

TEXTOS DE TEORÍAS  
Y CRÍTICA LITERARIAS  
(Del formalismo a los estudios  
postcoloniales)

NARA ARAÚJO  
TERESA DELGADO

Selección y apuntes introductorios



Universidad de La Habana  
Facultad de Artes y Letras



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA  
UNIDAD IZTAPALAPA División de Ciencias Sociales y Humanidades

 ANTHROPOS

TEXTOS de teorías y crítica literarias : (Del formalismo a los estudios postcoloniales) / Selección y apuntes introductorios Nara Araújo y Teresa Delgado. — Rubí (Barcelona) : Anthropos Editorial ; México : Universidad Autónoma Metropolitana. Iztapalapa y Rectoría General, 2010 510 p. ; 24 cm. — (Obras Generales)

Bibliografía p. 499-502. Índices  
ISBN 978-84-7658-940-3

1. Literatura - Filosofía 2. Crítica literaria I. Araújo, Nara, selec. e introd. II. Delgado, Teresa, selec. e introd. III. Universidad Autónoma Metropolitana - Iztapalapa. Div. Ciencias Sociales y Humanidades (México) IV. Universidad Autónoma Metropolitana - Rectoría General (México) V. Colección

Si, a pesar de los esfuerzos realizados, no se hubiese logrado contactar con algunos de los editores, autores o derechohabientes de los textos incluidos en este libro, rogamos acepten nuestras disculpas y se comuniquen con nosotros.

EL EDITOR

Primera reimpresión revisada en Anthropos Editorial: 2010

© Universidad Autónoma Metropolitana. Unidad Iztapalapa, 2003, 2010

© Anthropos Editorial, 2010

Edita: Anthropos Editorial. Rubí (Barcelona)

[www.anthropos-editorial.com](http://www.anthropos-editorial.com)

En coedición con la División de Ciencias Sociales y Humanidades. Unidad Iztapalapa y la Rectoría General de la Universidad Autónoma Metropolitana, México

ISBN: 978-84-7658-940-3

Depósito legal: B. 25.264-2010

Diseño, realización y coordinación: Anthropos Editorial

(Nariño, S.L.), Rubí. Tel.: 93 6972296 / Fax: 93 5872661

Impresión: Novagràfik. Vivaldi, 5. Montcada i Reixac

Impreso en España - *Printed in Spain*

# AGRADECIMIENTOS

Queremos agradecer la labor de los estudiantes de la Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa, de México, y de la Universidad de La Habana, en particular de Ivette Silva Corona, Blanca Villa Rodríguez, Fabiola Gutiérrez Hernández, Sandra Martinelli, Jenny Ostrovsky, Ma. del Pilar Ortega Soto, Gabriel Astey, José Luis Vera Castrejón, Sebastián Patiño, Fernando Martínez y el Grupo de la Maestría en Teoría Literaria, de la UAM-I; y de Astrid Santana Fernández de Castro, Yoani Sánchez y el Grupo de Estudios Teóricos, de la Facultad de Artes y Letras, de la UH. Ellos colaboraron en la copia de materiales, el cotejo con los originales, la revisión del texto y otras múltiples tareas.

Igualmente, a profesoras y profesores: Aralia López, M.<sup>a</sup> José Rodilla, Ana Rosa Domenella, Laura Cázares, José Lema, Gustavo Leyva, Daniel Toledo, Bryan Connaugton, Roberto Gómez Beltrán, Sergio Lira, y Virginia Hernández y el Área de Literatura Hispanoamericana, todos de la UAM-I; Yolanda Wood Pujols, Sonia Almazán del Olmo y Denia García Ronda, de la UH. También, a Pablo Argüelles, del Instituto de Literatura y Lingüística, así como al Ministerio de Cultura de Cuba y la Editorial Arte y Literatura, del Instituto Cubano del Libro, que han brindado su apoyo a la realización de este proyecto. Y nuestro reconocimiento especial al Consejo Editorial de la División de Ciencias Sociales y Humanidades de la UAM-I, por hacer posible la coedición de la presente obra. Igualmente, a M.<sup>a</sup> del Rosario Hoyos y al equipo de la Sección de Producción Editorial de la Coordinación de Extensión Universitaria de la UAM-I.

# PRESENTACIÓN

El presente libro, titulado *Textos de teorías y crítica literarias (Del formalismo a los estudios postcoloniales)*, es una apretada compilación de los autores y textos más representativos del pensamiento teórico-literario construido a lo largo del siglo XX, período en el cual se configuró a plenitud el campo especializado de la Teoría Literaria en el marco disciplinario e interdisciplinario de la Lingüística y la Literatura. La doctora Nara Araújo, profesora de la Facultad de Artes y Letras de la Universidad de La Habana, con cuya colaboración contamos en el Área de Literatura Hispanoamericana de la Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa (UAM-I), en calidad de profesora invitada, y la doctora Teresa Delgado, profesora de Teoría Literaria en la Facultad de Artes y Letras de la Universidad de La Habana, tuvieron a su cargo la importante selección crítica de los materiales aquí agrupados, y también la elaboración de los apuntes acerca de cada autor.

Esta reunión de textos, que no dudo en calificar de antológicos y que en algunos casos se traducen por primera vez al español, constituye en nuestro idioma una singular obra didáctica-académica que conjuntó muchos y diversos esfuerzos. Proyectada especialmente para la docencia en el Programa de la Maestría en Teoría Literaria del Postgrado en Humanidades de la UAM-I, línea de literatura que actualmente coordino, esta selección es publicada como coedición entre la UAM y la Universidad de La Habana, con la colaboración del Ministerio de Cultura cubano y de la Editorial Arte y Literatura, del Instituto Cubano del Libro, que asume el trabajo editorial. Han participado también, como traductores y mecanógrafos, algunos estudiantes de la primera y la segunda generaciones de la Maestría, bajo la dirección de la doctora Araújo, así como alumnos de la Facultad de Artes y Letras de la Universidad de La Habana. Igualmente, quiero dejar constancia del apoyo recibido por parte de la Coordinación General del Postgrado, de la Jefatura del Departamento de Filosofía, y de la Dirección y el Consejo Editorial de la División de Ciencias Sociales y Humanidades de la UAM-I.

La publicación de la presente recopilación de textos sobre teoría literaria en el siglo XX, resultado esencial del trabajo de docencia e investigación de la doctora Araújo, a instancias de la Coordinación del Postgrado en Literatura, de la UAM-I, cubre una urgente necesidad en la docencia de la disciplina literaria en América Latina y el Caribe, particularmente en el ámbito de nuestra Maestría en Teoría Lite-

raria, cuyo empeño pionero en México como especialización carece todavía de suficientes materiales sistematizados en español para la enseñanza. Resulta importante considerar que la construcción de la teoría se realiza, fundamentalmente, en los centros académicos y de investigación más prestigiados de Europa Occidental y Estados Unidos. La investigación y sistematización de la teoría literaria en América Latina es una tarea pendiente, para cuya posible realización, entre otras, se creó la Maestría en Teoría Literaria —quizás hoy por hoy el único espacio institucional en América Latina en este campo—; pero esta especialización requiere el conocimiento de lo producido mundialmente si queremos investigar y valorar, con profesionalidad, lo creado en nuestra América.

Este libro significa un paso más para favorecer el interés en el estudio de la teoría literaria, subsanando para ello la ausencia en ocasiones, la dispersión en otras, y las dificultades múltiples para disponer ordenada, sistemática y críticamente en español, de materiales docentes representativos sobre el «estado de la cuestión». Por otra parte, esta obra es también un esfuerzo más por consolidar la existencia de una colección de publicaciones para el Postgrado en Humanidades —de Literatura, en particular— en la UAM-I, y el inicio de su colaboración editorial con la Universidad de La Habana. Enhorabuena.

DRA. ARALIA LÓPEZ GONZÁLEZ  
*Coordinadora del Postgrado en Literatura*

LÍMITES, FRONTERAS Y HORIZONTES DE LAS TEORÍAS  
Y LA CRÍTICA LITERARIAS EN EL SIGLO XX

## I

En México, la difusión editorial del pensamiento de los formalistas, de Bajtín, Lacan, Foucault, Barthes y Ricoeur,<sup>1</sup> así como la labor universitaria realizada por útiles textos de retórica, compilaciones sobre teoría de la recepción y sobre otros recientes enfoques, forman parte de una tarea de información educativa y divulgación aún en proceso.<sup>2</sup> En Cuba, la difusión de las obras de Mijail Bajtín, los compendios didácticos acerca de teoría literaria, el consiguiente trabajo de actualización, recopilación y traducción de artículos llevado a cabo por la revista *Criterios*,<sup>3</sup> son ejemplos de una actividad, dentro y fuera de la academia, de apoyo a la enseñanza y a la reflexión.

La presente selección de textos de teorías y crítica literarias del siglo xx se inscribe dentro de ese coincidente esfuerzo, y tiene como destinatarios privilegiados y

---

1. De la editorial Siglo XXI: *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, 1970; Mijail Bajtín, *Estética de la creación verbal* (trad. de Tatiana Bubnova), 1982; Michel Foucault, *Las palabras y las cosas*, 1968; *Vigilar y castigar*, 1976; *Historia de la sexualidad*, 1977; Roland Barthes, *Crítica y verdad*, 1971; *El grado cero de la escritura*, 1973; *Mitologías*, 1980; *Sobre Racine*, 1992; bajo la dirección de Angenot, Bessiére, Fokkema y Kushner, *Teoría literaria*, 1993. Del Fondo de Cultura Económica: Mijail Bajtín, *Problemas de la poética de Dostoievsky* (trad. de Tatiana Bubnova), 1986; Terry Eagleton, *Una introducción a la teoría literaria*, 1988. Esta enumeración no pretende ser exhaustiva, sino sólo brindar algunos ejemplos.

2. Me refiero a obras como el *Diccionario de Retórica y Poética* de Helena Beristáin, México, Editorial Porrúa, 1988; *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria* (comp. Dietrich Rall), UNAM, 1987; *Aproximaciones. Lecturas del texto* (comp. Esther Cohen), UNAM, 1995; *Conjuntos. Teorías y enfoques literarios recientes* (ed. Alberto Vital), UNAM, 1996; *Teorías del cuento* (comp. Lauro Zavala), UNAM-AM, 1993 y 1996; y Lauro Zavala, *La precisión de la incertidumbre. Posmodernidad, vida cotidiana, escritura*, México, Universidad Autónoma del Estado de México, 1998.

3. Por ejemplo, la traducción de Alfredo Caballero para el texto de Mijail Bajtín, *Problemas literarios y estéticos*, La Habana, Arte y Literatura, 1986; la compilación de Rogelio Rodríguez Coronel y otros, *Selección de lecturas de teoría y crítica literarias*, La Habana, Pueblo y Educación, 1986; la compilación de narratología realizada por Renato Prada Oropeza, *La narratología hoy*, La Habana, Arte y Literatura, 1989; la labor, durante dos décadas, de Desiderio Navarro, fundador, editor y traductor de la revista cubana *Criterios. Estudios de Teoría de la Literatura y las otras Artes, Estética y Culturología*, así como su selección y traducción, *Textos y contextos. Una ojeada en la teoría literaria mundial*, La Habana, Arte y Literatura, 1986, 2 tomos.

explícitos a los estudiantes de la Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa y a los de la Universidad de La Habana. Esta coedición entre ambas universidades trata de brindar a los alumnos de pregrado y postgrado un instrumento de trabajo docente que organice, con un criterio cronológico-temático, los materiales que puedan funcionar como referentes e ilustración del debate teórico actual.

Como en cualquier selección, se ha debido trazar ciertos límites. Algunos han dependido del acceso a traducciones en español y de la posibilidad de traducir aquellos textos de los cuales no se contaba con una versión en español, y asimismo de la imposibilidad de obtener la autorización de las editoriales que conservan la exclusividad sobre los derechos autorales (como sucede con los trabajos de hermenéutica correspondientes a Paul Ricoeur). Se ha tratado de evitar la repetición de materiales accesibles en México y Cuba, aunque en algunos casos se haya decidido aprovechar la traducción publicada, por considerarse indispensable su inclusión, en cuanto escritos paradigmáticos, altamente representativos de los planteos de un enfoque determinado (v.g., «El arte como artificio», de Shklovski, o «Lingüística y poética», de Jakobson), y como manera de presentar una cierta «evolución» de los estudios literarios y sus problemas.

Los límites cronológicos se sitúan entre las primeras décadas del siglo XX y los años noventa; y los temáticos, desde el formalismo hasta los estudios postcoloniales. A diferencia del loable esfuerzo de *Conjuntos. Teoría y enfoques literarios recientes*,<sup>4</sup> aquí se incluye únicamente la producción de autores vinculados con la problemática teórica en Europa y Estados Unidos. Este límite no expresa un criterio excluyente sino la incapacidad de convocar, por ahora, a un esfuerzo de mayor variedad y amplitud.

La compilación reúne textos del siglo XX, pues se ha pretendido mostrar la discusión dentro de una disciplina que, a partir del punto de giro de los formalistas, ha querido alejarse de los métodos positivistas e impresionistas que predominaron en el siglo XIX, aun cuando la teoría literaria se hace teoría en el siglo XX, sobre el presupuesto del acumulado, de un *continuum* de la praxis crítica anterior. Más allá de cumplir con la tarea de «historiar» la práctica del análisis literario, de periodizar o caracterizar escuelas y tendencias, o de presentar figuras, desde Shklovski y Jakobson hasta Said y Spivak, interesa propiciar el debate, a partir del conocimiento de los diversos enfoques o aproximaciones al hecho literario, y de las propuestas de sus principales actores.

La manera de presentar los textos responde a un criterio que combina lo cronológico con lo temático. Será el lector quien decida el orden y el sentido de la lectura; aun así, pensando en los fines docentes, se ha decidido ordenarlos cronológicamente y luego agruparlos de acuerdo con problemas, temas y orientaciones afines. La selección pretende lograr una representación (siempre incompleta y parcial) de los diversos modos de entender el hecho literario: formalismo, estructuralismo, postestructuralismo, semiótica, psicoanálisis, hermenéutica y teoría de la recepción, crítica cultural marxista, sociocrítica, feminismo, estudios culturales y estudios postco-

4. En *Conjuntos...*, ed. cit., se incluyen textos de figuras del espacio académico mexicano y latinoamericano, como Raúl Dorra, Federico Álvarez, Renato Prada Oropeza, Antonio Cándido, Noé Jitrik y Jorge Schwartz.

loniales. En su concreción discursiva, los textos atraviesan estas fronteras y participan, en forma directa u oblicua, de tópicos que no les son centrales, y que cancelan o anticipan. Esta resistencia a ser encasillados revela un hilo conductor, como en sordina, e inquietudes comunes, amén de la propia naturaleza permeable del conocimiento en el cual se insertan.

En algunos casos, y a causa de su extensión, los textos han sido editados, pero en forma tal que conservan su núcleo fundamental. Siempre que fue posible se incluyó el título original, así como su primera fecha de publicación y de traducción al español.<sup>5</sup> Cada trabajo está precedido por un apunte introductorio, con el propósito de ofrecer información sobre su autor/a, ubicación donde pudiera ser colocado, datos bibliográficos y referencias complementarias. Bibliografía e índices completan esta presentación.

## II

Dentro de los límites marcados por esta selección —enfoques inmanentes, sociológicos, textuales, ideológicos, estilísticos, semióticos, culturales—, se evidencian algunos problemas y constantes. El centro del campo así delimitado es la literatura, concepto y objeto de estudio impreciso y cambiante. El acento sobre su materialidad; la insistencia en su carácter de arte verbal, como práctica significante y como acto de comunicación; la problematización de «lo literario» y de sus fronteras, de la naturaleza del hecho literario, del lenguaje como representación, de la literatura como un discurso ideológico; el tránsito de la literatura a la escritura y de la obra al texto; la relación entre significante y significado, sentido, significación e interpretación, enunciación y enunciado, norma y desviación, lo denotativo y lo connotativo; y el interés en las condiciones de la producción del hecho literario dentro del campo cultural, forman parte de la reflexión sobre este objeto de estudio.

Esta reflexión tiene como eje la tríada autor-texto-lector, y quizás no sería esquemática (ni superficial) la consideración de que el arco comenzado en el autor para terminar en el lector, ha recommenzado su trayectoria volviendo ahora al autor/a y al lector/a. Espiral más que círculo, esta tríada indica los momentáneos, sincrónicos y a la vez divergentes acentos sobre algunos de sus elementos. A partir de esta tríada surge un grupo de problemas y tópicos: la intención, la enunciación y la representación, la significación, la recepción y la interpretación: quién habla, qué se dice, cómo se dice; y quién lee, qué se lee y cómo se lee.

Estas preguntas se tornan complejas por la inquietud frente a la (im)posibilidad de un significado unívoco, la cadena de significantes y la incesante transformación de un significado en significante de otro significado, la relación del texto literario con otros textos, la virtual pertinencia de una lectura incorrecta, el desplazamiento del interés en el significado (a causa del acento en el significante), la dinámica entre sujeto y objeto, así como la necesaria acción del sujeto, que en el acto de la percepción completa o realiza al objeto.

5. Se ha respetado la ortografía que cada traductor adoptó para determinados términos y, especialmente, nombres propios; de cualquier manera, el índice onomástico, al final del presente volumen, recoge en su paginación todas las formas empleadas.

El siglo XX es el siglo de la muerte del autor (entre otras muertes), del nacimiento del lector y de su multiplicación versátil y (casi) infinita: implícito, explícito, ideal, informado, competente, modelo, superlector, metalector, cómplice, y asimismo de la comunidad de lectores. Pero también es el siglo de la crisis del sujeto unitario y cognoscente, del sujeto cartesiano —del que escribe y del que lee—, así como del sentido de la totalidad y de la unicidad; el siglo del enfrentamiento y coexistencia entre lo universal y lo local, el uno y el Otro, la mismidad y la alteridad, fenómenos que no inventa el siglo XX pero que desautomatiza y tematiza.

