literatura en la estela impresionista, pero según una apropiación singular atravesada por la lingüística y el psicoanálisis. Como consecuencia, trataré de desarrollar y establecer el fundamento de lo que Barthes ha llamado la escritura autonímica.


Palabras claves: Roland Barthes, impresionismo, Jules Lemaitre, Anatole France, crítica como literatura, retórica, subjetivismo, escritura autonímica.

Nicolás Garayalde

CONICET – Universidad Nacional de Córdoba, Argentina.

Doctor en Letras por la Universidad Nacional de Córdoba, Investigador asistente de CONICET. Profesor de Teoría Literaria (UNC) e Investigador asociado al Centre de Recherche Interdisciplinaire sur les Modèles Esthétiques et Littéraires (Universidad de Reims, Francia). ngarayalde@gmail.com
 <https://orcid.org/0000-0002-0692-4330>

* Artículo de reflexión.

Citar: Garayalde, Nicolás. "Roland Barthes, escritor autonímico". *La Palabra*, núm. 43, 2022, e14089.  <https://doi.org/10.19053/01218530.n43.2022.14089>

Roland Barthes, Autonimic Writer

Abstract

In Barthes, criticism rushes into a form of literature. What does his criticism as literature consist of? What relationship, of similarity and difference, does it have with the impressionism of Jules Lemaitre and Anatole France? This essay aims to investigate criticism as literature that appears in the work of Barthes. To do this, starting from a contrast between the first and the last of his texts, I will analyze some topics of impressionist criticism that reappear in Barthes, such as subjectivism, reading and rhetoric. I will seek to develop the hypothesis according to which the Barthesian work is an attempt to make criticism a form of literature in the Impressionist tradition, but according to a singular appropriation traversed by linguistics and psychoanalysis. Therefore, I will try to develop and establish the foundation of what Barthes has called autonimic writing.

Keywords: Roland Barthes, impressionism, Jules Lemaitre, Anatole France, criticism as literature, rhetoric, subjectivism, autonimic writing.

Roland Barthes, escritor autonímico

Resumo

Em Barthes, a crítica se precipita em uma forma de literatura. Em que consiste sua crítica como literatura? Que relação, de semelhança e diferença, tem com o impressionismo de Jules Lemaitre e Anatole France? Este ensaio se propõe indagar a crítica como literatura que aparece na obra de Barthes. Para isso, começando de uma contraposição entre o primeiro e o último de seus textos, analisarei alguns tópicos da crítica impressionista que reaparecem em Barthes, como o subjetivismo, a leitura e a retórica. Procurarei desenvolver a hipótese de acordo a qual a obra barthesiana supõe uma tentativa de fazer da crítica uma forma de literatura na tradição impressionista, mas segundo uma apropriação singular atravessada pela linguística e pela psicanálise. Como consequência, tentarei desenvolver e estabelecer o fundamento do que Barthes chamou a escrita autonímica.

Palavras-chave: Roland Barthes, impressionismo, Jules Lemaitre, Anatole France, crítica como literatura, retórica, subjetivismo, escrita autonímica.

De un extremo al otro

En los extremos cronológicos de la obra de Roland Barthes aparece una notable coincidencia: la literatura como horizonte del crítico y la expresión del pasaje de la cultura del comentario a la cultura retórica.

Pongamos nombre a las cosas. El primer texto conocido de Barthes data del verano de 1933, en la época en que era estudiante del Liceo Louis-le-Grand: “En marge du *Criton*”. El último, de febrero de 1980, justo antes del accidente que le costaría la vida, y que Barthes había comenzado ya a dactilografiar —por lo que se presume como una versión relativamente definitiva— al menos hasta la segunda página que se encontró en su máquina de escribir: “On échoue toujours à parler de ce qu’on aime”.

Es notable: transcurren cuarenta y tres años entre uno y otro, y sin embargo estamos allí frente a una suerte de obstinación, un *deseo* (para expresarlo barthesianamente). ¿Cuál? De escritura literaria: una forma de desplegar la crítica que se acerca con insistencia a la literatura, no para comentarla, sino para entramarse en ella, hacer de la crítica una forma singular de literatura, retornando a una vieja tradición, la retórica, que había perecido cuando los anhelos de una ciencia condujeron la crítica y la enseñanza de la literatura a la dominancia de la historia y el apogeo de la explicación del texto.

“En marge du *Criton*” es una continuación del diálogo platónico que imagina otro desenlace de la vida de Sócrates. En Platón, Sócrates se niega a huir de la prisión en la que espera su condena a muerte, pese a la insistencia de su amigo, exponiendo una repetitiva argumentación sobre el deber frente a las leyes de la República. En Barthes, los amigos vuelven a la prisión, luego del fallido intento de Critón, insisten y logran persuadir al viejo filósofo, que parece haber olvidado el núcleo de su prosopopeya. Frente al diálogo platónico, la actitud de Barthes, alejada del comentario que la enseñanza en el liceo le había impuesto, es retórica: producir literatura a partir de la literatura.

En “On échoue toujours à parler de ce qu’on aime”, en cambio, el deseo de escritura literaria reaparece pero como inhibido, bajo la explicación de su no concreción, como si el pasaje a la cultura retórica se viese impedido por motivos de diversa índole (subjetivos, ontológicos, lingüísticos, pero también, aunque no se lo diga, institucionales: ingenuo sería no considerar la resistencia de la cultura universitaria del comentario hacia una crítica que se quiere, ella misma, literatura).

Entre uno y otro texto, se desarrolla la obra de Barthes como una patente expresión de las tensiones que habitaron la teoría literaria durante la segunda mitad del siglo XX y de la re-

cuperación de un proyecto que procura devolver a la retórica¹ y a la poética el lugar que, tras el romanticismo, usurparon la historia y la hermenéutica. El primer texto de Barthes, como nunca después en él, manifiesta esa pretensión del crítico como escritor que atraviesa latentemente toda su obra y reaparece tímida —y neuróticamente— en sus últimos días, donde el deseo toma el ropaje del proyecto por hacer, siempre pospuesto: la preparación de la novela.

¿Por qué, entonces, ese largo rodeo? ¿Por qué lo que aparece sin tapujos en 1933 —es decir, la literatura— se cuela luego apenas tímidamente para casi sucumbir en los momentos de fascinación disciplinar (existencialismo, marxismo, psicoanálisis, estructuralismo), y reaparecer luego bajo la forma de lo que Barthes llamó “autonimia”, es decir esa suerte de escritura sobre la imposibilidad de escribir? ¿Por qué esa procrastinación que, como la de Hamlet, no pasa a la acción de lo que parece sin embargo decidido? ¿Por qué la tradición retórica, que en numerosos lugares declara querer restituir, no termina de “cuajar” suspendida incesantemente en el proyecto y la explicación del fracaso?