La fragmentación, el borramiento de los límites y los desplazamientos marcan la reflexión sobre un objeto de estudio, la literatura, que traza ella misma, con dificultad, sus propias fronteras y resulta permeable a una discusión que incluye y excluye lo propiamente literario. La capacidad de la literatura para seducir y convocar al banquete de las disciplinas, pertenecientes a las «ciencias humanas», enriquece a la vez que hace más compleja la discusión sobre lo literario. La lingüística —por derecho propio—, la etnografía, la antropología, la filosofía, la psicología y la sociología se mezclan, y contaminan el campo de lo que puede llamarse con poco margen de distinción: poética, teoría literaria, teoría crítica o teoría, estudios literarios, ciencia de la literatura.

De ahí la impronta de la lingüística saussureana, la antropología estructuralista, el marxismo, la fenomenología y el psicoanálisis; de Marx, Nietzsche, Husserl y Heidegger, de Saussure y Lévi-Strauss, Freud y Lacan, Althusser, Foucault y Derrida; del uso de un aparato categorial y de terminología de disciplinas foráneas en las variables de un pensamiento de tradición francesa, alemana, eslava e inglesa. Esta contaminación no resulta exclusiva del siglo XX, pues se conoce de la impronta profunda del positivismo sobre el análisis literario en el siglo XIX; lo propio a nuestra época es la ampliación y variedad de la *contaminatio*, y la dificultad para evitar el equívoco y la confusión de clasificaciones y términos.

Este acontecimiento está en sincronía con la crisis, el autocuestionamiento y la superación de las prácticas que han ido conformando los estudios literarios; la búsqueda de nuevos derroteros en los llamados estudios culturales; la renovación de la historia de la literatura y la comparatística; el desarrollo de la narratología; la actualización de la retórica; la postura autorreflexiva de la crítica literaria y su apertura hacia la escritura creativa; el cambio en el paradigma de los estudios literarios.

De la resistencia a la teoría, de la refutación (teórica) a la necesidad de la teoría, ésta ha salido incólume. Su fuerza reside en su capacidad natural de alimentarse de la praxis. Si Aristóteles pudo establecer una poética de la tragedia es porque existía *Edipo rey* y a partir de ese modelo se había normado la praxis, hasta que una nueva praxis reformuló el antiguo modelo, en la discusión gradual y evolutiva, con ese modelo, del teatro medieval, el isabelino, el romántico y el teatro épico brechtiano. Esa circularidad en espiral, esa retroalimentación, en la que intervienen creadores, historiadores, investigadores y críticos literarios, sostiene la teoría. Y la teoría, en fin, aún apegada a su definición etimológica (*theoreo* en griego es contemplar), a su definición en diccionarios (conocimiento especulativo considerado con independencia de toda aplicación), no deja de ser en sí misma una forma de praxis.

En razón de su historicidad y conexión con la circunstancia epocal, esa praxis ha ido variando su perfil en consonancia con los cambios exigidos por su propio

desarrollo interno y determinados por el campo en que se insertan. El largo camino iniciado por Aristóteles y Platón, el *continuum* acumulado por las retóricas y las poéticas, la contribución decisiva de la lingüística, tienen un momento apical en el primer intento «moderno» de estudiar no la literatura sino lo literario y las condiciones que lo hacen posible.

Luego, el tránsito del formalismo a los estudios postcoloniales no significó una cancelación de lo que el gesto formalista trajo para los estudios literarios, sino la acumulación y ulterior apertura hacia campos disímiles, por continuidad o ruptura. De otra parte, ese arco indica un proceso de entrada para otros géneros literarios, otras obras y textos, otras escrituras y literaturas; para otros sujetos —marginales, subalternos, postcoloniales, postmodernos—, que escriben y que leen o que son leídos en y desde diversos horizontes de expectativas; y consecuentemente, para otros focos de atención de la teoría: canon, identidad y diversidad, deseo, género sexual, raza y etnicidad, nación/nacionalidad/colonialismo/imperialismo y ética.

La comprensión contemporánea del fenómeno del poder, de su ramificación reticular y de la creación simultánea de su resistencia, se corresponde con un momento histórico en que ciertos espacios de saber son cuestionados y perturbados mediante la acción, y otros son movidos por la entrada autorizada de una reflexión sobre la naturaleza misma de los fundamentos de la cultura llamada occidental y de su canon literario. La irrupción de lo local, de lo diferente, de lo marginal, del sujeto escindido por la práctica colonial e imperial, racial y de género, crea un foco de problemas a los cuales hoy dirige su atención la teoría.

En tiempos de confrontación entre mismidad y alteridad —aun cuando separamos que el todo se define por sus partes—; de interrogantes suscitadas por la lucha en el acceso a la autoridad de la voz y el poder interpretativo, por la certidumbre de la existencia de focos de resistencia allí donde se ejerce el poder, por la mediación de voces autorizadas y letradas —voces ventrílocuas, que promueven la exaltación de lo testimonial—, el consiguiente ensanchamiento de fronteras genéricas (en el sentido de género literario y de género sexual) es uno de los horizontes del debate actual.

Otro de los focos de la teoría, hoy (que requeriría un volumen para sí), sería el de cómo las fronteras de sus espacios de producción y enunciación —centro/periferia— cada vez resultan más atravesados, móviles y relativos por una «teoría viajera». Otro de los horizontes de esta compilación, entonces, es la insinuación de ese territorio del debate que ocurre en los estudios culturales y postcoloniales, tanto en los espacios de saber del centro como de la periferia, sobre las prácticas discursivas y los sujetos latinoamericanos, sujetos que nos conciernen pues a ese grupo pertenecemos.

La discusión sobre la (i)legitimidad que se deriva y se reclama de la posición y el lugar donde se vive y se enuncia, más allá de accidentes anecdóticos en las salas de vastos cónclaves internacionales o en las páginas de prestigiosas revistas, interesa por su contenido mismo, y, sobre todo, como ejemplo del permanente ensanchamiento de los límites que incluyen e implican a los teóricos y a los críticos, como sujetos decisivos en la enunciación de un discurso sobre prácticas culturales y, en particular, sobre las literaturas.

Pronto (quizás ya en este momento) resultará inconcebible una compilación de textos de teorías y crítica literarias que no incluya a los participantes en ese debate donde centro y periferia se confunden, sin perder sus límites y sus fronteras. Una vez en el nuevo siglo, otros habrán de ser los horizontes, y será cuestión de colocarse en lugar desde el cual se puedan otear y contemplar, teorizando.

DRA. NARA ARAÚJO

*Diciembre de 1999*

# APUNTES INTRODUCTORIOS<sup>a</sup> Y TEXTOS

---

<sup>a</sup> Para elaborar los apuntes introductorios se ha consultado la *Encyclopedia of Contemporary Literary Theory*, editora general y compiladora Irena R. Makaryk, Toronto-Buffalo-Londres, University of Toronto Press, 1995. [*N. de la P.E.*]

# Víctor Shklovski

(Rusia, 1893 - URSS, 1984)

Fundador, junto a Osip Brik, del grupo OPOIAZ (Sociedad para el Estudio del Lenguaje Poético), Víctor Shklovski estudió en la Universidad de San Petersburgo y fue profesor del Instituto de Historia del Arte. Uno de los formalistas más destacados, Shklovski se interesó en las cuestiones relativas a la trama (episodio, tautología, paralelismo, fábula/*siuzhet*/historia/trama), y en las leyes de funcionamiento de la prosa (*Tristram Shendi Sterna i teoriia romana*, 1921 [Tristram Shandy y la teoría de la novela]; *O teorii prozy*, 1925 [Sobre la teoría de la prosa]).

Uno de los textos fundamentales del formalismo ruso, casi un emblema, es «*Isskustvo kak priom*», 1917 («El arte como artificio», 1979), una especie de manifiesto del llamado «método formal». Interesado en el estudio científico de la literatura y en su discusión con los críticos pertenecientes al simbolismo ruso, en este texto su autor incursiona en la cuestión relativa a lo poético de la poesía. Desarrolla un concepto de importancia capital para el formalismo y la evolución ulterior de los estudios literarios, la *ostranenie* (desfamiliarización). La desfamiliarización (o desautomatización) se basa en la oposición entre una respuesta habitual y una nueva percepción que el arte produce, al interrumpir la percepción automática —el reconocimiento mecánico—, y originar una nueva conciencia de las cosas. El arte, para Shklovski, opera a través de la desfamiliarización.

Este texto, publicado en 1917, pertenece a la primera fase (1916-1921), en la cual los formalistas se ocupan de la separación de la crítica literaria de su dependencia respecto de otras disciplinas; del cambio de foco, de las condiciones externas al texto, a su organización interna; del estudio de la literatura como un tipo especial de organización verbal; de la diferencia entre lenguaje poético y lenguaje coloquial. En este escrito, Shklovski advierte cómo las imágenes son tomadas por los poetas de otros poetas (ver Bloom), y cómo el carácter estético del objeto es el resultado de una manera particular de percibir.

«El arte como artificio» (1917) fue tomado de *Teoría de la literatura de los formalistas rusos* (comp. Tzvetan Todorov), traducción de Ana María Nethol, México, Siglo XXI, 1995, pp. 55-70.

«El arte es el pensamiento por medio de imágenes». Esta frase, que puede ser dicha por un bachiller, representa también la opinión de un sabio filólogo que la coloca como punto inicial de toda teoría literaria. Esta idea ha penetrado en la conciencia de muchos; entre sus numerosos creadores debemos destacar el nombre de Potebnia: «No hay arte y, en particular, no hay poesía, sin imagen», dice en *Notas sobre la teoría de la literatura*. Más adelante agrega: «Al igual que la prosa, la poesía es sobre todo, y en primer lugar, una cierta manera de pensar y de conocer».

La poesía es una manera particular de pensar: un pensamiento por imágenes; de esta manera permite cierta economía de fuerzas mentales, una «sensación de ligereza relativa», y el sentimiento estético no es más que un reflejo de esta economía. El académico Ovsianiko-Kulikovski, que había leído seguramente con atención los libros de su maestro, comprendió y resumió así sus ideas, permaneciéndole indudablemente fiel. Potebnia y sus numerosos discípulos ven en la poesía una forma particular de pensamiento: el pensamiento por medio de imágenes; para ellos, las imágenes tienen la función de permitir agrupar los objetos y las acciones heterogéneas y explicar lo desconocido por lo conocido. Según las propias palabras de Potebnia: «La relación de la imagen con lo que ella explica, puede ser definida de la siguiente manera: a) la imagen es un predicado constante para sujetos variables, un punto constante de referencia para percepciones cambiantes; b) la imagen es mucho más simple y mucho más clara que lo que ella explica» (p. 314),<sup>a</sup> o sea, «puesto que la imagen tiene por finalidad ayudarnos a comprender su significación y dado que sin esta cualidad no tiene sentido, debe sernos más familiar que lo que ella explica» (p. 291).

Sería interesante aplicar esta ley a la comparación que hace Tiuchev de la aurora con demonios sordomudos, o a la que hace Gogol del cielo con las casullas de Dios.

«Sin imágenes no hay arte». «El arte es el pensamiento por imágenes». En nombre de estas definiciones se llegó a monstruosas deformaciones, se quiso comprender la música, la arquitectura, la poesía lírica como un pensamiento por imágenes. Después de un cuarto de siglo de esfuerzos, el académico Ovsianiko-Kulikovski se ha visto finalmente obligado a aislar la poesía lírica, la arquitectura y la música, a ver en ellas formas singulares de arte, arte sin imágenes, y definirlas como artes líricas que

---

<sup>a</sup> Las referencias bibliográficas remiten a la edición tomada como base, de la cual también se reproducen aquí las notas que pueden aparecer a pie de página o al final de los diversos textos. Las notas que ahora se originan, calzan como identificación: Nota de la Presente Edición. [N. de la P.E.]

se dirigen directamente a las emociones. Aparece así un dominio inmenso del arte que no es una manera de pensar; una de las artes que figuran en este dominio, la poesía lírica (en el sentido estricto de la palabra), presenta sin embargo una total semejanza con el arte por imágenes: maneja las palabras de la misma manera. Sin notarlo se pasa del arte por imágenes al arte desprovisto de imágenes: la percepción que tenemos de estas dos artes es la misma.

Pero la definición: «El arte es el pensamiento por imágenes», después de notorias ecuaciones de las que omito los eslabones intermedios, produjo la siguiente: «El arte es ante todo creador de símbolos». Esta última definición ha resistido y sobrevivido al derrumbe de la teoría en que estaba fundada; se la encuentra fundamentalmente en la corriente simbolista, sobre todo en sus teorizadores.

Mucha gente piensa todavía que el pensamiento por imágenes, «los caminos y las sombras», «los surcos y los confines», representa el rasgo principal de la poesía. Para esta gente, pues, la historia del arte por imágenes consistiría en una historia del cambio de la imagen. Pero ocurre que las imágenes son casi inmóviles; de siglo en siglo, de país en país, de poeta en poeta, se transmiten sin cambiarse; las imágenes no provienen de ninguna parte, son de Dios. Cuanto más se conoce una época, más uno se persuade de que las imágenes que consideraba como la creación de tal o cual poeta fueron tomadas por él de otro poeta casi sin modificación. Todo el trabajo de las escuelas poéticas no es otra cosa que la acumulación y revelación de nuevos procedimientos para disponer y elaborar el material verbal, y consiste mucho más en la disposición de las imágenes que en su creación. Las imágenes están dadas; en poesía las imágenes son más recordadas que utilizadas para pensar.

El pensamiento por imágenes no es en todo caso el vínculo que une todas las disciplinas del arte, ni siquiera del arte literario; el cambio de imágenes no constituye la esencia del desarrollo poético.

Sabemos que se reconocen a menudo como hechos poéticos, creados para los fines de la contemplación estética, expresiones que fueron forjadas sin esperar de ellas semejante percepción. Annenski, por ejemplo, atribuía a la lengua eslava un carácter particularmente poético; André Bieli admiraba en los poetas rusos del siglo XVIII el procedimiento que consiste en colocar los adjetivos después de los sustantivos. Bieli reconocía un valor artístico a este procedimiento o, más exactamente, le atribuía un carácter intencional, considerándolo como hecho artístico, cuando en realidad no se trataba sino de una particularidad general de la lengua, debida a la influencia del eslavo eclesiástico. El objeto puede ser entonces: 1.º) creado como prosaico y percibido como poético; 2.º) creado como poético y percibido como prosaico. Esto indica que el carácter estético de un objeto; el derecho de vincularlo a la poesía, es el resultado de nuestra manera de percibir; nosotros llamaremos objetos estéticos, en el sentido estricto de la palabra, a los objetos creados mediante procedimientos particulares, cuya finalidad es la de asegurar para estos objetos una percepción estética.

La conclusión de Potebnia, que se podría reducir a una ecuación: «poesía = imagen», ha servido de fundamento a toda la teoría que afirma que imagen = símbolo = facultad de la imagen de llegar a ser un predicado constante para sujetos diferentes. Esta conclusión sedujo a los simbolistas (André Bieli, Merejkovski con sus *Compañeros eternos*) por una afinidad con sus ideas, y se encuentra en la base de su teoría. Una de las razones que llevaron a Potebnia a esta conclusión es que él no distinguía la lengua de la

poesía, de la lengua de la prosa. A causa de esto no pudo percibir que existen dos tipos de imágenes: la imagen como medio práctico de pensar; como medio de agrupar los objetos, y la imagen poética, medio de refuerzo de la impresión. Me explico: voy por la calle y veo que el hombre de sombrero que camina delante de mí ha dejado caer un paquete. Lo llamo: «Eh, tú, sombrero, has perdido tu paquete». Se trata de un ejemplo de imagen o tropo prosaico. Otro ejemplo. Varios soldados están en fila. El sargento de sección, viendo que uno de ellos está mal parado le dice: «Eh, estropajo,<sup>b</sup> ¿no sabes tenerte en pie?». Esta imagen es un tropo poético.

En el primer caso, la palabra sombrero era una metonimia; en el segundo, una metáfora. Pero no es esta distinción la que me parece importante. La imagen poética es uno de los medios de crear una impresión máxima. Como medio, y con respecto a su función, es igual a los otros procedimientos de la lengua poética, igual al paralelismo simple y negativo, igual a la comparación, a la repetición, a la simetría, a la hipérbole; igual a todo lo que se considera una figura, a todos los medios aptos para reforzar la sensación producida por un objeto (en una obra, las palabras y aun los sonidos pueden ser igualmente objetos); pero la imagen poética no presenta más que un parecido exterior con la imagen-fábula, con la imagen-pensamiento, que nos ejemplifica la niña que llama a una bola «pequeña sandía» (Ovsianiko-Kulikovski, *La lengua y el arte*). La imagen poética es uno de los medios de la lengua poética; la imagen prosaica es un medio de la abstracción. Sandía en lugar de globo, o sandía en lugar de cabeza, no es más que la abstracción de una cualidad del objeto y no hay ninguna diferencia entre: cabeza-bola y sandía-bola.

Es un pensamiento, pero esta abstracción no tiene nada que ver con la poesía.

La ley de la economía de las fuerzas creadoras pertenece también al grupo de leyes admitidas universalmente. Spencer escribía: «En la base de todas las reglas que determinan la elección y el empleo de las palabras encontramos la misma exigencia primordial: la economía de la atención... Conducir el espíritu hacia la noción deseada por la vía más fácil es, a menudo, el fin único, y siempre el fin principal...» (*Filosofía del estilo*). «Si el alma poseyera fuerzas inagotables, le sería seguramente indiferente gastar mucho o poco de esta fuente; sólo tendría importancia el tiempo que se pierde. Pero como estas fuerzas son limitadas, cabe pensar que el alma trata de realizar el proceso de percepción lo más racionalmente posible, es decir, con el menor gasto de esfuerzo o, lo que es equivalente, con el máximo resultado» (R. Avenarius). Petrayitski, haciendo referencia a la ley general de la economía de las fuerzas mentales, rechaza la teoría de James sobre la base física del afecto. El principio de economía de las fuerzas creadoras, que en el examen del ritmo es particularmente cautivante, está reconocido igualmente por A. Veselovski, quien prolonga el pensamiento de Spencer: «El mérito del estilo consiste en ubicar el máximo de pensamiento en un mínimo de palabras». André Bieli, que en sus mejores páginas ha dado muchos ejemplos de ritmos complejos que podríamos llamar «en sacudidas» y que ha mostrado el carácter oscuro de los epítetos poéticos a propósito de los versos de Baratinski, considera necesario discutir la ley de la economía. Su libro representa la tentativa heroica de erigir una teoría del arte fundada en hechos no verificados, tomados de libros en desuso, en un gran conocimiento de los procedimientos poéticos y en el manual de física que se usa en los liceos de Kraievich.

<sup>b</sup> En ruso, la palabra «sombrero» (*shliapa*) puede usarse con los dos sentidos. [T.T.]

La idea de economía de las fuerzas como ley y finalidad de creación es tal vez verdadera en un caso particular del lenguaje, esto es, en la lengua cotidiana; esta misma idea se hizo extensiva a la lengua poética debido al desconocimiento de la diferencia que opone las leyes de la lengua cotidiana a las de la lengua poética. Una de las primeras indicaciones efectivas sobre la no coincidencia de estas dos lenguas nos la dio la comprobación de que la lengua poética japonesa posee dos sonidos que no existen en el japonés hablado. El artículo de L.P. Yakubinski acerca de la ausencia de la ley de disimilación de las líquidas en la lengua poética y de la tolerancia en la misma de una acumulación de sonidos semejantes, difíciles de pronunciar, representa uno de los primeros trabajos que soportan una crítica científica:<sup>1</sup> da cuenta de la oposición (digamos por ahora que al menos en ese caso) de las leyes de la lengua poética con las de la lengua cotidiana.<sup>2</sup>

Por este motivo debemos tratar las leyes de gasto y de economía en la lengua poética dentro de su propio marco, y no por analogía con la lengua prosaica.

Si examinamos las leyes generales de la percepción, vemos que una vez que las acciones llegan a ser habituales se transforman en automáticas. De modo que todos nuestros hábitos se refugian en un medio inconsciente y automático. Quienes puedan recordar la sensación que sintieron al tomar por primera vez el lápiz con la mano o hablar por primera vez una lengua extranjera, y pueden comparar esta sensación con la que sienten al hacer la misma cosa por enésima vez, estarán de acuerdo con nosotros. Las leyes de nuestro discurso prosaico, con sus frases inacabadas y sus palabras pronunciadas a medias, se explican por el proceso de automatización. Es un proceso cuya expresión ideal es el álgebra, donde los objetos están reemplazados por símbolos. En el discurso cotidiano rápido, las palabras no son pronunciadas; no son más que los primeros sonidos del nombre los que aparecen en la conciencia. Pogodin (*La lengua como creación*, p. 42) cita el ejemplo de un muchachito que pensaba la frase: «Las montañas de Suiza son lindas» como una sucesión de letras: L, m, d, S, s, l.

Esta cualidad del pensamiento ha sugerido no solamente la vía del álgebra, sino también la elección de símbolos, es decir, de letras, en particular de las iniciales. En este método algebraico de pensar, los objetos son pensados en su número y volumen; no son vistos, sino reconocidos a partir de sus primeros rasgos. El objeto pasa junto a nosotros como dentro de un paquete; sabemos que él existe a través del lugar que ocupa, pero no vemos más que su superficie. Bajo la influencia de una percepción de ese tipo el objeto se debilita, primero como percepción y luego en su reproducción. Esta percepción de la palabra prosaica explica su audición incompleta (*cf.* el artículo de L.P. Yakubinski) y por ende la reticencia del locutor (de donde provienen todos los *lapsus*). En el proceso de algebrización, de automatización del objeto, obtenemos la economía máxima de las fuerzas perceptivas: los objetos están dados por uno solo de sus rasgos, por ejemplo el número, o bien son reproducidos como siguiendo una fórmula sin que aparezca siquiera en la conciencia.

Yo estaba limpiando la pieza, al dar la vuelta me acerqué al diván y no podía acordarme si lo había limpiado o no. Como esos movimientos son habituales e inconscientes no podía acordarme y tenía la impresión de que ya era imposible hacerlo. Por lo tanto, si he limpiado y me he olvidado, es decir, si he actuado de modo inconsciente, es exactamente como si no lo hubiera hecho. Si alguien consciente me hubiera visto, se

1. *Ensayos sobre la teoría de la lengua poética rusa*, fasc. 1, p. 48.

2. *Ibid.*, fasc. 2, pp. 13-21.

podría restituir el gesto. Pero si nadie lo ha visto o si lo ha visto inconscientemente, si toda la vida compleja de tanta gente se desarrolla inconscientemente, es como si esta vida no hubiera existido [nota del diario de L. Tolstoi del 28 de febrero de 1897, Nikolskoe; *Letopis*, diciembre de 1915, p. 354].

Así la vida desaparece transformándose en nada. La automatización devora los objetos, los hábitos, los muebles, la mujer y el miedo a la guerra. «Si la vida compleja de tanta gente se desenvuelve inconscientemente, es como si esa vida no hubiese existido». Para dar sensación de vida, para sentir los objetos, para percibir que la piedra es piedra, existe eso que se llama arte. La finalidad del arte es dar una sensación del objeto como visión y no como reconocimiento; los procedimientos del arte son el de la singularización de los objetos, y el que consiste en oscurecer la forma, en aumentar la dificultad y la duración de la percepción. El acto de percepción es en arte un fin en sí y debe ser prolongado. *El arte es un medio de experimentar el devenir del objeto: lo que ya está «realizado» no interesa para el arte.*

La vida de la obra poética (la obra de arte) se extiende de la visión al reconocimiento, de la poesía a la prosa, de lo concreto a lo abstracto, del Quijote, hidalgo pobre e ilustrado que lleva inconscientemente la humillación a la corte del duque, al Quijote de Turgeniev, imagen amplía pero vacía, de Carlomagno a la palabra *korol*.<sup>c</sup> A medida que las obras y las artes mueren, van abarcando dominios cada vez más vastos; la fábula es más simbólica que el poema, el proverbio más simbólico que la fábula. Es por este motivo que la teoría de Potebnia era la menos contradictoria en el análisis de la fábula, que él había estudiado exhaustivamente; pero ella no cuadraba a las obras artísticas reales, por lo cual el libro de Potebnia no podía concluirse. Como se sabe, las *Notas sobre la teoría de la literatura* fueron editadas en 1905, 13 años después de muerto el autor.

En este libro, lo único que Potebnia elaboró totalmente es la parte concerniente a la fábula.<sup>3</sup>

Los objetos percibidos, muchas veces comienzan a serlo por un reconocimiento: el objeto se encuentra delante de nosotros, lo sabemos, pero ya no lo vemos. Por este motivo no podemos decir nada de él. En arte, la liberación del objeto respecto del automatismo perceptivo se logra por diferentes medios; en este artículo deseo indicar uno de los medios de que se servía casi constantemente L. Tolstoi, quien, según la opinión de Mereikovski, parece presentar los objetos tal como los ve; los ve en sí mismos, sin deformarlos.

El procedimiento de singularización en Tolstoi consiste en no llamar al objeto por su nombre sino en describirlo como si lo viera por primera vez, y en tratar cada acontecimiento como si ocurriera por primera vez; además, en la descripción del objeto no emplea los nombres dados generalmente a sus partes, sino otras palabras tomadas de la descripción de las partes correspondientes a otros objetos. Tomemos un ejemplo. En el artículo «Qué vergüenza», L.N. Tolstoi singulariza en esta forma la noción de «látigo»: «Desnudar a la gente que ha violado la ley, hacerlos caer y golpearlos con vergas en el trasero»; unas líneas después: «azotar las nalgas desnudas». Este pasaje está acompañado por una observación: «¿y por qué justamente este medio tonto y salvaje de hacer mal en lugar de otro: por ejemplo, pinchar la espalda u otro lugar del cuerpo con agujas,

<sup>c</sup> La palabra rusa *korol* (rey) viene de la palabra Carlomagno (Karolus).

3. *Curso sobre la teoría de la literatura. Fábula. Proverbio. Refrán*, Jarkov, 1914.

apretar las manos o los pies con torniquetes, o algo semejante?». Que se me disculpe este ejemplo algo grosero, pero es característico de los medios utilizados por Tolstoi para llegar a la conciencia. El azote habitual se singulariza tanto por su descripción como por la propuesta de cambiar su forma sin cambiar la esencia. Tolstoi utiliza constantemente el método de singularización: por ejemplo, en *Jolstomer* el relator es un caballo y los objetos son individualizados por la percepción otorgada al animal, no por la nuestra. He aquí cómo concibe el derecho de propiedad: «Comprendí muy bien lo que decían acerca de los azotes y del cristianismo. Pero quedó completamente oscura para mí, por aquel entonces, la palabra *su*, por la que pude deducir que la gente establecía un vínculo entre el jefe de las caballerizas y yo. Entonces no pude comprender de modo alguno en qué consistía aquel vínculo. Sólo mucho después, cuando me separaron de los demás caballos, me expliqué lo que significaba aquello. En esa época, no era capaz de entender lo que significaba el que yo fuera propiedad de un hombre. Las palabras *mi* caballo, que se referían a mí, a un caballo vivo, me resultaban tan extrañas como las palabras: mi tierra, mi aire, mi agua.

»Sin embargo, ejercieron una enorme influencia sobre mí. Sin cesar, pensaba en ellas; y sólo después de un largo trato con los seres humanos me expliqué, por fin, la significación que les atribuyen. Quieren decir lo siguiente: los hombres no gobiernan en la vida con hechos, sino con palabras. No les preocupa tanto la posibilidad de hacer o dejar de hacer algo, como la de hablar de distintos objetos, mediante palabras convencionales. Tales palabras, que consideran muy importantes, son, sobre todo: *mío* o *mía*; *tuyo* o *tuya*. Las aplican a toda clase de cosas y de seres. Incluso a la tierra, a sus semejantes y a los caballos.

»Además, han convenido en que uno sólo puede decir *mío* a una cosa determinada. Y aquel que puede aplicar el término *mío* a un número mayor de cosas, según el juego convenido, se considera la persona más feliz. No sé por qué las cosas son de este modo; pero me consta que son así. Durante mucho tiempo, traté de explicarme esto, suponiendo que redundaba en algún provecho directo; pero resultó inexacto.

»Muchas personas de las que me llamaban su caballo ni me montaban siquiera; y, en cambio, lo hacían otros. No eran ellos los que me daban de comer, sino otros extraños. Tampoco eran ellos los que me hacían bien, sino los cocheros, los herreros y, por lo general, personas ajenas. Posteriormente, cuando hube ensanchado el círculo de mis observaciones, me convencí de que no sólo respecto de nosotros, los caballos, el concepto *mío* no tiene ningún otro fundamento que un bajo instinto animal, que los hombres llaman sentimiento o derecho de propiedad. El hombre dice: "mi casa"; pero nunca vive en ella. Tan sólo se preocupa de construirla y de mantenerla. El comerciante dice: "mi tienda", "mi pañería", por ejemplo; pero no utiliza la ropa del mejor paño que vende en ella. Hay gentes que llaman a la tierra "mi tierra", pero nunca la han visto y jamás la han recorrido. Hay hombres que llaman a algunas mujeres "mi mujer", "mi esposa" y, sin embargo, éstas viven con otros hombres. Las gentes no buscan en la vida hacer lo que ellos consideran el bien, sino la manera de poder decir *mío* del mayor número posible de cosas. Ahora estoy persuadido de que en esto estriba la diferencia esencial entre nosotros y los hombres. Por tanto, sin hablar ya de otras prerrogativas nuestras, sólo por este hecho podemos decir, con seguridad, que entre los seres vivos nos hallamos en un escalón más alto que los hombres. La actividad de los hombres, al menos de los hombres con quienes tuve trato yo, se traduce en palabras, mientras que la nuestra se manifiesta en hechos».

Al final del relato el caballo ya ha muerto, pero el modo de narración, el procedimiento, no cambia.

«El cuerpo de Serpujovskoy, que había andado, comido y bebido por el mundo, muerto en vida, fue sepultado mucho después. Su piel, su carne y sus huesos no sirvieron para nada. Lo mismo que, desde hace veinte años, su cuerpo muerto en vida había sido un grandísimo estorbo para la gente, el entierro fue una complicación más. Hacía mucho que nadie lo necesitaba; hacía mucho que constituía una carga para todos. Sin embargo, otros muertos en vida como él juzgaron conveniente, al enterrarlo, vestir su obeso cuerpo, que no tardó en descomponerse, con un buen uniforme, calzarlo con buenas botas, depositarlo en un féretro nuevo, con borlas en las cuatro esquinas. También creyeron oportuno colocar el féretro en una caja de plomo, trasladar sus restos a Moscú, donde desenterrarían otros restos humanos para dar sepultura a ese cuerpo putrefacto, cubierto de gusanos, con su uniforme nuevo y sus botas lustrosas». <sup>4</sup> Vemos así que al final del relato el procedimiento está aplicado fuera de su motivación ocasional.

Tolstoi ha descrito todas las batallas en *Guerra y paz* mediante este procedimiento. Estas batallas son presentadas ante todo como hechos singulares. Dado que las descripciones son muy extensas no las citaré aquí; sería necesario copiar una parte considerable de esta novela en cuatro volúmenes. Los salones y el teatro eran descritos de la misma manera:

El centro de la escena estaba hecho de tablas uniformes; a ambos lados unos cartones pintados representaban árboles y en el fondo había un lienzo extendido. En medio de la escena se veía unas muchachas sentadas, con blusas rojas y faldas blancas. Una, muy gruesa, con traje blanco de seda, se hallaba sentada en un banco muy bajo, detrás del cual había pegado un cartón verde. Todas cantaban. Cuando acabaron aquella canción, la muchacha del vestido blanco se acercó a la concha del apuntador; y un hombre con penacho, puñal y calzones de seda que ceñían sus gruesas piernas, fue hacia ella y comenzó a cantar haciendo gestos con las manos.

El hombre de los calzones ceñidos cantó solo y después cantó la muchacha. Ambos callaron y se oyó la música; entonces el hombre tomó la mano de la muchacha vestida de blanco esperando el compás para empezar la parte que tenían que cantar juntos. Ambos cantaron, y los espectadores aplaudieron y lanzaron gritos; y aquel hombre y aquella mujer, que representaban a unos enamorados, sonrieron y agitaron las manos [...].

El segundo acto representaba unos monumentos; en el lienzo había un agujero que figuraba la luna. Habían levantado las pantallas de la batería; las trompetas y los contrabajos empezaron a tocar; por la derecha y la izquierda salieron muchas personas vestidas con mantos negros que llevaban una especie de puñal. Todos empezaron a agitar los brazos; después llegaron corriendo otras personas y arrastraron a la muchacha que en el primer acto vestía de blanco y en el segundo de azul. Cantaron con ella durante largo rato; finalmente la arrastraron detrás de los bastidores, desde donde se oyeron tres golpes contra un objeto metálico. Entonces todos se arrodillaron y entonaron una oración. Varias veces todo esto fue interrumpido por los gritos entusiásticos de los espectadores.

La misma técnica para el tercer acto: «Pero, repentinamente, se desencadenó una tempestad, y la orquesta ejecutó escalas cromáticas y acordes de séptima disminuida; todos corrieron arrastrando detrás de los bastidores a una de las personas presentes, y bajó el telón».

4. León N. Tolstoi, *Obras*, Madrid, Aguilar, 1966, trad. de Irene y Laura Andresco, t. II, pp. 1.121.

En el cuarto acto, «un diablo cantó en escena agitando una mano hasta que se separaron las tablas que pisaba y se dejó caer allí».<sup>5</sup>

Tolstoi describe de la misma manera la ciudad y el tribunal en *Resurrección*. En *La sonata a Kreutzer* describe así el casamiento: «¿Por qué la gente debe acostarse junta si sus almas son afines?». Pero no sólo aplica el procedimiento de singularización para dar la visión de un objeto que quiere presentar negativamente:

Pierre se levantó y, pasando ante las hogueras, se dirigió al otro lado de la carretera, donde, según le habían dicho, estaban los soldados prisioneros. Tenía deseos de charlar con ellos. En la carretera, un centinela francés lo detuvo y lo mandó volver a su sitio. Pierre obedeció, pero no fue hacia las hogueras a reunirse con sus compañeros, sino hacia un coche desenganchado, donde no había nadie. Se sentó en la hierba fría, junto a una de las ruedas del vehículo, con las piernas recogidas y la cabeza inclinada, y permaneció largo rato meditando inmóvil. Transcurrió más de una hora. Nadie le molestó. Súbitamente se echó a reír con su risa grave y bondadosa. Los soldados se volvieron desde todas partes sorprendidos por aquella risa extraña y solitaria.

—¡Ja, ja, ja! —reía Pierre.

Y pronunció en alta voz hablando consigo mismo:

—El centinela no me ha dejado pasar. Me han encerrado, me han hecho prisionero.

¿A quién? ¿A mí? ¡A mí... con mi alma inmortal! ¡Ja, ja, ja... ja, ja, ja!

Volvió a echarse a reír con los ojos llenos de lágrimas [...].

Pierre miró el cielo y las lejanas estrellas brillantes. «Todo eso es mío, todo eso está en mí y todo eso soy yo —pensó—. Eso es lo que han capturado y encerrado en una barraca rodeada de una valla de madera». Sonrió y fue a acostarse junto a sus compañeros [*Guerra y paz*, pp. 1.324-1.325].