Podría decirse, simplemente, que se trata de lo que Geoffrey Hartman llamaba su “complejo de inferioridad” como crítico (3), y que, para seguir en la estela de ese vocabulario, sería posible precisar aún más como la *neurosis de Barthes*. Podría decirse, también, que la respuesta se encuentra en el modo en que Barthes viene a encarnar las ríspidas tensiones entre la cultura del comentario y la cultura retórica, de modo que su obra expresa una suerte de esforzado intento de justificar teórica y epistemológicamente el anhelo de una crítica como literatura y el proyecto de un retorno de la retórica y la poética.

Por eso, para explicar ese proceso que va de “En marge du *Criton*” a “On échoue toujours à parler de ce qu’on aime”, necesitamos ubicar la obra de Barthes en los dos disímiles proyectos que conflictivamente habitaron la historia de la teoría literaria: la crítica como ciencia y la crítica como literatura. ¿Hasta dónde remontarnos? Hasta los inicios de la disciplina, o más bien, hasta las vísperas de su fundación, con el complejo proceso que configuró sus condiciones de producción durante el siglo XIX y decantó en la querrela que opuso el impresionismo y el historicismo, y que continuaría luego, bajo otros nombres y otros matices, atravesando de punta a punta el siglo XX, la obra de Barthes incluida, para seguir después, todavía, hasta nuestros días.

¹ Como se advertirá a lo largo de este trabajo, la retórica a la que aquí aludo no remite a aquella que, durante los tiempos del *New Criticism*, primero, y de la deconstrucción, después, se puso a disposición de la *close reading* bajo la forma de la tropología (es decir, una retórica de la cultura del comentario, en el primer caso, y epistemológica, en el segundo). Se trata más bien de la retórica como arte de la imitación y de la reescritura que hasta el romanticismo dominó el espíritu de la enseñanza de la literatura. En este marco, debe entenderse también la distinción entre “cultura retórica” y “cultura del comentario”, en la que tanto han insistido autores como Michel Charles (*L'Arbre*) y Sophie Rabau (“Notes”): en la primera, el objetivo es escribir otro texto a partir de lo leído, una cultura —como dice Charles— “donde la lectura se dirige hacia la escritura” (185); en la segunda, lo que se anhela es la garantía de la legibilidad del texto a través de su explicación. Al respecto, me permito sugerir la lectura de mi ensayo “Enseñanza y retórica”, publicado en el número 103 de la *Revista chilena de literatura*, donde intento repensar el deseo de Gérard Genette de volver a una enseñanza enmarcada en la cultura retórica.

Un viejo debate

Curiosamente, rara vez las historias de la teoría literaria incluyen el siglo XIX, sobre todo allí donde la disciplina se piensa internacionalmente desde su fundación formalista y se organiza por escuelas con independencia de sus particulares condiciones de formación, lo que puede dar lugar a malentendidos o, como mínimo, a simplificaciones.

El siglo XIX francés —como el de otros países europeos— es escenario de una serie de eventos fundamentales para la constitución de la posterior teoría literaria, ligados tanto a fenómenos sociales como intelectuales. Por un lado, el desarrollo de la alfabetización y de las universidades produce un público lector masivo, hasta entonces inexistente, que favorece la profusión de la literatura —en su sentido moderno—, la prensa y la crítica (esencialmente periodística). Por otro, la aparición del romanticismo transforma las ideas ligadas a las reglas de la corrección literaria —dominante hasta entonces por medio de la poética— y reivindica la originalidad y la libertad del escritor, efectuando una transformación en la potencial función del crítico, quien deja de dirigirse al autor (a quien solía indicarle *cómo debía escribir*) para dirigirse al lector (a quien le enseña ahora *qué y cómo debe leer*). Bajo el influjo romántico, el desprecio por las reglas y el rechazo a la imitación de modelos hiere gravemente a la retórica, que se ve reemplazada por la gran protagonista del siglo: la Historia, constituida a partir de 1880, con la reforma de la enseñanza superior, como disciplina autónoma. La influencia del romanticismo se hace también sentir ahí, pues desde Madame de Staël hasta Stendhal la concepción de la literatura no va sin la consideración de sus condiciones sociales de producción.

Pero junto al romanticismo, otro elemento viene a entramarse en la configuración de los estudios literarios: el espíritu cientificista que, desde las ciencias naturales, impregna el deseo de constitución de una disciplina autónoma, encargada precisamente de explicar la naturaleza de las obras literarias. Se trataba de un proyecto más ambicioso, en términos críticos, respecto a lo que hasta entonces había visto emerger el campo de los estudios literarios, no solo por su afán objetivo, hermenéutico y científico, sino también por su capacidad autorreflexiva. En 1927 Albert Thibaudet decía: “La Crítica es esa fuerza que tomó consciencia de sí misma en el siglo XIX y a comienzos del siglo XX” (211).

Este complejo entramado, como no podrá ser de otro modo, dará lugar a tensiones incesantes y a célebres querellas, que en el marco de la crítica supondrán sobre todo la bifurcación entre dos modelos a partir de un mismo problema:

La gran pregunta que se hará todo el siglo XIX francés será si el juicio estético puede ser objetivo. Se oscilará entre el deseo de elaborar una crítica objetiva e incluso científica (Sainte-Beuve, Taine, Hannequin, etc.) y el escepticismo de los que creen que la crítica no puede ser sino una “lectura” subjetiva de la obra que, por sus especiales características, suscita el interés del crítico (por ejemplo, el impresionismo de Anatole France o de Jules Lemaitre) (Yllera 204).

Este debate desembarcará, a finales de siglo, en una discusión que tendrá como protagonistas a Lemaitre y France, por un lado, y a Ferdinand de Brunetière, por otro, quien si bien era definido habitualmente como “dogmatista”, defendía, con sus matices, los principios de una

crítica objetiva científica. El triunfo de los historiadores de la literatura de corte positivista empujará a los impresionistas a cierto ostracismo (el de los escritores críticos y el del periodismo cultural), en un momento en que la profesionalización de la disciplina establece una división de trabajos propia de la cultura burguesa: de un lado, los escritores; del otro, los críticos.