Todos los que conocen bien a Tolstoi pueden encontrar en él centenares de ejemplos semejantes. Esta manera de ver los objetos fuera de su contexto condujo a Tolstoi a aplicar el método de singularización en sus últimas obras a la descripción de dogmas y de ritos, método a partir del cual sustituía las palabras habituales del uso religioso por palabras del lenguaje corriente. El resultado es algo extraño, monstruoso, considerado por mucha gente como una blasfemia que les ha herido dolorosamente. Sin embargo, se trataba siempre del mismo procedimiento con cuya ayuda Tolstoi percibía y relataba lo que le rodeaba. Las percepciones de Tolstoi sacudieron su fe al rozar objetos que durante largo tiempo no había querido tratar.

Este procedimiento de singularización no pertenece exclusivamente a Tolstoi. Si me apoyo en un material tomado de este escritor, es por una consideración puramente práctica, ya que estos textos son conocidos por todos.

Después de haber aclarado el carácter de este procedimiento, tratemos de determinar aproximadamente los límites de su aplicación. Casi siempre, donde hay imagen hay singularización. En otros términos, la diferencia entre nuestro punto de vista y el de Potebnia se puede formular de la siguiente manera: la imagen no es un predicado constante para sujetos variables. Su finalidad no es la de acercar a nuestra comprensión la significación que ella contiene, sino la de crear una percepción particular del objeto, para crear su visión y no su reconocimiento.

El arte erótico nos permite la mejor observación de las funciones de la imagen. El objeto erótico se presenta frecuentemente como una cosa jamás vista. Por ejemplo en *La Nochebuena* de Gogol:

5. León N. Tolstoi, *Obras*, ed. cit., t. I, pp. 953-958.

Diciendo esto, se acercó a ella, tosió y, rozando con los dedos la regordeta mano, dijo con un acento en el que apuntaban la astucia y la vanidad:

—¿Qué es esto, magnífica Soloja? —al decirlo, dio un salto hacia atrás.

—¡Cómo! ¿Qué tengo aquí...? La mano, Osip Nikiforovich —contestó Soloja.

—¡Hum...!, la mano... Je, je, je... —dijo él con el corazón contento por aquel comienzo y paseando por la habitación.

—¿Y esto qué es, queridísima Soloja? —siguió con el mismo tono acercándose a ella, cogiéndola ligeramente por el cuello y dando, como antes, un salto hacia atrás.

—¡Como si no lo viera usted, Osip Nikiforovich! —contesto Soloja—. El cuello, y sobre el cuello un collar.

—Hum..., sobre el cuello un collar... Je, je, je —y el sacristán se paseó de nuevo por la habitación frotándose las manos.

—¿Y esto qué es, incomparable Soloja? —No se sabe qué habían señalado los largos dedos del sacristán...<sup>6</sup>

O bien Hamsun, en *Hambre*: «Dos milagros blancos salían de su camisa».

A veces, la representación de los objetos eróticos se hace de una manera indirecta, cuya finalidad no es, evidentemente, aproximarlos a la comprensión. Este tipo de representación se refiere a los órganos sexuales como un candado y una llave en las *Adivinanzas del pueblo ruso* (D. Savodnikov, n.º 102-107), como útiles de tejido (*ibid.*, 588-591), como arcos y flechas o como un anillo y un clavo, por ejemplo, en la bilina sobre Staver (Ribnikov, n.º 30). El marido no reconoce a su mujer vestida de guerrero. Ella le propone una adivinanza:

¿Te acuerdas, Staver, te acuerdas  
 Cómo cuando niños íbamos por la calle  
 Y jugábamos al juego del clavo?<sup>d</sup>  
 Tú tenías un clavo de plata  
 Y yo una sortija dorada.  
 Yo lo lograba a veces,  
 Pero tú triunfabas siempre.

Staver, hijo de Godina, dice: «Sin embargo, yo no he jugado contigo al juego del clavo». Entonces Vasilisa Mikulichna dice:

¿Te acuerdas, Staver, te acuerdas  
 Que contigo yo aprendí a escribir?  
 Yo tenía un tintero de plata  
 Y tú una pluma dorada;  
 Yo mojaba la pluma a veces  
 Pero tú la mojabas siempre.

En otra variante de la bilina se nos da la solución:

Entonces el terrible enviado Vasiliuchka  
 Levantó sus vestimentas hasta el ombligo mismo

6. Nicolai V. Gogol, *Obras completas*, trad. de Irene Tchernowa, Madrid, Aguilar, 1951, p. 172.

<sup>d</sup> Juego del clavo: juego popular ruso que consiste en apuntar con un clavo al centro de una argolla dorada clavada en la tierra. [T.T.]

Y he allí que el joven Staver, hijo de Godina,  
Reconoció la sortija dorada... [Ribnikov, 171].

Pero la singularización no es únicamente un procedimiento de adivinanzas eróticas o de eufemismos; es la base y el único sentido de todas las adivinanzas. Cada adivinanza es tanto una descripción, una definición del objeto por medio de palabras que no le son habitualmente aplicadas (ejemplo: «Dos extremidades, dos anillos y, en el medio, un clavo»), como una singularización fónica obtenida con la ayuda de una repetición deformante: *Ton da tonok?* — *Pol da potolok*<sup>e</sup> (D. Savodnikov, n.º 51), o bien, *Slon da kondrik?* — *Zaslon i konnik*<sup>f</sup> (*ibíd.*, 177).

Hay imágenes eróticas que utilizan la singularización sin ser adivinanza; por ejemplo, todos los «mazos de croquet», «los aviones», «las muñecas», «los amiguitos», etcétera, que escuchamos en boca de los cantores. Estas imágenes del cancionero tienen todas un punto en común con la imagen popular que presentan los mismos actos como el hecho de «pisar la hierba» y de «romper la albura».

El procedimiento de singularización es completamente evidente en la imagen popular de la prosa erótica, donde el oso y otros animales (o bien el diablo, otra motivación de falta de reconocimiento) no reconocen al hombre («El maestro valiente», en *Cuentos de la Gran Rusia*, notas de la sociedad imperial geográfica rusa, v. 42, n.º 52; «El soldado justo», en *Colección de la Rusia blanca de Romanov*, n.º 84, p. 344).

La falta de reconocimiento en el cuento n.º 70 de la selección de D. Zelenin, *Cuentos gran-rusos de la gobernación de Perm*, es un caso muy característico.

«Un mujik trabaja su campo con una yegua manchada. Un oso se aproxima a él y le pregunta: “Eh, amigo, ¿quién ha dado a tu yegua ese color?”. “Se lo he dado yo mismo”. “Pero, ¿cómo?”. “Ven que te lo daré a ti también”. El oso consiente. El mujik le ata las patas, toma la reja del arado, la hace calentar al fuego y comienza a aplicarla sobre los flancos del oso. Con la reja al rojo vivo le chamusca el pelo hasta la carne y le da así el color deseado. Luego lo desata. El oso parte, se aleja un poco, se acuesta bajo un árbol y se queda quieto. Una urraca llega adonde está el mujik para picotear un poco de grano. El mujik la atrapa y le rompe una pata. La urraca vuela y se detiene en el árbol junto al cual se ha acostado el oso. Después de la urraca, una gran mosca negra se posa sobre la yegua y comienza a picarla. El mujik la caza, le mete una astilla en el trasero y la deja partir. La mosca vuela y se posa en el mismo árbol donde estaban ya la urraca y el oso. Los tres están allí. Pero he aquí que llega al campo la mujer del mujik, trayéndole la comida. El mujik come al aire libre con su mujer y luego se le echa encima. Viendo esto, el oso les dice a la urraca y a la mosca: «Mi Dios, el mujik quiere dar otra vez el color overo a alguien». La urraca le responde: «No, quiere romperle las piernas». Y a su vez la mosca: «No, quiere hundirle una astilla en el trasero». La identidad del procedimiento de este trozo con el procedimiento de *Jolstomer* creo que es evidente en ambos casos.

La singularización del acto es muy frecuente en literatura; por ejemplo, en el *Decamerón*: «el raspado del barril», «la caza del ruseñor», «el alegre trabajo del cardador»; esta última imagen no había sido desarrollada como argumento. La singularización es también utilizada muy a menudo en la representación de los órganos sexuales.

<sup>e</sup> *Pol da potolok* ( r ): piso y techo.

<sup>f</sup> *Zaslon i konnik* ( r ): abrigo y caballero.

Una serie de temas están contruidos sobre la base de la falta de reconocimiento. En los *Cuentos íntimos* de Afanasiev, por ejemplo, recuérdese «La dama tímida». Todo el cuento está basado en el hecho de no llamar al objeto por su nombre propio, en un juego de equívocos. Lo mismo ocurre en Onchukov (*La mancha femenina*, cuento n.º 525) y en otros *Cuentos íntimos*: en «El oso y el conejo», ambos animales curan la «llaga». Las construcciones del tipo «pilón y mortero», o bien «diablo e infierno» (*Decamerón*) pertenecen al mismo proceso de singularización.

En mi artículo sobre la construcción del argumento trato la singularización en el paralelismo psicológico.

Al examinar la lengua poética, tanto en sus constituyentes fonéticos y lexicales como en la disposición de las palabras y de las construcciones semánticas constituidas por ellas, percibimos que el carácter estético se revela siempre por los mismos signos. Está creado conscientemente para liberar la percepción, del automatismo. Su visión representa la finalidad del creador y está construida de manera artificial para que la percepción se detenga en ella y llegue al máximo de su fuerza y duración. El objeto no es percibido como una parte del espacio, sino, por así decirlo, en su continuidad. La lengua poética satisface estas condiciones. Según Aristóteles, la lengua poética debe tener un carácter extraño, sorprendente. De hecho, suele ser una lengua extranjera: el sumerio para los asirios, el latín en Europa medieval, los arabismos en los persas, el viejo búlgaro como base del ruso literario; o una lengua desarrollada al lado de la lengua literaria, como en el caso de la lengua de las canciones populares. Así también se explican la existencia de los arcaísmos tan ampliamente difundidos en la lengua poética, las dificultades de la lengua del *dolce stil nuovo* (siglo XII), la lengua de Arnaut Daniel con un esfuerzo en la pronunciación (Diez, *Leben und Werk der Troubadoure*, p. 213). L. Yakubinski ha demostrado en su artículo la ley del oscurecimiento en la fonética de la lengua poética, en el caso particular de una repetición de sonidos idénticos. La lengua de la poesía es así una lengua difícil, oscura, llena de obstáculos. En algunos casos, la lengua de la poesía se aproxima a la lengua de la prosa, pero sin contradecir la ley de dificultades.

Su hermana se llamaba Tatiana,  
He aquí que por primera vez  
Vengo a santificar con su nombre  
Las páginas de esta tierna novela,

escribía Pushkin. Para los contemporáneos de Pushkin, la lengua poética era el estilo cuidado de Deryavin, mientras que el estilo de Pushkin con su carácter trivial (para esa época) era difícil y sorprendente. Recordemos el terror de sus contemporáneos frente a las expresiones groseras que él emplea. Pushkin utilizaba el lenguaje popular como un procedimiento destinado a retener la atención, de la misma manera que sus contemporáneos, en los discursos que solían pronunciar en francés, utilizaban palabras rusas (cf. los ejemplos en Tolstoi, *Guerra y paz*).

Actualmente tiene lugar un fenómeno aún más característico. La lengua literaria rusa, que es de origen extranjero, ha penetrado de tal modo en el pueblo, que ha elevado a su nivel muchos elementos de los dialectos; por el contrario, la literatura comienza a manifestar preferencia por los dialectos (Remizov, Kliuev, Esenin, tan desiguales en su talento y tan próximos en su lengua voluntariamente provinciana) y por los barbarismos (lo que ha posibilitado la aparición de la escuela de Severia-

nin). Máximo Gorki pasa actualmente de la lengua literaria al dialecto literario a lo Leskov. El lenguaje popular y la lengua literaria han intercambiado sus papeles (V. Ivanov y muchos otros). Al final somos testigos de la aparición de una fuerte tendencia que trata de crear una lengua específicamente poética; a la cabeza de esta escuela se ha colocado, como se sabe, Velemir Jlebnikov. De este modo llegamos a definir la poesía como un discurso *difícil, tortuoso*. El discurso poético es un *discurso elaborado*. La prosa permanece como un discurso ordinario, económico, fácil, correcto (*Dea prosae* es la diosa del parto fácil, correcto, de la buena posición del niño). En mi artículo sobre la construcción del argumento profundizaré en el fenómeno de oscurecimiento, de lentitud temporal, como *ley general* del arte.

Quienes pretenden que la noción de economía de las fuerzas es una constante de la lengua poética y que, más aún, es su determinante, tienen una posición justificada especialmente en lo que concierne al ritmo. La interpretación del papel del ritmo dada por Spencer parece ser indiscutible: «Los golpes que nos dan irregularmente obligan a nuestros músculos a mantener una tensión inútil, a veces perjudicial, porque no prevenimos la repetición del golpe; cuando los golpes son regulares, economizamos las fuerzas». Esta indicación, a primera vista convincente, peca del vicio habitual de confundir las leyes de la lengua poética con las de la lengua prosaica. Spencer no ve ninguna diferencia entre ellas en su *Filosofía del estilo*; sin embargo es posible que existan dos tipos de ritmo. El ritmo prosaico, el ritmo de una canción que acompaña el trabajo, de la *dubinushka*,<sup>§</sup> reemplaza por un lado una orden: «¡Vamos!»; por otra parte, facilita el trabajo volviéndolo automático. En efecto, es más fácil marchar al ritmo de una conversación animada cuando la acción escapa a nuestra conciencia. El ritmo prosaico es importante como factor *automatizante*. Pero no ocurre lo mismo con el ritmo poético. En arte hay un «orden»; sin embargo, no hay una sola columna de un templo griego que lo siga exactamente; el ritmo estético consiste en un ritmo prosaico trasgredido. Ya se ha intentado sistematizar estas violaciones y es la tarea actual de la teoría del ritmo. Es de pensar que esta sistematización no tendrá éxito: no se trata, en efecto, de un ritmo complejo sino de una violación del ritmo, y de una violación tal, que no se la puede prever. Si esta violación llega a ser un canon, perderá la fuerza que tenía como artificio-obstáculo. Pero en relación con los problemas del ritmo, aquí no entraré en detalles. Les será consagrado otro libro.

1917

---

<sup>§</sup> Canción cantada durante la ejecución de un trabajo físico difícil. [T.T.]

## Boris Eijenbaum

(Rusia, 1886 - URSS, 1959)

Miembro destacado de OPOIAZ (Sociedad para el Estudio del Lenguaje Poético), Boris Eijenbaum fue uno de los teóricos del formalismo ruso. Graduado de Filología en la Universidad de San Petersburgo, fungió como profesor de la Universidad de Leningrado. Su área de especialización estuvo en la narrativa rusa del XIX y la poética. En una combinación de análisis teórico y perspectiva de historia literaria, se interesó en los problemas de la prosa; en 1919 desarrolló el concepto de *skaz* («Kak sdelana *Shinel* Gogolia» [Cómo está hecho *El capote* de Gogol]), un tipo de discurso orientado hacia el narrador; así como el concepto de dominante, elemento estructurador de los componentes de un texto literario. Trabajó la relación entre la literatura y los cambios socio-históricos; convencido de la acción de los factores extraliterarios en el desarrollo de la literatura, Eijenbaum tuvo influencia en la labor ulterior de los miembros de la llamada Escuela de Tartu.

«Teoriia formalnogo metoda», 1925 [La teoría del «método formal»], es un ejemplo paradigmático de su labor de divulgación teórica de los presupuestos del formalismo. Balance histórico del conjunto de principios que durante una década ha presidido los trabajos teóricos y de historia literaria de los formalistas, en él Eijenbaum enfatiza que no se trata de una doctrina, sistema acabado o metodología, sino de un método (formal) que se ha transformado en una ciencia autónoma cuyo objeto de estudio es la literatura en cuanto «una serie específica de hechos».

Eijenbaum traza un cuadro donde entran las relaciones del formalismo con la estética, con los futuristas, con el simbolismo, con la historia de la literatura tradicional (biografista, psicológica, política, filosófica); se refiere al desarrollo del principio de concreción y especificación como «principio organizador del método formal», a la literariedad como objeto de la ciencia literaria, al análisis concreto de la forma y el estudio de los rasgos específicos del hecho literario, a las etapas en el desarrollo del método formal (primero, las tesis teóricas; luego, las cuestiones de la tradición, la evolución de las obras literarias, como sucesión dialéctica de formas, la historia literaria), y a las contribuciones de los formalistas (las nociones de forma-artificio-función, la motivación, la diferencia entre argumento y trama, la frontera existente entre verso y prosa, y entre lenguaje poético y lengua cotidiana).

«La teoría del “método formal”» (1925) ha sido tomado de *Antología del formalismo ruso y el grupo de Bajtín* (comp. Emil Volek), traducción de Emil Volek, Madrid, Fundamentos, 1992, pp. 69-113.

# LA TEORÍA DEL «MÉTODO FORMAL»

Le pire, à mon avis, est celui qui représente la science comme faite.

A. DE CANDOLLE

El llamado «método formal» no se constituyó como consecuencia de la creación de un sistema «metodológico» particular, sino que se originó en el proceso de la lucha por establecer una ciencia literaria independiente y concreta. El concepto de «método», por lo general, se extendió desmesuradamente y empezó a designar demasiadas cosas. Para los «formalistas»<sup>1</sup> la cuestión principal no es el método utilizado para el estudio de la literatura, sino la literatura en cuanto *objeto* de estudio. En realidad, los formalistas no hablamos ni polemizamos sobre ninguna metodología. Hablamos y podemos hablar únicamente sobre algunos principios teóricos, los cuales no nos fueron sugeridos por tal o cual sistema metodológico o estético acabado sino por el estudio del material concreto y de sus cualidades específicas. Los trabajos teóricos e histórico-literarios de los formalistas expresan estos principios con suficiente precisión; pero, durante los últimos años, se amontonaron en torno a ellos tantos nuevos problemas y viejos equívocos, que no estaría de más intentar resumirlos, no en forma de un sistema dogmático sino como un balance histórico. Es importante señalar cómo empezó la labor de los formalistas, y cómo y en qué evoluciona.

El factor evolutivo es muy importante en la historia del método formal. Es lo que se les olvida a nuestros adversarios y a muchos de nuestros continuadores. Estamos rodeados de eclécticos y epígonos, quienes transforman el método formal en una especie de sistema inmóvil de «formalismo», que les sirve para fabricar términos, esquemas y clasificaciones. Este sistema es el blanco conveniente de la crítica, pero de ninguna manera caracteriza al método formal. No tuvimos ni tenemos ningún sistema ni doctrina acabados. En nuestro trabajo científico, damos a la teoría únicamente el valor de hipótesis de trabajo con cuya ayuda los hechos se descubren y adquieren sentido, es decir, con cuya ayuda éstos se comprenden como existentes conforme a ciertas leyes y se convierten en materia de investigación. Por eso no nos preocupamos de las definiciones, que tanto nos exigen los epígonos, ni tampoco construimos teorías generales, tan amadas por los eclécticos. Nosotros establecemos principios concretos y nos atenemos a ellos en la medida en que los justifica el material. Si el material exige que estos principios se compliquen o cambien, los

---

1. En este artículo llamo «formalistas» únicamente al grupo de los teóricos que se reunieron en la Sociedad para el Estudio del Lenguaje Poético (*Obshchestvo Izucheniia Poeticheskogoazyka*, el OPOIAZ) y quienes a partir de 1916 empezaron a editar sus publicaciones.

complicamos o los cambiamos. En este sentido, somos suficientemente libres con respecto a nuestras propias teorías, tal como debe serlo la ciencia, en cuanto a que existe diferencia entre teoría y creencia. No hay ciencias acabadas; la ciencia no vive del establecimiento de las verdades sino de la superación de los errores.

La finalidad de este artículo no es la polémica. El período inicial de discusión científica y polémica periodística ha terminado. Al tipo de «polémica» con que me ha honrado *Prensa y Revolución* sólo se puede contestar con nuevos trabajos científicos.<sup>2</sup> Mi objetivo principal consiste en señalar cómo el método formal, al evolucionar y ampliar el campo de sus estudios, rebasa por completo los límites de aquello que se llama generalmente metodología y se transforma en una ciencia autónoma que tiene por objeto la literatura en cuanto dominio específico de hechos. Dentro de los límites de esta ciencia es posible desarrollar diferentes métodos, con la única condición de que en el centro de la atención permanezca la especificidad del material estudiado. Éstas han sido, en realidad, las aspiraciones de los formalistas desde el comienzo mismo, y precisamente éste ha sido el sentido de su lucha contra las viejas tradiciones. El nombre «método formal», atribuido ya de forma indisoluble a este movimiento, tiene que comprenderse como un término convencional, histórico, y no se debe partir de él como de una definición efectiva. Lo que nos caracteriza a nosotros no es ni el «formalismo» en cuanto estética, ni una «metodología» en cuanto sistema científico cerrado en sí, sino únicamente la aspiración a crear una ciencia literaria autónoma sobre la base de las cualidades específicas del material literario. Nuestro objetivo es comprender teórica e históricamente los hechos del arte literario en cuanto tal.

## I

A los representantes del método formal les echaron en cara más de una vez y desde distintos costados, la oscuridad o la insuficiencia de sus tesis principales, la indiferencia ante las cuestiones generales de la estética, la psicología, la filosofía, la sociología, etcétera. Estos reproches, pese a sus diferencias cualitativas, resultan igualmente justos en el sentido de que advierten correctamente la distancia que separa, de modo deliberado, a los formalistas tanto de la «estética desde arriba» como de toda teoría general acabada o que pretenda serlo. Esta distancia (de la estética, en particular) no es casual; es un fenómeno más o menos típico de toda la ciencia del arte contemporáneo. Dejando de lado toda una serie de problemas generales (como, por ejemplo, los problemas de lo bello, de la finalidad del arte, etcétera), ésta se centró en los problemas concretos del estudio del arte (*Kunstwissenschaft*). De nue-

---

2. *Pechat' i Revoliutsia*, n.º 5 (1924). Es un número interesante. En las primeras páginas trae la polémica del mismo Eijenbaum con los detractores del formalismo y con Trotski en especial... A continuación, viene un «simposio» de virulentos ataques contra el formalismo. En lugar de tacharlo de «formalista» pero reconocer que su enfoque es incluso «útil», si bien «estrecho», tal como lo hace todavía un Trotski (en *El arte y la revolución*, 1923), Anatoli Lunacharski, el primer comisario de la educación soviética, conjura el espectro de la decadencia: el enfoque formalista, supuestamente, promueve el arte por el arte y la esterilidad estética; el formalismo, en suma, es un cuerpo extraño, una reliquia del pasado aún sobreviviente en la sociedad revolucionaria. Desde entonces, la sombra del anatema se cierne sobre la vanguardia y el formalismo en Rusia. [*N. del T.*]

vo, sin ninguna relación con las premisas de la estética general, se puso de relieve el problema de la comprensión de la «forma» artística y de su evolución, y de ahí surgió toda una problemática teórica e histórica concreta. Aparecieron consignas reveladoras, al estilo de una «historia del arte sin nombres» (*Kunstgeschichte ohne Namen*), de Wölfflin, seguidas de intentos sintomáticos de llevar a cabo un análisis concreto de estilos y procedimientos (*prim*), como el *Ensayo de un estudio comparado de los cuadros*, de K. Voll. En Alemania fueron, precisamente, la teoría y la historia de las artes plásticas, ricas en experiencia y tradición, las disciplinas que ocuparon un lugar central en el estudio del arte y empezaron a influir tanto en la teoría general del arte como en las ciencias particulares, de manera especial, por ejemplo, en los estudios de la literatura.<sup>3</sup> En Rusia, evidentemente por razones históricas locales, fue la ciencia literaria la que ocupó un lugar análogo.

El método formal atrajo la atención y se convirtió en uno de los problemas candentes, sin duda no por sus frecuentes particularidades metodológicas, sino por los principios que informaron su actitud ante el arte, su entendimiento y estudio. En los trabajos de los formalistas sobresalían ostentosamente principios que contradecían las tradiciones y los «axiomas», al parecer inmutables, no sólo de la ciencia de la literatura sino también de la ciencia del arte en general. Gracias a esta precisión de los principios, se redujo la distancia que separaba los problemas particulares de la ciencia literaria, de los problemas generales de la ciencia del arte. Los conceptos y los principios elaborados por los formalistas y puestos como base de sus obras, pese a su carácter concreto, se orientaban de manera natural hacia la teoría general del arte. El renacimiento de la poética, que por esa época había caído completamente en el olvido, no se limitaba a un simple replanteamiento de los problemas específicos, sino que adquiría carácter de invasión a toda la esfera de la ciencia del arte. Esa situación resultó consecuencia de toda una serie de acontecimientos históricos, los más importantes de los cuales fueron la crisis de la estética filosófica y el brusco cambio en el arte (en Rusia, este cambio fue más ostensible y determinado en la poesía). La estética se vio desposeída, mientras que el arte se presentaba intencionadamente desnudo, en toda su condición primitiva. El método formal y el futurismo resultaron históricamente emparentados entre sí.

Pero el sentido histórico general de la aparición de los formalistas constituye un tema aparte; aquí, ya que me propongo dar una idea de la evolución de los principios y de los problemas del método formal y de su situación actual, importa hablar de otra cosa.

En el momento del surgimiento de los formalistas, la ciencia «académica», que desestimaba totalmente los problemas teóricos y que seguía utilizando muellemente los viejos «axiomas» estéticos, psicológicos e históricos, había perdido la sensación de su objeto de estudio hasta el punto de que su misma existencia en cuanto ciencia se volvió quimérica. Casi no fue necesario luchar contra ella: no había por qué forzar la puerta donde no había ninguna puerta; en vez de una fortaleza encon-

3. R. Unger destaca la fuerte influencia de los trabajos de Wölfflin sobre los representantes de la corriente «estética» en la ciencia histórico-literaria alemana contemporánea, representada por O. Walzel y F. Strich. Véase su artículo «Moderne Strömungen in der deutschen Literaturwissenschaft», *Die Literatur* (1923). Véase también el libro de O. Walzel, *Gehalt und Gestalt im Kunstwerk des Dichters*, Berlín, 1923.

tramos un patio abierto. El acervo teórico acumulado por Potebnia y por Veselovski era, en las manos de sus discípulos, como un capital inmovilizado, como un tesoro que se temía tocar y que, por lo tanto, perdía su valor. La autoridad y la influencia pasaron sucesivamente de la ciencia académica, por decirlo así, a la «ciencia periodística», a los trabajos de los críticos y los teóricos del simbolismo. En efecto, entre los años 1907 y 1912, los libros y artículos de Viacheslav Ivanov, Valeri Briusov, Andrei Biely, Dmitri Merezhkovski, Chukovski y otros, ejercían una influencia mucho mayor que las doctas investigaciones y disertaciones de los profesores universitarios. Tras esta «ciencia periodística», por más subjetiva y tendenciosa que fuera, se hallaban ciertos principios y fórmulas teóricas, que se alimentaban en las nuevas corrientes artísticas y en su propaganda. Naturalmente, para la generación joven, los libros como *El simbolismo* (1910), de Biely, tenían un significado incomparablemente mayor que las gratuitas monografías de los historiadores literarios que carecían de todo punto de vista y de todo temperamento científico.

Por eso el encuentro histórico de dos generaciones, esta vez un encuentro extraordinariamente tenso y radical, no se produjo en el dominio de la ciencia académica sino en esa línea de la «ciencia periodística», en la línea de las teorías de los simbolistas y de los métodos de la crítica impresionista. Nos pusimos a luchar contra los simbolistas para arrebatar de sus manos la poética y liberarla de sus teorías estéticas y filosóficas subjetivistas, para así devolverla al camino del estudio científico de los hechos. Por habernos educado en sus trabajos, pudimos percibir con mayor claridad sus errores. La insurrección de los futuristas (Jlebnikov, Kruchenyj, Maiakovski) contra el sistema poético del simbolismo, acaecida en ese momento, sirvió de báculo al formalismo, porque prestaba carácter aún más actual a su lucha.

Liberar la palabra poética de las cadenas de las tendencias filosóficas y religiosas, que dominaban en los simbolistas cada vez más, era la consigna fundamental que reunió al grupo inicial de los formalistas. La escisión entre los teóricos del simbolismo (ocurrída en 1910-1911) y la aparición de los akmeístas<sup>4</sup> prepararon el terreno para la insurrección decisiva. Todos los compromisos debían ser eliminados. La historia exigía de nosotros un *pathos* verdaderamente revolucionario: tesis categóricas, ironía implacable, rechazo rotundo de cualquier tipo de conciliación. De lo que se trataba, al mismo tiempo, era de oponer a los principios estéticos subjetivistas en que se inspiraban para sus trabajos teóricos los simbolistas, la exigencia de una actitud científica y objetiva ante los hechos. De ahí el nuevo *pathos* del positivismo científico característico de los formalistas: rechazo de premisas filosóficas, de interpretaciones psicológicas y estéticas, etcétera. La ruptura de relaciones con la estética filosófica y con las teorías ideológicas del arte fue dictada por los imperativos de la situación. Había que ocuparse de los hechos y, abandonando los sistemas y los problemas generales, empezar en medio de las cosas, en el punto que nos sorprende el hecho artístico. El arte exigía ser examinado muy de cerca, y la ciencia quería hacerse concreta.

---

4. El *akmeísmo* (1912-1922) fue una reacción contra el simbolismo ruso, aunque, en esencia, constituyó sólo una revisión del mismo. El lector hispano recordará, en su propio ámbito cultural, una reacción semejante del postmodernismo al modernismo. El *akmeísmo* se caracterizó por una poesía formalmente refinada, que gravitaba en torno a la muerte y los motivos eróticos, místicos y pesimistas. Pertenecieron a este movimiento, entre otros, los poetas N. Gumilev, Anna Ajmatova y Osip Mandelstam. [N. del T.]

## II

El principio fundamental para la organización del método formal fue la especificación y la concreción de la ciencia literaria. Todos los esfuerzos se concentraban en poner término a la situación anterior, cuando, según las palabras de Aleksandr Veselovskii, la literatura era *res nullius*. Precisamente esto hizo tan intransigente la posición de los formalistas respecto a otros «métodos», y tan inaceptable para los eclécticos. Al refutar estos otros métodos, los formalistas, en realidad, refutaban —y siguen refutando— no los métodos sino la irresponsable confusión de diferentes ciencias y problemas científicos. La afirmación fundamental de los formalistas consistía y consiste en que el objeto de la ciencia literaria en cuanto tal, debe ser la investigación de las cualidades específicas del material literario que lo distinguen de cualquier otro, aunque este material, debido a sus rasgos secundarios, indirectos, dé motivo y derecho a utilizarlo también como objeto auxiliar en otras ciencias. Con gran precisión lo formuló Roman Jakobson en *La poesía rusa actual*:<sup>5</sup>

El objeto de la ciencia de la literatura no es la literatura, sino la literariedad (*literaturnost'*), es decir, aquello que hace de una obra determinada una obra literaria. Sin embargo, hasta ahora, los historiadores de la literatura se parecían, muy a menudo, a un policía que, proponiéndose detener a alguien en particular, echaría mano, por si acaso, a todos y a todo lo que se encontrara en su casa, al igual que a los transeúntes casuales de la calle vecina. Así, también los historiadores de la literatura se servían de todo: ambiente social (*byt*), psicología, política, filosofía. En lugar de una ciencia de la literatura se venía creando un conglomerado de disciplinas domésticas. Como si se olvidara que tales objetos pertenecen a las ciencias correspondientes: historia de la filosofía, historia de la cultura, psicología, etcétera, y que éstas también pueden utilizar, con toda propiedad, los hechos literarios como documentos defectuosos, de segunda categoría.

Para realizar de manera efectiva y consolidar este principio de especificación, sin recurrir a una estética especulativa, era necesario confrontar el dominio de la literatura con otro orden de hechos, y elegir de entre la inmensa diversidad de los órdenes existentes aquel que, siendo contiguo al dominio literario, se distinguiese de éste por sus funciones. Como resultado de este procedimiento metodológico surgió la confrontación del lenguaje «poético» con el lenguaje «práctico», que fue elaborada en las primeras publicaciones del OPOIAZ (en los artículos de Lev Iakubinski) y que sirvió de punto de partida para el trabajo de los formalistas sobre los problemas fundamentales de la poética.

Mientras que los estudiosos tradicionales de la literatura se orientaban hacia la historia de la cultura o de la sociedad, la psicología o la estética, etcétera, los formalistas se caracterizaban por orientarse hacia la lingüística, que se presentaba como una ciencia íntimamente conectada con la poética en razón de su material de estudio, aunque su aproximación a ese material tenía otra orientación (*ustanovka*) y otros objetivos. Por otra parte, también los lingüistas se interesaron por el método formal, en la medida en que los hechos del lenguaje poético que fueron descubiertos en confrontación con el lenguaje práctico podían examinarse en tanto que hechos lingüísticos en

5. *Noveishaia russkaia poezia. Nabrosok pervyi*: Viktor Jlebnikov, Praga, 1921, p. 11.

general, pertenecientes al dominio puramente lingüístico. Como consecuencia, apareció algo análogo a las relaciones de utilización y determinación mutua de la materia que existen, por ejemplo, entre la física y la química. Sobre este trasfondo resurgieron —y adquirieron un nuevo sentido— los problemas que habían sido planteados tiempo atrás por Potebnia y que fueron aceptados por sus discípulos al pie de la letra.

En su primer artículo, «Sobre los sonidos del lenguaje poético»,<sup>6</sup> Iakubinski confrontó, de forma general, el lenguaje poético con el lenguaje práctico y formuló la diferencia tal como sigue:

Los fenómenos lingüísticos deben clasificarse desde el punto de vista de la finalidad que se propone en cada caso el sujeto hablante. Si éste los utiliza con la finalidad puramente práctica de la comunicación, se tratará del sistema del lenguaje práctico (del pensamiento por el lenguaje), en el que los formantes lingüísticos (los sonidos, los elementos morfológicos, etcétera) carecen de valor propio y son únicamente un medio de comunicación. Pero pueden imaginarse (y existen) otros sistemas lingüísticos, en los que la finalidad práctica retrocede a un segundo plano (aunque sin desaparecer por completo) y los formantes lingüísticos adquieren un *valor propio* (*samotsenmost*).

Establecer esta diferencia fue importante no sólo para la construcción de la poética sino también para comprender la tendencia de los futuristas a crear un lenguaje «transracional» (*zaum*) como una revelación total del valor autónomo de las palabras, tendencia que es parcialmente observable también en el lenguaje infantil, en la glosolalia de las sectas religiosas, etcétera.<sup>7</sup> Los experimentos transracionales de los futuristas adquirieron una importancia fundamental como manifestación en contra de la teoría simbolista. Los simbolistas no se atrevían a ir más allá de la «instrumentación fónica» que acompaña al sentido y, de esta manera, trivializaban el papel de los sonidos en el verso. A este problema se le concedió una importancia especial, porque precisamente en este punto los formalistas, aliándose con los futuristas, entablaron combate cara a cara con los teóricos del simbolismo.

Es natural que los formalistas libraran la primera batalla precisamente en estas posiciones: ante todo, fue necesario considerar el problema de los sonidos, para oponer a las tendencias filosóficas y estéticas de los simbolistas un sistema de observaciones exactas y para obtener de este sistema las conclusiones científicas pertinentes. Así se constituyó el primer volumen de las *Publicaciones* del OPOIAZ, consagrado por completo a los sonidos y al lenguaje transracional.