Lo que me interesa en esta querrela es que su resultado resuelve de algún modo la continuidad de los estudios literarios a partir del siglo XX, aunque solo parcialmente, pues medio siglo después las mismas tensiones reaparecerán en la polémica que opondrá la *vieja crítica* (representada por Raymond Picard) y la *nueva crítica* (encarnada por Roland Barthes). ¿Cuáles son los ejes centrales de aquella disputa? ¿Cómo reviven en la década del 60?

El problema de la objetividad aparece como el más explícito y quizás el más importante de la teoría de la literatura del siglo XIX, que precipita una resolución en la querrela impresionista. Por un lado, Brunetière reacciona contra el impresionismo de Lemaitre porque carece de rigor científico y obstaculiza la generalidad de la ciencia por la particularidad de la impresión. Por el otro, Lemaitre devuelve el golpe como un boomerang y acusa a Brunetière de ocultar un “subjetivismo inconsciente” detrás de su objetivismo científico, porque “el juicio siempre es una preferencia del temperamento o un sentimiento que se vuelve doctrina” (“M. Brunetière” 229). Dos años después, Anatole France avanza en la misma dirección en el bellísimo prefacio de *La vie littéraire*, con palabras que parecen inapelables: “no existe la crítica objetiva como tampoco el arte objetivo; quienes se jactan de poner en las obras algo que no sea ellos mismos son víctimas de la más falaz de las ilusiones. La verdad es que nunca salimos de nosotros mismos; es una de nuestras mayores miserias” (iv).

El contrapunto reaparece, casi en exactos términos, más de medio siglo después, aunque Raymond Picard tiene la astucia de querer aglutinar en Barthes los defectos de uno y otro lado de la vieja querrela:

El abordaje crítico del señor Barthes participa a la vez de dos actitudes bien conocidas, que parecían incompatibles, la actitud impresionista y la actitud dogmática. Tradicionalmente, la crítica impresionista encontraba su verdad en las anotaciones personales de un individuo —que se tomaba como ejemplar—. Por el contrario, la crítica dogmática procedía por afirmaciones objetivas y universales. El señor Barthes ha inventado un impresionismo ideológico que es en esencia dogmático (76).

Aparentemente consciente de los límites epistemológicos de la crítica literaria, Picard asume sin embargo que el texto raciniano contiene una literalidad que Barthes violenta con sus interpretaciones subjetivas. Y este último, que no deja de presentar una imagen caricaturizada de lo que llama *crítica universitaria*, contrataca desde *Sur Racine* señalando, en términos semejantes a los de France, la ilusión ideológica de cualquier posición objetivista que no muestre sus cartas: “Toda lectura de Racine, por más impersonal que se reclame, es un *test* proyectivo. Algunos declaran sus referencias [...]. A los otros [Barthes piensa en Picard, sin dudas], uno querría preguntarles: ya que son historiadores de la creación literaria [...], ¿qué es exactamente una *obra* a sus ojos?” (188). Tres años después, en *Critique et vérité*, la

idea se repite: “las evidencias son de *antemano* interpretaciones porque suponen la elección previa de un modelo” (20). Como Lemaitre, como France, Barthes retoma el argumento de la conciencia y explicitación de la propia posición ideológica, única posibilidad resignada que le queda al crítico. Lo que fastidia a Barthes, como declara en 1963 en un breve texto titulado “Qu’est-ce que la critique?”, no es que el historicismo de un Lanson o de un Picard tenga posiciones tomadas, sino que las oculte, que las cubra con “el manto moral del rigor y la objetividad” (504). Décadas más tarde, durante el curso de *La préparation du roman*, el argumento permanecerá indemne: “valen más los espejismos de la subjetividad que las imposturas de la objetividad” (14).

Pero los espejismos no llevarían al solipsismo, ni Barthes, como tampoco antes Lemaitre, condena la crítica a una suerte de soliloquio. Ambos apelan a un comodín, la intersubjetividad: “hay una parte de nuestro *yo* —dice Lemaitre— que puede interesar a todo el mundo”, pues la simpatía generalizada del crítico lo convierte en un “intérprete de todas las sensibilidades parecidas a la suya” (“Préface” xi). Pero no solo eso, la incapacidad de Brunetière para leer por placer, le impide al crítico, siempre según Lemaitre, entrar en una sintonía y un contacto íntimo con la obra que lo conduciría a un conocimiento más profundo. ¿No es exactamente esa posición la que Barthes sostendrá frente a Picard, más de medio siglo después, al hablar de una “subjetividad sistematizada [...] que tiene más probabilidades, quizá, de aproximarse al objeto literario que una objetividad inculta, cegada con respecto a sí misma y amparándose detrás de la letra como detrás de la naturaleza” (*Critique* 795)?

La coincidencia es notable, como notable es la que aparece también en la respuesta opositora, que devuelve el golpe en los mismos términos: la ingenuidad estaría en realidad en quienes creen sortearla explicitando la implicancia del sujeto y su ideología en la relación con la obra. Para Brunetière, es Lemaitre quien resulta víctima de la ilusión de lo singular, pues la impresión es resultado de un *habitus* social que responde, en última instancia, al sentido común o a la educación literaria. Como lo señala con precisión Thierry Roger: “Brunetière contraataca invirtiendo los argumentos de quienes veían en las ideas generales preferencias personales” (10). Lo mismo vemos ocurrir, décadas después, en la querrela de la *nouvelle critique*. La pretendida posición superadora de un Barthes que denuncia las ilusiones de la doctrina y explicita con transparencia honesta sus propias condiciones de conocimiento esconde, para Picard, un dogmatismo totalizante maquillado con un estilo pirotécnico: “las verdades de las que el crítico se vuelve el profeta —dice Picard— son absolutas, universales, definitivas; el misterio mismo es para él sin misterio. Barthes penetra todo, explica todo, conoce todo” (35). La artimaña de Barthes consiste en cierta hipocresía: vestirse de transparencia epistemológica mientras utiliza una jerga que, aparentando un prestigio científico, expone “absurdidades” para “manipular ventajosamente los lugares comunes, y disimular (bastante mal) la indecisión del pensamiento” (52)².

Ambos lados, entonces, denuncian una mitificación (y se presentan como desmitificadores). Uno, denuncia el mito de la ilusión objetivista y desenmascara las determinaciones

² A esa duplicidad parece referirse precisamente Antoine Compagnon cuando habla de “los dos Barthes” en *La troisième République des Lettres*.

individuales e ideológicas; otro, denuncia el mito de un subjetivismo que aparentando transparencia epistemológica esconde una forma de dogmatismo.

Discusión ardua que plantea a su vez otros desencuentros ligados a una historia todavía más antigua, cuyo origen, si seguimos en esto a Thierry Roger, podría remontarse a Pascal y Montaigne: el deprecio por el Yo frente al culto del Yo, el objetivismo frente al subjetivismo, el universalismo frente al relativismo, el colectivismo frente al egotismo. Vieja discusión que, en el contexto histórico de finales del siglo XIX, adquiere matices propios: “este debate plantea ante todo una serie de preguntas cruciales: ¿qué significa escribir sobre literatura? ¿Es la crítica algo más que un género literario entre otros? ¿Es el crítico algo más que un escritor? ¿Podemos fundar una ciencia de la literatura?” (Roger 12).

En efecto, la querrela supone consecuencias para el modo de ser de la crítica y las posibilidades de una ciencia de la literatura, sobre todo frente a dos problemas principales: el sujeto y el lenguaje. Si Brunetière condena “el desarrollo maldito y monstruoso del Yo” (433) para proponer que “lo ideal de la crítica sería ser anónima” (452), Lemaitre pregona una suerte de “crítica-paseo” en sintonía con France, quien piensa la crítica como la escritura de las “aventuras de su alma en medio de las obras maestras” (iii). Adicionalmente, la crítica científica de Brunetière apunta a una división de las tareas muy clara entre el escritor, por un lado, y el crítico, por otro, donde el lenguaje se concibe instrumentalmente; France, en cambio, asume que “la crítica es la última de todas las formas literarias” (v), de manera que al crítico también le pertenece la tarea de trabajar sobre el lenguaje. Con Lemaitre y France se afirma un “devenir-artista” (el modelo, vía la retórica, es la literatura); con Brunetière, un “devenir-científico” (el modelo es la historia natural de Darwin). Como consecuencia, según señala Roger, nos encontramos ante dos *ethos* estilísticos diferentes: en Lemaitre, un estilo de conversación, hablado, paradójico, irónico y distendido; en Brunetière, un estilo de crítica profesional, erudita, metódica, seria y austera.

Se delinean así dos modos de ser de la crítica, dos proyectos, el científico y el creativo, o como lo definirá Thibaudet, entrado ya el siglo XX: “crítica de los profesores” y “crítica de artista”. El triunfo de la primera, ligada al positivismo y la historia, supuso una doble represión: la del lector (amenaza impresionista) y la de la retórica (amenaza de fusión entre el crítico y el escritor). Sin embargo, tras poco más de medio siglo, lo reprimido, como ocurre inevitablemente, retorna. El escenario de la década del 60 estará precisamente marcado por esos retornos paulatinos y tímidos primero e insistentes después. Aún más, la concepción crítica que encontramos en la obra de Barthes se comprende mejor a la luz del modo en que esos retornos lo atraviesan y lo conducen, de manera cada vez más osada, a la escritura literaria.

Las dos críticas

El amor de Barthes por las dicotomías es inapelable y cuando se trata de clasificar las críticas es un apasionado que las multiplica incesantemente. En Barthes, dos críticas hay muchas, y en los matices de esos pares se vislumbran sus modos de inscribirse en los debates que habitaron la disciplina desde el siglo XIX.

En 1963, en “Les deux critiques”, Barthes distinguía entre dos tipos, ambas científicas, que se correspondían con la *nouvelle* y la *ancienne critique*: una *universitaria* (histórica, erudita, externa) y otra de *interpretación* (inmanente, analítica, interna). ¿Cuál es la diferencia entre una y otra? La crítica de interpretación explicita las propias condiciones de conocimiento y de enunciación, la fuerza ideológica que la atraviesa, mientras que la crítica universitaria las oculta en su falsa objetividad.

En 1978, en cambio, en las vísperas del curso sobre la preparación de la novela, encontramos otra distinción, ligeramente diferente, que retorna sutilmente al impresionismo y a la clasificación de Thibaudet, dando lugar a un alejamiento más cabal de la crítica universitaria y un acercamiento a la crítica como literatura:

De un lado, la crítica; del otro, el escritor. Vamos, me parece, hacia la interferencia de esas funciones hasta ahora separadas. No habrá más que un solo productor de textos, aboliendo los géneros. La diferencia pasará entre los “científicos” que se ubicarán en la “escribanía”, es decir aquellos que tendrán con su lengua una relación puramente instrumental, y los que tendrán una relación de goce con la lengua (más allá de lo que hagan: ficción, teoría o filosofía). [...] Es por ahí que pasará la dicotomía (“Avant-propos” 492).

No se trata ya, pues, de una simple explicitación de la ideología del crítico ni de una denuncia del objetivismo ingenuo. Se trata ahora de dos modos de ser con la lengua según una evidente jerarquía: Barthes reclama una crítica que no escribe, empleando la lengua como instrumento, *sobre literatura*, sino *literatura*, a secas.

No es casual que esta distinción aparezca en el prefacio al número especial sobre Roman Jakobson de la revista *Cahier Cistre*. ¿Por qué? Porque está en juego una crítica ligada a la poética. Seis años antes, en 1972, Barthes había explicitado la cuestión al reseñar la aparición de *Figures II* y adherir al proyecto, enunciado allí por Gérard Genette, de un retorno a la retórica (que la historia había reemplazado) para devolver a la crítica su función poética. El título de la reseña no tiene ambigüedad: “Le retour du poéticien”. Frente a la obra, dice Barthes, “el poético no se pregunta: ¿qué quiere decir?; sino, más simple y difícilmente: ¿cómo está hecha?” (144). La diferencia es fundamental y reconfigura la clasificación de las críticas. ¿No es acaso la pregunta por el sentido la que inquietaba a la *crítica de interpretación* a la que Barthes parecía adherir en 1963? Sin embargo, el sentido parece ahora perder interés, formar parte del territorio de una crítica científica que separa tajantemente al escritor y a su comentador. Al problematizar tanto el lenguaje de la literatura como el propio, el poético se vuelve escritor, procurando “abolir la distancia jerárquica entre «el creador» y «el glosador». Dicho de otro modo, el poético acepta el retorno del significante en su propio discurso” (145).