Al lado de Iakubinski, Viktor Shklovski señaló (en su artículo «Sobre la poesía y el lenguaje transracional»), con copiosos ejemplos de diversa índole, que «la gente utili-

6. *Sborniki po teorii poeticheskogo iazyka*, I [Publicaciones sobre la teoría del lenguaje poético], Petrogrado, 1916.

7. *Zaum*: lenguaje «transracional», «translógico». Expresaba el esfuerzo de algunos poetas cubofuturistas y luego dadaístas por trascender o «regramatizar» el lenguaje ordinario, más allá tanto de la «música» del discurso simbolista como de la «palabra en libertad» futurista. El discurso transracional juega con toda la gama de los recursos verbales, desde las creaciones que utilizan las raíces lexicales existentes en determinada lengua hasta las que chocan con el sistema de ella. Jlebnikov y Kamenski pertenecen al primer tipo; Kruchenyj, al segundo. En el ámbito hispano, véanse, por ejemplo, las «jitanjáforas» del cubano Mariano Brull, la pirotecnia verbal de *Trilce* (1922) de César Vallejo, o de *Altazor* (1931) de Vicente Huidobro, los rigurosos experimentos del pintor y poeta argentino Xul Solar; quien se proponía «dar al español la densidad del inglés», o, más recientemente, el «gliglico» *erótico* en la *Rayuela* de Julio Cortázar. [N. del T.]

za a veces palabras sin referencia a su sentido». El carácter transraccional aparecía como un hecho lingüístico extendido y como un fenómeno característico de la poesía:

El poeta no se atreve a decir una palabra transraccional; la transraccionalidad suele esconderse bajo la máscara de algún contenido, frecuentemente engañoso, ficticio, que obliga a los propios poetas a confesar que ellos mismos no comprenden el contenido de sus versos.

En el artículo de Shklovski, entre otras cosas, el centro de gravedad se traslada del plano acústico, puramente fónico, que ofrece la posibilidad de interpretaciones impresionistas de la relación entre el sonido y el objeto descrito o la emoción representada, al plano articulatorio:

El aspecto articulatorio del lenguaje es, sin duda, importante en el placer causado por una «palabra transraccional», sin sentido alguno. Puede ser que incluso la mayor parte del placer provocado por la poesía se deba al aspecto articulatorio, a la danza particular de los órganos de la voz.

De esta manera, la actitud con respecto al lenguaje transraccional adquirió la importancia de un serio problema científico, cuyo estudio facilitaría la clarificación de bastantes hechos del lenguaje poético. Y, efectivamente, Shklovski formuló de esta manera el problema general:

Si establecemos la exigencia de que la palabra como tal debe servir para designar conceptos, que siempre debe significar algo, entonces, ciertamente, el «lenguaje transraccional» deja de ser relevante porque cae fuera del lenguaje. Pero no desaparece sólo el lenguaje transraccional. Los hechos aducidos obligan a pensar si las palabras siempre tienen sentido en el lenguaje poético (y no solamente en el lenguaje poético transraccional sino en el lenguaje poético en general) o si en esto hay que ver un engaño, únicamente una ficción, el resultado de nuestra falta de atención.

La conclusión natural de todos estos principios y observaciones fue que el lenguaje poético no es únicamente un lenguaje de «imágenes» y que los sonidos en el verso no son únicamente elementos de una eufonía exterior, es decir, no sólo acompañan al sentido, sino que tienen un valor autónomo. Se iba perfilando la exigencia de una revisión de la teoría general de Potebnia, construida sobre la afirmación de que la poesía es un «pensamiento por imágenes». Esta concepción de la poesía, aceptada por los teóricos del simbolismo, obligaba a considerar los sonidos del verso como «expresión» de algo que está más allá del verso, y a interpretarlos como una onomatopeya o como una eufonía. Particularmente típicos de esta tendencia eran los trabajos de Biely, quien encontró en dos versos de Pushkin una «pintura mediante sonidos» de cómo el champaña se vierte de la botella a la copa, así como en la repetición del grupo r, d, t en Blok veía una «tragedia del desengaño».<sup>8</sup> Estos intentos de «explicar» las aliteraciones, situados en el límite de la parodia, no podían dejar de provocar

8. Véanse los artículos de Biely en los volúmenes *Skify* (1917) y *Vetv'* (1917), y mi artículo «Sobre los sonidos en el verso», de 1920, reimpresso en el libro *Skvoz' literaturu* [A través de la literatura], Leningrado, 1924.

en nosotros una resistencia intransigente y una incitación a demostrar con un análisis concreto que los sonidos existen en el verso con independencia de cualquier conexión con la imagen y que poseen una función discursiva autónoma.

Los artículos de Iakubinski servían de base lingüística al valor autónomo de los sonidos en el verso. El trabajo de Osip Brik «Las repeticiones fónicas»<sup>9</sup> mostraba el material mismo, sacado de Pushkin y de Lermontov, y lo disponía en distintos grupos tipológicos. Habiendo expresado sus dudas respecto a la corrección de la manera corriente de considerar el lenguaje poético como un lenguaje «de imágenes», Brik llega a la siguiente conclusión:

Cualquiera que sea la relación mutua entre imagen y sonido, una cosa es indudable: los sonidos, las consonancias no son únicamente un apéndice eufónico, sino el resultado de una aspiración poética autónoma. La instrumentación del lenguaje poético no se agota con los procedimientos exteriores de la eufonía, sino que el total representa un complejo producto de interacción de las leyes generales de la eufonía. La rima, la aliteración, etcétera, no son más que manifestaciones visibles, un caso especial de las leyes eufónicas fundamentales.

A diferencia de los trabajos de Biely, en el artículo de Brik no hay ninguna interpretación del sentido de determinadas aliteraciones, sino que se supone únicamente que las «repeticiones fónicas» en el verso son un fenómeno análogo al procedimiento de la tautología en el folclor, es decir, que la misma repetición, en estos casos, desempeña un papel estético:

Según parece, nos encontramos con distintas formas de la manifestación de un solo principio general, el principio de la simple combinación, en el que como material de la combinación sirven o bien los sonidos de las palabras, o bien su significado, o ambos a la vez.

Esta extensión de un procedimiento sobre materiales varios caracteriza al período inicial de la labor de los formalistas. Con el artículo de Brik, el problema de los sonidos perdió su virulencia especial y entró en el sistema general de los problemas de la poética.

### III

Los formalistas comenzaron su labor estudiando el tema de los sonidos en el verso como el problema más conflictivo y fundamental de aquel tiempo. Detrás de ese punto específico, sin embargo, se hallaban tesis más generales que debían revelarse poco después. La distinción entre los sistemas del lenguaje poético y el lenguaje prosaico, que desde el mismo comienzo determinó la labor de los formalistas, debía manifestarse en el planteamiento de toda una serie de problemas fundamentales. El concepto de poesía como «pensamiento por imágenes» y la fórmula siguiente «poesía = empleo de imágenes, carácter de imagen» (*obraznost'*), desde luego no correspondían a los hechos observados y contradecían los principios generales esbozados. El ritmo, los sonidos, la sintaxis aparecían, desde este punto de vista, como algo secundario, nada característico

---

9. *Sborniki...*, II, Petrogrado, 1917.

de la poesía, y debían caer fuera del sistema. Los simbolistas, al aceptar la teoría general de Potebnia porque ésta justificaba el predominio de las imágenes-símbolos, no podían superar tampoco la famosa teoría de la «armonía de la forma y del contenido», aunque contradijera de manera ostensible su inclinación a experimentos formales y rebajara tales experiencias al conferirles un carácter «esteticista».

Junto con el abandono del punto de vista de Potebnia, los formalistas se iban liberando de la correlación tradicional entre «forma» y «contenido» y de la noción de forma como una envoltura, un vaso en que se vierte un líquido (el contenido). Los hechos artísticos demostraban que la especificidad del arte no se expresa en los mismos elementos que constituyen la obra sino en su *utilización* peculiar. De esta manera, el concepto de forma adquiriría otro sentido y no necesitaba como complemento ningún otro concepto, ninguna correlación.

En 1914, todavía antes de la constitución del OPOIAZ, en la época de las provocativas manifestaciones públicas de los futuristas, Viktor Shklovski publicó el folleto *Resurrección de la palabra*,<sup>10</sup> en el cual, apoyándose parcialmente en Potebnia y en Veselovski (el problema de las imágenes no tenía en aquel entonces todavía el significado que adquiriría después), ponía de relieve el principio de sentir (*oshchuti-most'*) la forma como rasgo específico de la percepción artística:

No experimentamos lo habitual, no lo vemos, sino que lo reconocemos. No vemos las paredes de nuestras habitaciones, nos resulta difícil advertir erratas en las pruebas, en particular si están en una lengua bien conocida, porque no podemos obligarnos a ver, a leer —y no sólo «reconocer»— la palabra habitual. Si queremos definir la percepción «poética» y «artística» en general, llegaremos indudablemente a la definición siguiente: la percepción «artística» es aquella que comporta la experiencia de la forma (puede que no sólo de la forma, pero desde luego de ella).

Está claro que «percepción» (*vospriatie*) figura aquí no como un simple concepto psicológico (la percepción propia de tal o cual persona) sino como un elemento del arte mismo, porque éste no existe fuera de la percepción. El concepto de forma adquirió un nuevo significado: cesó de ser la envoltura para pasar a ser una entidad completa, concreta y dinámica, que tiene un contenido en sí misma, fuera de toda correlación. Con ello se expresaba un decisivo abandono de los principios del simbolismo, para el cual «a través de la forma» debía transparentarse algún «contenido». Al mismo tiempo se superaba también el «esteticismo», la predilección por ciertos elementos de la forma conscientemente despojados de «contenido».

Todo esto aún no era suficiente para conducir un trabajo concreto. Junto con la distinción hecha entre lenguaje poético y lenguaje práctico, y con el reconocimiento de que la especificidad del arte consiste en una utilización particular del material, fue preciso concretar el principio de sentir la forma a fin de que se permitiera proceder al análisis de la propia forma entendida como contenido. Había que demostrar que la sensación, el carácter perceptible aparece como consecuencia de los procedimientos artísticos que obligan a experimentar la forma. El artículo de Shklovski «El arte como procedimiento»,<sup>11</sup> que vino a ser una especie de manifiesto del método formal, abrió la perspectiva del

10. *Voskreshenie slova*, Petrogrado, 1914.

11. *Sborniki...*, II, Petrogrado, 1917. [Este artículo aparece en el presente libro bajo el título de «El arte como artificio». (N. de la P.E.)]

análisis concreto de la forma. En él se hace completamente evidente la distancia entre el método formal y el potebnianismo, y, por lo tanto, los principios teóricos del simbolismo. El artículo comienza con objeciones a las tesis fundamentales de Potebnia sobre el empleo de imágenes y sobre la relación de la imagen con lo que expresa. Shklovski señala, entre otras cosas, que las imágenes son casi siempre las mismas:

Cuanto más profundamente se penetra en una época, tanto más uno se convence de que las imágenes que se han considerado como creadas por cierto poeta, las ha tomado éste de otros y las ha empleado casi sin cambiarlas. Todo el trabajo de las escuelas poéticas se limita a la acumulación y revelación de nuevos procedimientos de disponer y elaborar el material verbal, y, en verdad, consiste más en la disposición de las imágenes que en su creación. Las imágenes están dadas y la poesía es mucho más reminiscencia de las mismas que pensamiento mediante ellas. No es, en ningún caso, el pensamiento por imágenes el que une todos los tipos de arte, ni siquiera todos los tipos de arte literario, como tampoco es el cambio de las imágenes lo que constituye la esencia del movimiento poético.

Más adelante se señala la diferencia entre la imagen poética y la imagen prosaica. La imagen poética se define como uno de los medios del lenguaje poético, un procedimiento cuya tarea es equivalente a la de otros procedimientos del lenguaje poético: el paralelismo simple y negativo, la comparación, la repetición, la simetría, la hipérbole, etcétera. Por lo tanto, el concepto de imagen entró en el sistema general de los procedimientos poéticos y perdió su papel dominante en la teoría. Al mismo tiempo fue rechazado el principio de economía artística, firmemente arraigado en la teoría del arte. Como contrapeso fueron puestos de relieve el procedimiento de «desfamiliarización» (*ostranenie*) y el procedimiento de la forma dificultada (*zatrudnennaia forma*), «que aumentan la arduidad y la duración de la percepción, porque el proceso perceptivo en arte tiene un fin en sí mismo y debe ser prolongado». El arte se entiende como una manera de alterar el automatismo perceptivo; el objetivo de la imagen no es aproximar su significado a nuestro entendimiento, sino crear una percepción particular del objeto, crear su «visión» y no «reconocimiento». De ahí la conexión habitual de la imagen con la desfamiliarización.

La ruptura con el potebnianismo la formuló definitivamente Shklovski en su artículo «Potebnia».<sup>12</sup> Shklovski repitió en él una vez más que el empleo de imágenes y símbolos no constituye la distinción específica entre el lenguaje poético y el lenguaje prosaico (práctico):

El lenguaje poético se distingue del lenguaje prosaico por el hecho de que su construcción se siente. Podemos sentir tanto el aspecto acústico, como el articulatorio o el semántico. Otras veces no se siente la construcción, sino la combinación de las palabras, su disposición. La imagen poética es uno de los medios que sirven para crear una construcción que se siente, que se experimenta en su misma textura; pero sólo es uno de los medios. [...] La creación de una poética científica debe comenzar a partir del reconocimiento efectivo, apoyado en un inmenso número de hechos, de la existencia de un lenguaje poético y un lenguaje prosaico, cuyas leyes difieren, y a partir del análisis de estas diferencias.

---

12. *Poetika: Sborniki po teorii poeticheskogo iazyka*, Petrogrado, 1919.

Estos artículos deben considerarse como un resumen del período inicial de la labor de los formalistas. La principal adquisición de este período consistió en el establecimiento de una serie de principios teóricos que sirvieron de hipótesis de trabajo para la ulterior investigación de los hechos concretos, y en la superación de las teorías corrientes construidas sobre la base del potebnianismo. Como es patente en los artículos citados, los esfuerzos fundamentales de los formalistas no se concretaban en el estudio de la llamada «forma», ni en la construcción de un «método» particular, sino en la fundamentación de la idea de que deben estudiarse los rasgos específicos del arte literario y que, para ello, es necesario partir de la diferencia funcional entre el lenguaje poético y el lenguaje práctico. Por lo que se refiere a la «forma», los formalistas tan sólo creían importante modificar el significado de este término confuso, de manera que dejara de estorbar por su constante asociación con el concepto de «contenido», aún más confuso y sin valor científico alguno. Había que destruir la correlación tradicional y enriquecer, de esta manera, el concepto de forma con un sentido nuevo. El concepto de «procedimiento» (*prim*) tuvo una importancia mayor en el curso de la evolución posterior porque provenía directamente del reconocimiento de la diferencia entre el lenguaje poético y el lenguaje práctico.

#### IV

Había concluido el estadio preliminar de la labor teórica. Se habían esbozado los principios teóricos generales con cuya ayuda el investigador se podía orientar en los hechos. Entonces se hizo necesario examinar el material más de cerca y concretar más los problemas. En el centro de nuestro interés se hallaban los problemas de la poética teórica, esbozados sólo a grandes rasgos en los primeros trabajos. Había que pasar de los sonidos en el verso, que sólo tenían, en realidad, la importancia de un ejemplo ilustrativo de la tesis general sobre la diferencia entre el lenguaje poético y el lenguaje práctico, a la teoría general del verso; del procedimiento en general, al estudio de los procedimientos de composición y al *siuzhet* narrativo, etcétera.<sup>13</sup> Junto con los temas suscitados por las teorías heredadas de Potebnia iba creciendo la necesidad de responder a las opiniones de Veselovski y a su teoría del *siuzhet*.<sup>14</sup>

Es natural que durante este tiempo los formalistas tomaran las obras literarias únicamente como un material útil para la verificación y confirmación de las tesis

13. Entre los formalistas, el término *siuzhet* se refiere a la secuencia narrativa actual de los elementos de la historia (*story*, *récit*), o sea, al orden en que están relatados los sucesos. Al *siuzhet* se le oponía la «fábula», o sea, la reconstrucción de la misma historia en sus conexiones lógicas, cronológicas y causales. Para más detalles y para los destinos de estos conceptos en la poética moderna, véase E. Volek, *Metaestructuralismo*, Madrid, Fundamentos, 1986, pp. 129-190. [N. del T.]

14. En Veselovski, *siuzhet* equivale a «argumento narrativo» y, más específicamente, al conjunto de los motivos o situaciones principales escogidos según las determinantes del ambiente social. En este sentido, el término oscila entre el significado temático que en francés tiene la palabra *sujet* y el *mythos* aristotélico, equivalente a la «fábula» de los formalistas o incluso a la «historia narrativa» o «relato» (*story*, *récit*) en general. En los formalistas, el significado del *siuzhet* se desplaza: deja atrás la referencia sumaria al relato y empieza a referirse específicamente a la composición, en principio, de un relato cualquiera. Sin embargo, debido a que la construcción está particularmente marcada en la narrativa literaria y experimental, el *siuzhet* se convierte en conceptualización y vehículo de análisis de esta «literariedad». [N. del T.]

teóricas. Todavía soslayaban los problemas concernientes a la tradición, la evolución, etcétera. Era importante abarcar un material lo más extenso posible, establecer «leyes» *sui generis* y llevar a cabo un examen preliminar de los hechos. De esta manera, los formalistas se iban liberando de la necesidad de recurrir a premisas abstractas y, por otra parte, dominaban el material sin perderse en los detalles.

En este período, los trabajos de Viktor Shklovski sobre la teoría del *siuzhet* y de la novela tuvieron una particular importancia. Shklovski demuestra la existencia de los procedimientos propios de la «composición del *siuzhet*» (*siuzhetoslozhenie*) y su conexión con los procedimientos generales del estilo, basándose en ejemplos de lo más variado: cuentos populares, relatos orientales, *Don Quijote*, Lev Tolstoi, *Tristram Shandy* de Sterne, etcétera. Sin entrar en detalles que no puede abordar un artículo general sobre el método formal sino sólo trabajos específicos, me detendré únicamente en aquellos puntos que tienen una importancia teórica que va más allá de su relación con el *siuzhet* en cuanto tal y que han dejado huella en la evolución ulterior del método formal.

En el primero de estos trabajos de Shklovski, «La conexión de los procedimientos de la composición del *siuzhet* con los procedimientos generales del estilo»,<sup>15</sup> hallamos toda una serie de estos puntos. Primero la confirmación misma de que existieran los procedimientos propios de la composición del *siuzhet*, ilustrada por una inmensa cantidad de ejemplos, cambió la idea tradicional del *siuzhet* como un conjunto, un número de motivos, y lo trasladó de la esfera de conceptos temáticos a la de conceptos constructivos. De este modo, el concepto de *siuzhet* adquirió un sentido nuevo que dejó de coincidir con el concepto de fábula, y la composición del *siuzhet* entró en la esfera del estudio formal como una propiedad específica de las obras literarias. Así, el concepto de forma se enriquecía con nuevos rasgos y se desprendía poco a poco de su anterior carácter abstracto, perdiendo a su vez la importancia de un principio polémico.

Se hizo claro que el concepto de forma empezaba a coincidir para nosotros cada vez más con el concepto de literatura, de hecho literario como tal. Por lo tanto, fue de la mayor importancia teórica establecer una analogía entre los procedimientos de la composición del *siuzhet* y los procedimientos del estilo. La construcción «escalonada», habitual en las epopeyas, aparecía situada en la misma línea que las repeticiones fónicas, la tautología, el paralelismo tautológico, las repeticiones, etcétera, como un principio general del arte literario construido sobre la base del fraccionamiento y la dilación. Los tres golpes de Rolando contra la piedra (en *Canción de Rolando*) y otras repeticiones temáticas equiparables, corrientes en los *siuzhets* narrativos, se comparaban con los fenómenos análogos, como la utilización de sinónimos en Gogol, las construcciones verbales como *kudy-mudy*, *pliusunki-mliushki*, etcétera.<sup>16</sup> «Todos estos casos de construcción escalonada, dilatada, por lo general no reciben consideración en conjunto y se intenta explicar cada paso por separado».

En este artículo se percibe claramente el esfuerzo por afirmar la unidad del procedimiento sobre materiales diferentes, en oposición a la teoría de Veselovski, quien, en estos casos, recurría no a una hipótesis teórica sino a una hipótesis histó-

15. *Poetika* (1919). [El ensayo está recogido en este volumen. (N. del T.)]

16. Cf. construcciones tales como «tiquismiquis», «trochemoche», etcétera. [N. del T.]

rica-genética, y explicaba las repeticiones épicas por un supuesto mecanismo de interpretación, originario de la poesía épica (el llamado canto «amebeo», o sea, alternado).<sup>17</sup> Una explicación de este tipo, aunque sea incluso justa en cuanto a la génesis, no aclara el fenómeno como hecho literario.

Shklovski no rechaza la conexión general de la literatura con el ambiente social (*byt*), mediante la que Veselovski y otros representantes de la escuela etnográfica explicaban las particularidades de los motivos y los *siuzhets* narrativos, sólo que no la acepta en cuanto explicación de estas particularidades como un hecho literario. La génesis puede aclarar únicamente el origen y nada más; mientras que, para la poética, lo importante es aclarar la función literaria. El punto de vista genético no toma en consideración, precisamente, el procedimiento en cuanto utilización peculiar del material, ni la elección del material sacado de la vida, ni la transformación del mismo y su papel constructivo, ni tampoco, finalmente, que las condiciones ambientales desaparecen mientras que la función literaria que engendran queda, no como un simple residuo, sino como un procedimiento literario que conserva su significado aun fuera de cualquier relación con aquellas condiciones históricas. Es significativo que Veselovski se contradijese al considerar las aventuras de la novela griega como un procedimiento puramente estilístico.

El «etnografismo» de Veselovski tropezó con la oposición natural de los formalistas, quienes consideraban que aquél ignoraba la especificidad del procedimiento literario y sustituía el punto de vista teórico y evolutivo por el genético. Las opiniones de Veselovski sobre el «sincretismo» como fenómeno propio solamente de la poesía primitiva, engendrado por las condiciones ambientales, fueron criticadas más tarde en el trabajo de Boris Kazanski «Idea de la poética histórica».<sup>18</sup> En el mismo, Kazanski demuestra la existencia de tendencias sincréticas en la propia naturaleza de cada arte, tendencias que se manifiestan de manera particularmente ostensible en algunos períodos, y rechaza por consiguiente el punto de vista «etnográfico». Es natural que los formalistas no pudieran estar de acuerdo con Veselovski en los casos que éste abordaba los problemas generales de la evolución literaria.

En el conflicto con el potebnianismo se esclarecieron los principios fundamentales de la poética teórica; en el conflicto con las opiniones de Veselovski y sus discípulos debían definirse las concepciones formalistas de la evolución literaria y, por lo tanto, del estatuto de la historia de la literatura.

El primer paso se daba en el mismo artículo de Shklovski. Discutiendo la fórmula de Veselovski extraída del principio etnográfico en el sentido más amplio de la palabra —«una nueva forma aparece para expresar un contenido nuevo»—, Shklovski propone otro punto de vista:

La obra de arte se percibe sobre el trasfondo de otras obras artísticas y por asociación con ellas. La forma de la obra de arte se define por su relación con las formas que la han precedido. [...] No sólo la parodia, sino también toda obra de arte en general se crea como paralelo y contraposición a un modelo. *Una nueva forma no aparece para expresar un contenido nuevo, sino para reemplazar una forma vieja, que ya ha perdido su valor artístico.*

17. En la formulación de Zhirmunski, la composición amebea es «la construcción del material verbal en dos cadenas rítmico-sintácticas (y temáticas) paralelas, con el movimiento progresivo simultáneamente en ambas cadenas». [N. del T.]

18. *Poetika*, I: *Vremennik Gosudarstvennogo Instituta Istorii Iskusstva*, Leningrado, Academia, 1926.

Para consolidar esta tesis, Shklovski utiliza la observación de Broder Christian-sen sobre «sensaciones diferenciales» o «sensaciones de diferencias» peculiares, en las que se basa el dinamismo característico del arte, que se expresa en las constantes alteraciones del canon creado. Al final de su artículo, Shklovski aduce una cita de Ferdinand Brunetière, quien proclama que «de todas las influencias que se ejercen en la historia de la literatura, la principal es la influencia de *una obra sobre otra*» y que «no se deben multiplicar inútilmente ni las causas ni, bajo el pretexto de que la literatura es la expresión de la sociedad, confundir la historia de la literatura con la de las costumbres. Son dos cosas completamente diferentes».

Este artículo esbozó, por lo tanto, el paso de la poética teórica a la historia de la literatura. La idea inicial de forma se enriqueció con nuevos rasgos de la dinámica evolutiva, de la incesante variabilidad. El paso a la historia de la literatura no era el resultado de una simple expansión de los temas de investigación, sino el resultado de la evolución del concepto de forma. Se demostró que la obra literaria no se percibe aisladamente, ya que su forma se distingue sobre el trasfondo de otras obras y no por sí sola. Con esto, los formalistas rebasaron definitivamente los límites de aquel «formalismo» que se entiende como una elaboración de esquemas y clasificaciones (la idea corriente en los críticos poco informados sobre el método formal) y que es aplicado con tanta asiduidad por algunos espíritus escolásticos que se regocijan siempre con cualquier dogma. Este formalismo escolástico no tiene relación alguna con la labor del OPOIAZ ni históricamente ni en su esencia, ni nosotros tenemos ninguna responsabilidad para con él; al contrario, somos sus enemigos más decididos e intransigentes.

## V

La labor histórico-literaria de los formalistas la abordaré después; antes concluiré el bosquejo de los principios y problemas que se encuentran en los trabajos de la primera época del OPOIAZ. En el mencionado artículo de Shklovski hay todavía otro concepto que desempeñó un papel importante en el estudio ulterior de la novela: la «motivación». El establecimiento de distintos procedimientos en la composición del *siuzhet* (la construcción escalonada, el paralelismo, el encuadre, el hilvanado, etcétera) determinó la diferenciación entre los elementos de la construcción de una obra y los elementos que forman su material: la fábula, la elección de los motivos, personajes, ideas, etcétera.

En los trabajos de este período, esta diferencia se subraya de manera particularmente ostensible, porque el objetivo fundamental era establecer la unidad de tal o cual procedimiento constructivo sobre el material más diverso. La ciencia anterior operaba exclusivamente con el material, concibiéndolo como «contenido» y relacionando todo lo demás con la «forma exterior», interesante únicamente para los aficionados a las letras o quizás para nadie. De ahí el «esteticismo» ingenuo y conmovedor de nuestros viejos críticos e historiadores de la literatura, que encontraban una «forma descuidada» en los versos de Tiutchev y, simplemente, una «forma malísima» en Nekrasov o Dostoievski. Se les perdonaba su mala forma gracias a la profundidad de sus ideas o sentimientos y así se salvaba la situación.

Es natural que en los años de lucha y de polémica contra este tipo de tradición, los formalistas orientaran todos sus esfuerzos a mostrar la importancia precisamente de los procedimientos constructivos y que relegaran a segundo plano todo lo que pudiera referirse a la motivación. Al hablar del método formal y de su evolución, siempre hay que tener presente que muchos de los principios promovidos por los formalistas en los años de intensa polémica con sus adversarios no tenían sólo la importancia de principios científicos sino también de consignas, paradójicamente agudizadas con fines de propaganda y oposición. No tomar en consideración este hecho y adoptar ante los trabajos del OPOIAZ escritos entre 1916 y 1921 la misma actitud que ante trabajos de carácter académico, significa ignorar la historia.

El concepto de motivación ofreció a los formalistas la posibilidad de aproximarse más aún a la obra literaria (especialmente a la novela y el relato) y observar los detalles de la construcción. Tal es el contenido de los dos trabajos siguientes de Viktor Shklovski, *El desarrollo del siuzhet*<sup>19</sup> y *Tristram Shandy de Sterne y la teoría de la novela*.<sup>20</sup> En ambos trabajos, Shklovski investiga la relación entre el procedimiento y la motivación; considera *Don Quijote*, de Cervantes, y *Tristram Shandy*, de Sterne, como material para el estudio de la construcción del relato y de la novela fuera de los problemas de la historia de la literatura.

Examina *Don Quijote* como un eslabón intermedio entre una colección de relatos (del tipo del *Decamerón*) y la novela de un solo héroe construida al hilvanarse los episodios uno tras otro, procedimiento cuya motivación radica en el viaje. La elección de esta novela precisamente estuvo determinada por el hecho de que en ella el procedimiento y la motivación no se trenzan todavía lo suficiente como para formar una novela completamente motivada, sólidamente soldada en todas sus partes. El material está a menudo simplemente insertado, sin soldar. Los procedimientos de la composición del *siuzhet* y las maneras del desarrollo de la construcción por el material resultan subrayadas ostensiblemente, mientras que el desarrollo ulterior de la construcción va «hacia la inclusión cada vez más íntima del material diseminado en el propio cuerpo de la novela». Al analizar «cómo está hecho *Don Quijote*», Shklovski muestra, entre otras cosas, el carácter inestable del héroe y llega a la conclusión de que su «tipo» mismo surgió «como resultado del proceso constructivo de la novela». Así se subrayaba la primacía del *siuzhet*, de la construcción, sobre el material.

Es evidente que, para el esclarecimiento de los problemas teóricos de este tipo, un arte que no está motivado por completo o que destruye intencionadamente la motivación y pone al descubierto la construcción, proporcionará el material más adecuado. La existencia misma de obras cuya construcción se revela intencionadamente debe atestiguar a favor de estos problemas, afirmando la importancia de su planteamiento y el carácter real de su interés. Y aún más, puede afirmarse incluso, que estas obras no podían entenderse sino a la luz de estos problemas y principios teóricos.

Así sucedió precisamente con *Tristram Shandy*, de Sterne. Esta novela, gracias al trabajo de Shklovski, no sólo ilustraba las tesis teóricas, sino que adquirió un sentido nuevo y atrajo otra vez la atención. En relación con el interés por la construcción, la

19. *Razvertvyvanie siuzheta*, OPOIAZ, 1921.

20. *Tristram Shandy Sterna i teoriia romana*, OPOIAZ, 1921. [Los trabajos «El arte como procedimiento», «La conexión de los procedimientos de la composición del *siuzhet*...», «El desarrollo del *siuzhet*», «*Tristram Shandy* de Sterne...», junto a otros estudios, formaron el volumen *O teorii prozy* (Sobre la teoría de la prosa), Moscú, 1925, 2.ª ed. ampliada 1929. (N. del T)]

novela de Sterne aparecía como una obra contemporánea; sobre Sterne empezaron a hablar aquellos que hasta entonces no veían en su novela más que un fastidioso parateo o un caso curioso, o que lo miraban desde el punto de vista del cacareado «sentimentalismo», del que tan poco culpable es Sterne como Gogol lo es del «realismo».

Observando la deliberada revelación de los procedimientos constructivos, Shklovski afirma que en Sterne la construcción misma de la novela está *puesta de relieve*: la conciencia de la forma, conseguida mediante su deformación, constituye el contenido de la novela. Al final de su trabajo, Shklovski formula la diferencia entre *siuzhet* y fábula:

El concepto de *siuzhet* se confunde demasiado a menudo con la descripción de los sucesos, con lo que propongo llamar convencionalmente *fábula*. En realidad, la fábula no es sino el material con el que se configura el *siuzhet*. Así pues, el *siuzhet* de *Eugenio Onieguin* no son los amores del héroe y Tatiana, sino la elaboración de esta fábula en un *siuzhet* realizada con ayuda de digresiones intercaladas, que interrumpen la acción. [...] Las formas artísticas se explican por sus leyes interiores y no por una motivación exterior dependiente del ambiente social (*byt*). Cuando el escritor frena la acción de la novela no por la introducción, por ejemplo, de personajes que obligan a los héroes a separarse, sino por el simple desplazamiento de las partes, nos muestra las leyes estéticas sobre las que se cimentan ambos procedimientos de composición.

En relación con la construcción del relato escribí también mi artículo «Cómo está hecho *El capote* de Gogol»,<sup>21</sup> que junto con el problema del *siuzhet* plantea el del *skaz*, en el cual la construcción se fundamenta en la manera narrativa del narrador.<sup>22</sup> En este artículo me propuse demostrar que el texto de Gogol «consta de imágenes verbales vivas y de emociones verbales», que las palabras y las frases se eligen y se encadenan en Gogol de acuerdo con el principio del *skaz* expresivo, en el cual le corresponde un papel particular a la articulación, a la mímica, a los gestos fónicos, etcétera. Desde este punto de vista analicé la composición de *El capote*, hecha a partir de la alternancia del *skaz* cómico (entretejido de anécdotas, retruécanos, etcétera), y una declamación sentimental y melodramática, alternancia que le confiere un carácter grotesco. En este mismo sentido, el final de *El capote* se considera como una apoteosis de lo grotesco, semejante a la escena muda de *El inspector*, del mismo autor. Se demostró así que las reflexiones tradicionales sobre el «romanticismo» y sobre el «realismo» de Gogol eran inútiles y no aclaraban nada.

De esta manera, el estudio de la prosa narrativa salió de un punto muerto. Se definió la diferencia entre el concepto de *siuzhet* como construcción y el concepto de fábula como material; se esclarecieron los procedimientos típicos de la composición del *siuzhet*, gracias a lo cual se abrió una amplia perspectiva para la labor sobre la historia y la teoría de la novela; al mismo tiempo, se puso de relieve el problema del *skaz* como principio constructivo del relato sin *siuzhet*.<sup>23</sup> La influencia de estos traba-

21. *Poetika* (1919).

22. *Skaz* es un tipo de narración coloquializada, muy difundida en la literatura rusa. El formalismo (Eijenbaum, Vinogradov) y el postformalismo (Bajtín) enfocaron su atención sobre toda una variedad de sus aspectos constructivos, estilísticos, semióticos e ideológicos. [N. del T.]

23. *Bessiuzhety*: quiere decir carente de «historia narrativa» (*story*). Eijenbaum utiliza aquí, algo equivocadamente (tal como a veces el mismo Shklovski), el concepto de *siuzhet* en el significado que, entre otros, tenía en la obra de Veselovski (véase la nota 14). [N. del T.]

jos se manifestó en toda una serie de investigaciones aparecidas en los últimos años, que pertenecen a personas que no están vinculadas directamente con el OPOIAZ.

## VI

La extensión y el ahondamiento de los problemas teóricos comportaron naturalmente una diferenciación del trabajo, con mayor razón cuanto que en el grupo del OPOIAZ se integraron nuevas personas, que hasta entonces trabajaban separadamente o bien empezaban a trabajar. La principal diferencia seguía la línea de separación entre la prosa y el verso. En oposición a los simbolistas, quienes se esforzaban en esa época por abolir, tanto en la teoría como en la práctica, la frontera entre el verso y la prosa y se aplicaban con empeño a buscar un metro en la prosa (Andrei Biely), los formalistas insistían en una clara delimitación entre estos tipos del arte literario.

En el capítulo precedente quedó claro con qué intensidad se desarrollaba el estudio de la prosa narrativa. Los formalistas fueron pioneros en este dominio, descontando algunos trabajos occidentales que coincidían con nosotros en ciertas observaciones sobre el material (por ejemplo: W. Dibelius, *Englische Romankunst*, 1910), pero alejados de nuestros problemas y de principios teóricos. En la labor sobre la prosa nos sentíamos casi libres de la tradición.