En la medida en que el poético es un lector que toma su propio lenguaje como objeto, Barthes ve la necesidad de recurrir a la retórica. Por eso, durante esos años, desde mediados de los sesenta, la encontramos con insistencia en distintos momentos: en el periodo 1964-1966, consagra dos seminarios de la École Pratique des Hautes Études a una investigación sobre la retórica; en *Critique et vérité* reclama un abandono de la cultura del comentario y pregona una teoría de la lectura que la emparenta a la escritura; en el Coloquio de Baltimore

de 1968, interviene con la célebre comunicación “Écrire, un verbe intransitif ?”, que debe leerse a la luz de un desplazamiento paulatino hacia una cultura retórica de la crítica que se consolidaría a lo largo de los años siguientes.

Barthes se inscribe así en un programa genettiano que recupera las funciones crítica (que toma la literatura como objeto de estudio) y poética (que tiene por finalidad la producción de la literatura), y pregona una recuperación de la antigua fusión, abandonada a partir del siglo XIX. No es casual que, en su seminario sobre la antigua retórica, Barthes celebre el momento en que Quintiliano, trabajando sobre los tropos y figuras, funda “una primera teoría del escribir” que apunta a vencer “el terror de la página en blanco” y despliega una “propedéutica del escritor” (“L’ancienne” 540).

Esta propedéutica es precisamente la que se pone en juego en *La préparation du roman*, en los últimos años de la década del setenta, donde distingue esta vez entre la *Ciencia* (querer saber cómo está hecha una novela en sí según una esencia de conocimiento) y la *Técnica* (querer saber cómo está hecha para rehacerla). Barthes ya no se conforma con una Poética que, desinteresada del sentido y su interpretación, se limite ahora simplemente a identificar su modo de confección. Se trata de pasar, de una vez por todas, a la literatura. Como lo había hecho, por cierto, cuatro décadas antes, en el verano de 1933, imitando a Jules Lemaitre para imitar a Platón.

¿Barthes impresionista?

Rara, rarísima, es la vez que Barthes se refiere al impresionismo, verdadero ausente en sus textos. Para decirlo numéricamente, los nombres de Anatole France y de Jules Lemaitre aparecen, hasta donde pude contar, cuatro veces en su obra, y siempre al pasar, a menudo en el marco de una lista de nombres. Sin embargo, hecho significativo, uno y otro son evocados en una suerte de prólogo que Barthes hizo cuando se publicó, casi cuarenta años después, el primer texto que escribió: “En marge du *Criton*”. El título refiere, precisamente, a un libro de Lemaitre, *En marge des vieux livres*, tal como lo explica el propio Barthes al publicarlo en 1974 con un prefacio titulado “Premier texte”:

En 1933, era alumno de Primero A en el Liceo Louis-le-Grand. Todo el año, semana tras semana, habíamos explicado el *Critón*. Y durante las vacaciones, en la casa de mis abuelos, había encontrado un libro de Jules Lemaitre, en el que ese contemporáneo de Anatole France imaginaba modificaciones en el final de las grandes obras clásicas imitando al autor (lo que llamaba: al margen de...). En fin, como habíamos decidido con unos compañeros, inevitablemente, fundar una revista, me pareció una buena ocasión para publicar ahí una imitación de una imitación: imité a Jules Lemaitre imitando a Platón. Pude así representar en la escena de un texto muy breve todos los lenguajes que tenía en la cabeza: un poco de Gide, un poco de Flaubert (497).

El fragmento es muy significativo, pues actúa ahí, muy tempranamente, un retorno a la retórica contra la explicación del texto, que es una práctica importante ya en la década del treinta. Por lo tanto, Barthes elige una postura que va en contra de esa explicación y reescribe el texto de Platón usando como recurso la imitación, propia de la enseñanza de la literatura asentada

en la retórica que existía antes de que los historicismos tomaran el relevo. En otras palabras, el primer texto de Barthes muestra ya una cierta oposición a la explicación del texto y un afán de desplazamiento de la cultura del comentario hacia la cultura retórica, desplazamiento que reclamará con énfasis dos décadas después en *Critique et vérité*.

Sin embargo, gran error sería equiparar, sin más, el proyecto de una crítica como literatura en Barthes y la crítica artística de los impresionistas, a pesar de los puntos en común, que en su mayor parte tienen que ver con un mismo enemigo (la tradición del objetivismo científicista) y una misma concepción de las interferencias entre el sujeto de la lectura y la obra, entre la crítica y la literatura. ¿Dónde situar la diferencia? Podríamos decir: entre el impresionismo y Barthes, la lingüística y el psicoanálisis. Comparar las definiciones de la “buena crítica” en France y en Barthes puede llevarnos a demostrar este punto y advertir las diferencias:

El buen crítico es aquel que cuenta las aventuras de su alma en medio de las obras maestras. Para ser franco el crítico debería decir: Señores, voy a hablar de mí a propósito de Shakespeare, de Racine, de Pascal, o de Goethe. Son una bella ocasión (France, iii).

Los buenos críticos son aquellos que anunciarán el color de sus discursos, que inscribirán allí con claridad la firma del significante (Barthes, “Le retour” 146).

¿No vemos ahí una bella reformulación de la epistemología impresionista operada bajo una reconceptualización del lenguaje y del sujeto? Por un lado, el punto en común: se trata en un caso y en otro de explicitar la inevitable condición epistemológica en la que se halla el lector frente a la obra, alejada de cualquier pretensión objetiva a partir de la cual el crítico podría decirla o escribir sobre ella. No podemos, como querría cierta ilusión científicista, deshacernos del sujeto de la lectura. Pero, por otro lado, ¿quién es ese sujeto de la lectura? He ahí el diferencial: Entre France/Lemaitre y Barthes, se percibe un desplazamiento que va del sujeto pleno (que es capaz de escribirse a través de las grandes obras) al sujeto que se desvanece en el preciso acto en el que la lectura pasa a la escritura. En otras palabras, se trata de una transformación que va del sujeto metafísico del impresionismo (el alma) al sujeto escindido del psicoanálisis (inaprensible, plural, lingüísticamente constituido, en incesante proceso de subjetivación y desobjetivación). Así, para France, la crítica supone la escritura del alma que lee; para Barthes, la crítica supone un trabajo de problematización sobre el color del lenguaje en el que el propio sujeto se está constituyendo. El propio Barthes es explícito en este punto, en la clase del 8 de enero de 1973 de su seminario *Le lexique de l'auteur*:

La “subjetividad”, como palabra, puede regresar (quizás, de hecho, es tiempo de que regrese) si ya no es en el plano de la expresión de un “sujeto” metafísico, de una persona, de un alma, sino más bien en el campo textual de un sujeto dividido, plural, en incesante trabajo de *desplazamiento* topológico, tal como lo afirma, especialmente, el psicoanálisis (46).

En este sentido, la subjetividad aparece absolutamente transformada en su concepción y podría decirse, teniendo en cuenta las referencias al *para-mí* nietzscheano que aparecen en este seminario, que en Barthes esto supone que el impresionismo cede lugar a un perspectivismo

en el que se entrama una mirada lingüística y psicoanalítica. Allí radica esa relación ambivalente con el impresionismo, ese proyecto de una crítica como literatura, pero retomado desde una concepción diferencial del sujeto. Algo que ya aparecía con claridad algunos años antes, en *Critique et vérité*. Por un lado, “el único comentario que podría producir un puro lector, y que le quedaría, sería el “pastiche” (como lo indicaría el ejemplo de Proust). [...] Pero, por ello mismo, es remitir la obra al deseo de la escritura” (801). Por el otro, la subjetividad del crítico se define en relación con su lenguaje y sobre el fondo de su vacío: “No se puede pretender encontrar de nuevo el «fondo» de la obra, porque ese fondo es el sujeto mismo, es decir una ausencia” (797).

Vemos ahí reaparecer, otra vez, la cercanía y la lejanía con el impresionismo. La idea de la crítica como una continuación de la literatura, como “la última de todas las formas literarias”, según la expresión de Anatole France. Sin embargo hay una diferencia sustancial: el sujeto de la crítica es otro, porque al tratarse de un lugar vacío, y ya no pleno, en su lugar aparece el lenguaje, de modo tal que la pregunta por el sujeto se desplaza a la pregunta por el lenguaje, que no es un instrumento de expresión del sujeto, sino el borde de su vacío, algo que emparenta además al crítico con el escritor: “ahora el escritor y el crítico se reúnen en la misma difícil condición, frente al mismo objeto: el lenguaje” (782).

De modo que la cultura del comentario tiene que ceder lugar a una cultura retórica, que se insinúa en el pastiche, y que es a su vez una suerte de resolución del problema del sujeto: al sujeto se lo reincorpora, pero en su ausencia, por la vía del negativo, es decir, en la aparición y desaparición por la que se expresa en el lenguaje y que, frente a la obra, conduce a un deseo de escritura. Al tratarse de sujetos y lenguajes diferentes, entre uno y otro, la escritura adquiere por lo tanto otro estatuto, algo que el propio Barthes parece percibir muy bien al retomar, en *La préparation du roman*, las distinciones que Émile Benveniste había establecido entre escribir en sentido medio y en sentido activo:

Escribir en el sentido medio no apunta para nada a lo que podría llamarse una estética de la subjetividad impresionista: el sujeto no apunta a expresarse en el escribir medio. Simplemente, quiere que cuando escribe, se afecta a sí mismo al escribir. Es la escritura lo que lo afecta. Y nace así una “subjetividad”, pero que es una subjetividad no de persona psicológica sino una subjetividad de escribiente, no es una subjetividad de carácter (275).

En Anatole France y en Jules Lemaitre el verbo escribir está en activo: el sujeto es previo al lenguaje y a la obra, a los que emplea para decir su alma; en Roland Barthes, el verbo escribir está en medio: el sujeto se constituye (o más bien intenta constituirse incesantemente) en y a través del lenguaje con el que quiere decir la obra. Allí se produce una bifurcación de los proyectos, el camino que se establece entre “En marge du *Criton*” (es decir, el momento impresionista del joven Barthes que imitaba los pastiches de *En marge des vieux livres* de Lemaitre) y “On échoue toujours à parler de ce qu’on aime” (es decir el proyecto de una escritura en la que el fracaso supone un impacto sobre sí, una problematización del color del propio discurso, de la relación con el lenguaje).

El crítico como escritor: la autonomía

Volvamos a los extremos de la obra de Barthes para detenernos esta vez en el tono afectivo de sus textos. En 1933, la reescritura del *Critón* parece traspasada por una melodía lúdica y juguetona, cargada de una ironía traviesa que imagina otro final para Sócrates, más cercano al humano deseo de sobrevivencia que al fatal compromiso por las leyes de la República. En la última escena, el viejo filósofo escapa de Atenas junto a sus amigos en una embarcación que los conducirá a Epidauro: “Un poco más lejos, Fedro dijo: «¿Y la Historia?». «La Historia —contestó Sócrates—, bah, ¡Platón arreglará eso!», y se giró hacia Eurimedusa que traía higos de Corinto y un jarro de vino de Creta (501)”.

En los últimos años de su vida, en cambio, el proyecto de una escritura literaria aparece cargado de un tono sombrío y melancólico, marcado por el registro de una impotencia, teñida por la sensación del fracaso que se percibe desde el título en “On échoue toujours à parler de ce qu’on aime”. ¡Qué triste contraposición enfrenta esos textos! En 1933, la lectura de Platón lleva a una escritura capaz de conjurar la muerte de Sócrates, de ofrecerle una sobrevida; en 1980, el plan de *La préparation du roman* de hacer un monumento a la madre perdida mediante la escritura de una novela decanta en la constatación de una imposibilidad, en la exposición de un fracaso: “en lo que a mí concierne —dice con lamento en la última sesión de ese curso— no puedo sacar actualmente ninguna obra de mi galera” (543).

Podría parecer que esos extremos cronológicos de su obra se condicen también con extremos afectivos: un optimismo ingenuo y alegre en 1933 (el del impresionismo); un pesimismo derrotista y del fracaso en 1980 (el de la imposibilidad de decir lo que se ama una vez que la ingenuidad ha sido descartada por la lingüística y el psicoanálisis, pero también por la constatación tangible de la muerte). Sin embargo, sería reduccionista y bien valdría ver en los últimos escritos y en las últimas palabras de Barthes un entusiasmo por la escritura, una melancolía que sin embargo hace de la imposibilidad la vía de un proyecto posible. Eso es la crítica como literatura: una forma de escritura de la imposibilidad de escribir, de decir lo que se ama. En otras palabras, lo que Barthes llama la autonomía, “lo que reenvía a sí” (29). Tal es la forma que adquiere el impresionismo barthesiano para cuando dicta *La préparation du roman*, en las vísperas de su muerte: se trata de neurosis, no de melancolía.

¿En qué consiste esa crítica como literatura que toma la forma de autonomía? “Hay astucias autonómicas que son posibles y cuya fórmula sería la siguiente: *Me bloqueo, bueno, entonces voy a escribir: «Me bloqueo»*. De cierta manera, toda una literatura contemporánea es autonómica, porque consiste en designarse como literatura, y por lo tanto en escribir la imposibilidad del escribir” (*La préparation* 495).

Tanto en “En marge du *Criton*” como en *La préparation du roman* encontramos un ejercicio de imitación y de identificación: con Lemaitre-Platón, en el primer caso; con Marcel Proust, en el segundo. En ambos casos, se trata de escribir, pero la diferencia de nombres indica una de posiciones frente al objeto de amor. Todavía en sus últimos años, como en 1933, el deseo de escritura se vincula al objeto de amor: “Amar un texto —dice en la sesión del 13

de enero de 1979— es desear hacerlo, desear rehacerlo” (77). Pero esa reescritura no va sin deformación, porque de la misma manera que lo planteaba Anatole France, aún allí donde queremos hablar de la obra amada terminamos hablando de nosotros mismos, condenados a “una deformación narcisista”, para usar una expresión de Barthes: “Para que la obra del otro pase por mí, es necesario que la defina en mí como escrita *por mí* y que al mismo tiempo la deforme, que la haga *Otra* a fuerza de amor” (*La préparation* 249). Sin embargo, a diferencia de France, donde el alma del lector se ofrece en su condición metafísica para expresarse entre las grandes obras, en Barthes la lectura no solo afecta la obra sino al sujeto que lee, que se abre a una alteridad íntima, desconocida y subjetivante:

Pasar del leer amoroso al Escribir, sería hacer surgir, despegar de la Identificación imaginaria al texto, al autor amado (el que ha seducido), no lo que es diferente de él [...], sino el esfuerzo que consiste en aprehender lo que en mí es diferente de mí —tarea para la cual me ayuda el autor que amo. Dicho de otro modo, el extranjero adorado que leo me empuja y me conduce a afirmar activamente el extranjero que está en mí, el extranjero que soy para mí mismo (*La préparation* 255).

Se podría decir que así como de France a Barthes se produce un desplazamiento que va del escribir activo al medio (es decir, de la escritura como expresión del alma a la escritura como afectación del sujeto en la medida en que lo abre a la alteridad) también se trataría de un desplazamiento que va de lo imaginario a lo simbólico, vía por la cual se explicita la influencia del psicoanálisis, fundamentalmente lacaniano, en su concepción de la escritura y de la crítica como literatura. En Barthes, el deseo de escribir —que nunca logra colmarse— se define precisamente por una “dialéctica entre la Escritura y lo Imaginario”³ (300) que configura la sustancia de la imposibilidad. ¿Por qué?

Porque lo imaginario se liga a un espejismo cuya escritura obliga, como dice en *Délibération* respecto al diarista, a trabajar el texto hasta la muerte “como un Texto *casi* imposible” (681). Lo imaginario remite aquí tanto a la identificación (con Lemaitre, con Proust) como al Yo ideal (el espejismo). En el momento en que pasan a la escritura (que, como él dice, corta la hemorragia de lo imaginario) sufren una deformación que atenta contra la posibilidad de la empresa.

Barthes advierte que le es imposible decir lo que ama (la literatura, la madre) y decirse a sí mismo. En “Barthes puissance trois”, al reseñar él mismo *Roland Barthes par Roland Barthes*, esta constatación resulta evidente:

Habiendo aceptado escribir sobre él, no podría enunciar lo que le pertenecía como propio: no lo Simbólico, el Goce, sino el Espejo: los modos, variados, escalonados, postergados, siempre decepcionantes, bajo los cuales *él se imagina*, o incluso (lo que es la misma cosa): bajo los cuales *quiere ser amado*. [...] Prisionero de una colección (X por él mismo) que le proponía “decirse”,

³ Barthes pondrá más adelante un reparo, y negará la influencia del psicoanálisis respecto a este uso de lo imaginario y de la topología psíquica que construye: “en absoluto lacaniana” (464), aclara. Pero, honestamente, ¿alguien podría creerle? Se diría que ni siquiera él mismo, que termina por reconocer ese uso lacaniano de lo imaginario en ese bizarro texto titulado “Barthes puissance trois”.

Barthes no puede decir más que una cosa: que es el único incapaz de decirse *verdaderamente* (776-777).

El amor parece ligarse, así, a un bien decir que nunca se alcanza, que obliga a un trabajo incesante, hasta la muerte, allí donde la dialéctica entre lo imaginario y la escritura evidencia la imposibilidad. Recurriendo a la conceptualización lacaniana, en *La préparation du roman* dirá: “Mi Yo Ideal no coincide con mi escritura; y a veces puedo sufrir ese hiato, y quisiera reducirlo, anularlo al producir en fin una nueva escritura *exacta*, que me diga bien todo *entero*. Y ese es el sueño de la escritura: decirse todo entero” (307).

Se escribe hasta la muerte porque la escritura es siempre una suerte de decepción, una especie de “no es más que eso”, una suerte de no cesar de no escribir que obliga a seguir escribiendo. Por eso, si Proust no hubiera muerto, como imagina en *La préparation*, hubiera seguido escribiendo la *Recherche*, hubiese seguido agregando “incansablemente a la obra”. De hecho, se podría decir que la hemorragia imaginaria se sustituye por la hemorragia simbólica. La imposibilidad de la expresión del alma impresionista revela aquí tanto su aspecto psicoanalítico como lingüístico: incluso en el fragmento —al cual apuesta por un momento, bajo la forma del aforismo, del pensamiento o del haiku— el destino es el fracaso, en la medida en que, como cualquier otro, se trata de géneros retóricos: “la retórica es esa capa del lenguaje que mejor se presta a la interpretación, al creer que me disperso lo que hago es regresar virtuosamente al lecho del imaginario” (*Roland Barthes par Roland Barthes* 672).

Frente a la imposibilidad, Barthes recurre entonces a la estrategia reflexiva, coherente por cierto con su idea de lo que define al escritor. Si este último, frente al escribiente, es aquel que problematiza el lenguaje y es consciente de la implicancia del lenguaje en su posición subjetiva, ante la imposibilidad de decirse a través de y en lo que se ama, queda la opción de volverse sobre la enunciación: la estrategia de testimoniar el Querer-escribir y su fracaso.

Por eso, resulta lógico que, al final de su vida, el proyecto de novela tome a Marcel Proust como modelo. No solo porque encuentra allí un tono genérico —el de la célebre “tercera forma”, ni ensayo ni literatura— que se presenta como posibilidad en el horizonte de la crítica, sino también porque Proust ofrece además un paradigma de la autonomía. En la senda de Gérard Genette, para Barthes la *Recherche* solo cuenta una historia: “la historia del Querer-escribir” (*La préparation* 30).

Podríamos sentir aquí, nuevamente, la diferencia afectiva entre el impresionismo de France y la crítica como literatura de Barthes, empañada por un sentimiento generalizado de imposibilidad de escritura frente al objeto amoroso. Pero incluso allí la astucia autonómica da lugar a cierto optimismo, presente incluso en lo trágico. “¿Qué es lo trágico?”, se pregunta el 23 de febrero de 1980. Y responde:

Es asumir la Fatalidad de una forma tan radical que nace de ella una libertad; porque *asumir es transformar*; nada puede ser dicho, asumido, si no es asociado a un trabajo de transformación; asumir una pérdida, un duelo, es transformarlo en otra cosa. [...] Esto nos permite comprender

quizás que lo Trágico no es un pesimismo —o un Derrotismo, o un Abstencionismo— sino por el contrario una Forma intensa de Optimismo: un Optimismo sin Progresismo (542).

La crítica como literatura supone entonces en Barthes una aventura diferente a la de France entre las grandes obras. Ante la imposibilidad de la Novela, la crítica se vuelve novelesca: “Una errática de la vida cotidiana, de sus pasiones y de sus escenas [...]. Un ensayismo estético del pensamiento”, como define en “Texte a deux” (385). Y también: “la potencia de expresión de lo discontinuo humano” (387). Lo que significa la posibilidad de contar las aventuras del sujeto en su imposibilidad de escribir a través de lo que ama. Entre Lemaitre y Barthes —pero también entre “En marge du *Criton*” y “On échoue toujours à parler de ce qu’on aime”— lo que vemos es el pasaje a una conciencia psicoanalítica y retórica de la imposibilidad de expresar las aventuras del alma a través de las grandes obras y un pasaje del pastiche a la autonomía.

La crítica como literatura en Barthes, lo que haría a lo singular de un proyecto crítico que adapta el impresionismo a los descubrimientos del siglo XX es precisamente lo novelesco autonómico, la aceptación trágica de la imposibilidad como modo de producir otra cosa, aunque esa cosa no sea más que el relato de la imposibilidad de escribir. Una frase de *Délibération* resume bellamente esta modalidad impresionista de Roland Barthes al hablar de la literatura: “la amo, entonces la imito —pero precisamente: no sin complejos” (680).

Referencias

- Barthes, Roland. “Qu’est-ce que la critique ?”. *Essais critiques*, Œuvres complètes, Tomo II, París, Seuil, 2002. Impreso.
- . *Critique et vérité*. Œuvres complètes, Tomo II, París, Seuil, 2002. Impreso.
- . “L’ancienne rhétorique”. *Œuvres complètes*, Tomo III, París, Seuil, 2002. Impreso.
- . “Le retour du poéticien”. *Œuvres complètes*, Tomo IV, París, Seuil, 2002. Impreso.
- . “Barthes puissance trois”. Œuvres complètes, Tomo IV, París, Seuil, 2002. Impreso.
- . “Premier texte”. Œuvres complètes, Tomo IV, París, Seuil, 2002. Impreso.
- . *Roland Barthes par Roland Barthes*. Œuvres complètes, Tomo IV, París, Seuil, 2002. Impreso.
- . “Texte a deux”. Œuvres complètes, Tomo V, París, Seuil, 2002. Impreso.

- . “Avant-propos à « Jakobson »”. *Œuvres complètes*, Tomo V, París, Seuil, 2002. Impreso.
- . “Délibération”. *Œuvres complètes*, Tomo V, París, Seuil, 2002. Impreso.
- . “On échoue toujours à parler de ce qu’on aime”. *Œuvres complètes*, Tomo V, París, Seuil, 2002. Impreso.
- . *Le lexique de l’auteur*. París, Seuil, 2010. Impreso.
- . *La préparation du roman*. París, Seuil, 2015. Impreso.
- Brunetière, Ferdinand. «La Littérature personnelle», *Revue des Deux Mondes*, 15 de enero de 1888, 433-452. Impreso.
- Charles, Michel. *L’Arbre et la source*. París, Seuil. 1985. Impreso.
- Compagnon, Antoine. *La Troisième République des Lettres*. París, Seuil, 1983. Impreso.
- France, Anatole. *La vie littéraire*, 1ère série. París, Calmann-Lévy, 1921. Impreso.
- Garayalde, Nicolás. “Enseñanza y retórica”. *Revista chilena de literatura* 103 (2021): 481-503. Web. 15 de diciembre de 2021. <https://revistas.uchile.cl/index.php/RCL/article/view/64002>.
- Hartman, Geoffrey. *The Fate of Reading*. Chicago, The University of Chicago Press, 1975. Impreso.
- Lemaitre, Jules “M. Ferdinand Brunetière”. *Les Contemporains*, 1ère série, París, Société française d’imprimerie et de librairie, 1886, pp. 217-48. Impreso.
- . “En guise de préface”. *Les Contemporains*, 6ème série, París, Société française d’imprimerie et de librairie, 1896, pp. v-xii. Impreso.
- Picard, Raymond. *Nouvelle critique ou nouvelle imposture*. Utrecht, Pauvert, 1965. Impreso.
- Rabau, Sophie. “Note sur la notion de «culture rhétorique» chez Michel Charles”. *Fabula-Atelier* (2012). Web. 1 de mayo de 2022. https://www.fabula.org/atelier.php?Note_sur_la_notion_de_%26laquo%3B_culture_rh%26eacute%3Btorique_%26raquo%3B_chez_Michel_Charles
- Roger, Thierry. “Jules Lemaitre et la querelle de l’impressionnisme”. *Fabula / Les colloques*. (2012). Web. 22 de octubre de 2021. <https://www.fabula.org/colloques/document1609.php>

Staël, Madame. *De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales*. Ginebra, Droz, 1959. Impreso.

Stendhal. *Racine et Shakespeare*. París, Champion, 1925. Impreso.

Thibaudet, Albert. *Réflexions sur la critique*. París, Gallimard, 1939. Impreso.

Yllera, Alicia. *Teoría de la literatura francesa*. Madrid, Síntesis, 1996. Impreso.