En cuanto al verso, la cosa era algo diferente. La enorme cantidad de trabajos de los teóricos occidentales y rusos, los experimentos prácticos y teóricos de los simbolistas, las disputas en torno a los conceptos de ritmo y metro, que engendraron entre los años 1910 y 1917 toda una literatura especializada y, finalmente, la aparición de nuevas formas del verso en los futuristas, en lugar de facilitar, complicaron su estudio y el propio planteamiento de los problemas. En lugar del retorno a las cuestiones fundamentales, muchos estudiaban aspectos especiales de la métrica o se esforzaban por ordenar los sistemas y las opiniones acumulados. Sin embargo, no había ninguna teoría del verso en el sentido amplio de la palabra: ninguno de los problemas tales como el ritmo del verso, la conexión entre ritmo y sintaxis, los sonidos (los formalistas señalaron tan sólo algunas premisas lingüísticas) o el léxico y la semántica en el verso fue dilucidado desde el punto de vista teórico. En otras palabras, la problemática del verso en cuanto tal quedaba, en realidad, sin aclarar. Era necesario apartarse de los detalles especiales de la métrica y enfocar en el verso los principios que lo sustentan. Ante todo era necesario plantear el problema del ritmo de tal manera que no dependiese de la métrica y que abarcase los aspectos más esenciales del discurso del verso.

Al igual que en el capítulo precedente, también aquí me detendré en la problemática del verso únicamente en la medida en que su elaboración condujo a nuevas opiniones teóricas sobre el arte literario o sobre la naturaleza del discurso del verso. El primer paso lo dio Osip Brik en su trabajo «Sobre las figuras rítmico-sintácticas», leído en 1920 en el OPOIAZ, pero que no sólo no fue impreso sino que incluso parece que no fue terminado.<sup>24</sup> Este trabajo demostraba la existencia en el verso de

24. El estudio de Brik apareció en 1927 bajo el título de «Ritmo y sintaxis» en uno de los últimos números de la revista *Novyi Lef*, dirigida por Maiakovski. Extractos están incluidos en el segundo volumen de esta antología. [N. del T.]

formaciones sintácticas estables, indisolublemente unidas al ritmo. Con eso el concepto de ritmo perdía su carácter abstracto y entraba en relación con el tejido lingüístico mismo del verso, *con la frase*. La métrica se retiró a segundo plano, conservando el valor de alfabeto del verso.

Este paso fue tan importante para el estudio del verso, como importante fue para el estudio de la prosa relacionar el *siuzhet* con la construcción. El descubrimiento de las figuras rítmico-sintácticas derribaba definitivamente la concepción del ritmo como un apéndice exterior, como algo que permanece sobre la superficie del discurso. La teoría del verso se puso a estudiar el ritmo como la base constructiva del verso, que determina todos sus elementos, acústicos o no. Se abría la perspectiva de una especie de teoría del verso a un nivel elevado, en relación con la cual la métrica debía ocupar el lugar de una propedéutica elemental. Los simbolistas y los teóricos de la escuela de Biely, pese a sus esfuerzos, no lograban ponerse a este nivel precisamente porque, para ellos, los problemas de la métrica en cuanto tal permanecían, con todo, en el centro.

Sin embargo, el trabajo de Brik no hacía sino esbozar las posibilidades del nuevo camino; el estudio mismo, al igual que el primer artículo de este autor («Las repeticiones fónicas»), se limitaba a exponer los ejemplos y a distribuirlos en grupos. A partir de este estudio se podía ir hacia nuevos problemas o hacia una simple clasificación y catalogación o sistematización del material, procedimiento este, en esencia, no vinculado con el método formal. Precisamente a este tipo de trabajo pertenece el libro de Viktor Zhirmunski, *La composición de los poemas líricos*.<sup>25</sup> Zhirmunski, quien no compartía los principios teóricos del OPOIAZ, se interesó por el método formal únicamente como uno de los temas científicos posibles, como una manera de distribuir el material en diferentes grupos y rúbricas. Con una concepción tal del método formal, ciertamente, no se puede hacer otra cosa: se toma cualquier rasgo exterior y desde ese punto de vista se distribuye el material en grupos. De ahí el carácter clasificatorio y pedagógico invariable de todos los trabajos de Zhirmunski. En la evolución general del método formal, los trabajos de este tipo carecen, en principio, de importancia, señalando únicamente la tendencia (inevitable desde el punto de vista histórico) de atribuir carácter académico al método formal. Por lo tanto, no sorprende que Zhirmunski se apartara por completo del OPOIAZ y que en sus trabajos posteriores<sup>26</sup> más de una vez declarara su desacuerdo con los principios formalistas.

Hasta cierto punto en conexión con el trabajo de Brik sobre las figuras rítmico-sintácticas, apareció mi libro *El principio melódico del verso*,<sup>27</sup> surgido del interés por el estudio del verso en su aspecto fónico y, en este sentido, relacionado con toda una serie de trabajos occidentales (Sievers, Saran y otros). Yo partía de que la distinción de los estilos se hace habitualmente sobre la base del léxico:

De esta manera nos apartamos del verso en cuanto tal para preocuparnos por el lenguaje poético en general. [...] Es necesario encontrar algo que esté relacionado con la

25. *Kompozitsia liricheskij stizotvorenii*, OPOIAZ, 1921.

26. Particularmente en el prefacio a la traducción del libro de O. Walzel, *El problema de la forma en la poesía*, Petrogrado, 1923. [Eijenbaum se refiere al estudio de Zhirmunski «A propósito del método formal», que fue recogido después en su libro *Voprosy teorii literatury* (Problemas de teoría literaria), Leningrado, 1928. (N. del T.)]

27. *Melodika stija*, OPOIAZ, 1922.

frase en el verso y que, al mismo tiempo, no nos desvíe del verso en cuanto tal, algo que se encuentre en el límite entre la fonética y la semántica. Este «algo» es la sintaxis.

En mi libro, los fenómenos rítmico-sintácticos no se examinan en sí mismos, sino en conexión con el significado constructivo de la entonación en el verso y en el discurso prosaico. Me parecía particularmente importante poner de relieve el concepto de la *dominante*, que organiza tal o cual estilo poético,<sup>28</sup> y separar el concepto de «principio melódico» en cuanto sistema entonacional, del concepto de «musicalidad» general del verso. Partiendo de estas premisas, propuse distinguir en la lírica tres estilos fundamentales: declamatorio (retórico), melodioso y coloquial. Todo el libro está consagrado al estudio de las particularidades entonacionales del estilo melodioso, tomando ejemplos de la lírica de Zhukovski, Tiutchev, Lermontov y Fet. Evitando esquemas previos, terminé el libro con la afirmación de que...

[...] en el trabajo científico, no considero como lo más importante el establecimiento de esquemas sino la capacidad de ver los hechos. Por eso es necesaria la teoría, porque es precisamente a su luz que los hechos se hacen visibles, es decir, se convierten realmente en hechos. Sin embargo, mientras que las teorías perecen o cambian, los hechos descubiertos y confirmados con su ayuda quedan.

La tradición de los estudios métricos especializados seguía influyendo sobre los teóricos relacionados con el simbolismo (Biely, Briusov, Bobrov, Chudovski y otros), pero paulatinamente iba orientándose hacia los cálculos estadísticos exactos y perdía la importancia que había tenido. En este sentido, los estudios de métrica realizados por Boris Tomashevski, que fueron coronados por su manual *La versificación rusa*,<sup>29</sup> desempeñaron un papel importante. Gracias a esto, la métrica se retiró a un segundo plano, adquiriendo el rango de disciplina auxiliar con una esfera muy limitada de problemas, y a primer plano pasó la teoría del verso en general.

Todo el proceso anterior de desarrollo del método formal revelaba la aspiración de extender y enriquecer la idea del ritmo del verso, relacionándolo con la construcción del discurso del verso. Esta aspiración se manifestó ya en el artículo de Tomashevski «El yambo pentapódico de Pushkin» (1919),<sup>30</sup> en el que se intentó pasar del dominio del metro al del lenguaje. De ahí proceden las afirmaciones fundamentales dirigidas contra Biely y su escuela: «El objetivo del ritmo no consiste en observar peones ficticios sino en distribuir la energía espiratoria dentro del marco de una onda única, el verso». El mismo autor expresaba esta aspiración con la mayor claridad en otro artículo, «El problema del ritmo del verso».<sup>31</sup> En este trabajo se supera la vieja oposición entre metro y ritmo, de manera que el concepto de

28. En el mismo libro, Eijenbaum puntualiza acerca de este concepto clave del método formal: «La obra de arte es siempre el resultado de una compleja pugna entre distintos elementos formativos, es siempre un compromiso *sui generis*. Estos elementos no coexisten ni se corresponden simplemente. En relación con el carácter general del estilo, tal o cual elemento desempeña el papel de la *dominante* organizadora, que prevalece sobre los demás y los somete». [N. del T.]

29. *Russkoie stizozlozhenie* (1924).

30. Publicado en el volumen, de conjunto con Shklovski y Bogatyrev, *Ocherki po poetike Pushkina* [Estudios sobre la poética de Pushkin], Berlín, 1923.

31. *Literaturnaia Mysl'*, v. 2 (1923).

ritmo del verso se extendió a toda una serie de los elementos del lenguaje que participan en la construcción del verso: junto al ritmo «acentual-verbal» aparecen el ritmo «entonacional fraseado» y el ritmo «armonioso» (las aliteraciones, etcétera).

De esta manera, el concepto mismo de *verso* se convierte en el concepto de un *discurso particular*, que no se somete a tal o cual forma métrica (contrario a lo que afirma Zhirmunski todavía en su nuevo libro, *Introducción a la métrica*),<sup>32</sup> sino que se le resiste y crea «desviaciones rítmicas». Todos los elementos de este discurso contribuyen, íntegramente, a la creación del verso:

El discurso del verso es un discurso *organizado* en su aspecto fónico. Pero como el aspecto fónico es un fenómeno *complejo*, sólo uno de sus elementos se somete a la canonización. Así, la métrica clásica canonizó los acentos, sometiéndolos a un orden regido por sus reglas. [...] Pero basta que la autoridad de las formas tradicionales vacile un poco para que, inmediatamente, aparezca la idea de que la naturaleza del verso no se agota en estos rasgos primarios, que el verso vive también por los rasgos fónicos secundarios; que al lado del metro está el ritmo, el cual también es aprehensible; que es posible escribir versos observando únicamente estos rasgos secundarios; que el *discurso puede sonar a verso aun sin observar el metro*.

Se afirma la importancia del concepto de «impulso rítmico» (que figuró ya en el trabajo de Brik) como la finalidad rítmica común:

Los procedimientos rítmicos pueden participar, en grado diferente, en la creación de la impresión estética-rítmica; tal o cual procedimiento puede prevalecer en obras individuales; tal o cual medio fónico puede ser la *dominante*. La orientación hacia cierto procedimiento rítmico determina el carácter del ritmo concreto de la obra, y desde este punto de vista se pueden clasificar los versos en acentuales-métricos (por ejemplo, la descripción de la batalla en *Poltava*, de Pushkin), melódicos-entonacionales (los versos de Zhukovski) y armoniosos (típicos de los últimos años del simbolismo ruso).

La forma del verso así entendida no se opone a un «contenido» que le resulte exterior y difícil de integrar, sino que se concibe como el contenido verdadero del discurso del verso. De esta manera, el concepto mismo de forma, al igual que en los trabajos precedentes, adquiriría un nuevo significado de integridad.

## VII

El libro de Roman Jakobson *Sobre el verso checo*<sup>33</sup> planteó nuevos problemas concernientes a la teoría general del ritmo y del discurso del verso. A la teoría de la «correspondencia absoluta entre el verso y el espíritu de la lengua, es decir, de la forma que no opone resistencia al material», Jakobson contraponen «la teoría de la violencia organizada de la forma poética sobre la lengua». Aportó a la distinción entre la fonética del lenguaje práctico y la del lenguaje poético una modificación característica: señaló que la disimila-

32. *Vvedenie o metriku* (1925).

33. *O cheshskom stije: Sborniki po teorii poeticheskogo iazyka*, V (1923). [Una selección de este libro está recogida en el segundo volumen de esta antología. (N. del T.)]

ción de las líquidas, que, según Jakubinski,<sup>34</sup> al no darse en el lenguaje poético, opone éste al lenguaje práctico, es posible en ambos casos; sólo que, en el lenguaje práctico, está «determinada por las condiciones», mientras que, en el lenguaje poético, «por decirlo así, apunta a cierto objetivo, o sea, en el fondo se trata de dos fenómenos distintos». Junto con esto Jakobson señaló la diferencia principal entre el lenguaje emocional y el lenguaje poético (de ello hablaba ya en su primer trabajo, *La poesía rusa actual*):

La poesía puede utilizar los métodos del lenguaje emocional, pero únicamente para sus propios objetivos. Esta semejanza entre ambos sistemas lingüísticos y el empleo por parte del lenguaje poético de los medios habituales del lenguaje emocional, provocan frecuentemente la identificación del lenguaje poético con el lenguaje emocional. Esta identificación es errónea, porque no toma en consideración la diferencia funcional fundamental entre ambos sistemas lingüísticos.

En esta conexión, Jakobson refuta los intentos de Grammont y otros investigadores de recurrir a la teoría onomatopéyica o de establecer un vínculo emocional entre sonidos e imágenes o ideas para explicar las construcciones fónicas: «La construcción fónica no es siempre una construcción onomatopéyica, y la construcción onomatopéyica no se vale siempre de los métodos del lenguaje emocional». El libro de Jakobson se caracteriza también por salirse permanentemente de los límites de su tema especial (la versificación checa) y dilucidar los problemas generales de la teoría del lenguaje poético y del verso. Al final del libro se inserta un artículo entero sobre Maiakovski, que completa el trabajo anterior de Jakobson sobre Jlebnikov.

En mi trabajo sobre Anna Ajmatova<sup>35</sup> me esforcé también por revisar los problemas teóricos fundamentales relacionados con la teoría del verso: el ritmo en conexión con la sintaxis y la entonación, los sonidos del verso en conexión con la articulación y, finalmente, la semántica y el léxico en el verso. Remitiéndome al libro que Iuri Tynianov estaba preparando por ese tiempo, señalé que «al entrar en el verso, la palabra resulta como extraída del lenguaje ordinario y se envuelve en una nueva atmósfera semántica, por lo cual no es percibida en relación con el lenguaje en general sino precisamente en relación con el discurso del verso». A tal propósito, indicaba yo que la mayor particularidad de la semántica en el verso radica en la formación de significaciones laterales, que violan las asociaciones verbales habituales.

En la época de que hablo, el vínculo inicial del método formal con la lingüística se había debilitado considerablemente. La diferenciación de los problemas facilitaba que ya no necesitáramos un apoyo especial por parte de la lingüística, especialmente de la lingüística psicologista. Al contrario, algunos trabajos de lingüistas en la esfera del estudio del estilo poético provocaban un cuestionamiento de sus principios por nuestra parte.

34. Hacia esa época, el propio Jakubinski señalaba el carácter demasiado sumario del concepto de «lenguaje práctico» y la necesidad de dividirlo según las funciones (en lenguaje coloquial, científico, oratorio, etcétera). Véase su artículo «Sobre el discurso dialógico», publicado en el volumen *Russkai rech'* [El lenguaje ruso, 1923]. [Un extracto está recogido en el segundo volumen de esta antología. (N. del T.)]

35. Anna Ajmatova (1923).

El libro de Tynianov *El problema del discurso del verso*,<sup>36</sup> aparecido en ese momento, destacó las diferencias entre la lingüística psicológica y el estudio del lenguaje y el estilo poéticos. El libro descubrió la íntima conexión entre la significación de las palabras y la propia construcción del verso, volvió a enriquecer el concepto de ritmo y puso al método formal en el camino del estudio de las cualidades semánticas del discurso del verso, y no sólo de aquellas cualidades relacionadas con la acústica y la sintaxis. En la introducción, Tynianov apunta:

En los últimos tiempos, el estudio del verso ha alcanzado grandes éxitos; en un futuro no lejano, se ampliará, indudablemente, a todo el campo, y eso aunque todos recordamos sus principios sistemáticos. Pero el problema del lenguaje y del estilo poéticos cae fuera del objeto de este estudio. Las investigaciones en este campo se mantienen separadas del estudio del verso; se tiene la impresión de que el lenguaje y el estilo poéticos no tienen ninguna relación con el verso, que no dependen de él. El concepto de «lenguaje poético», propuesto no hace mucho, atraviesa ahora una crisis, provocada indudablemente por la extensión y vaguedad del sentido y contenido de este concepto, fundado sobre una base psico-lingüística.

Entre los problemas generales de la poética que este libro reconsidera y dilucida, el concepto de «material» es de mayor importancia. En la práctica era usual oponer este concepto al de «forma», con lo cual ambos perdían algo de su significado, como si tan sólo sustituyesen verbalmente la oposición anterior entre «forma» y «contenido». En realidad, como ya hemos mencionado, el concepto de forma adquirió en boca de los formalistas un sentido de integridad y, por lo tanto, se fundió con la idea de la obra artística en su totalidad, dejando de necesitar cualquier tipo de oposición, salvo con formas de otro tipo, carentes de importancia artística.

Tynianov señala que el material del arte literario no es homogéneo ni tiene tampoco un sentido inequívoco; por lo cual, «un aspecto puede ser puesto de relieve a expensas de los demás, los que, en consecuencia, se deforman o, en ocasiones, descienden al nivel de accesorios neutros». De donde la conclusión: «El concepto de “material” no rebasa los límites de la forma: el material es también formal; es erróneo confundirlo con elementos exteriores a la construcción». Además, el concepto de forma se enriquece con rasgos de dinamismo:

La unidad de la obra no es ninguna entidad simétrica ni cerrada, sino una integridad dinámica, en desarrollo. Entre sus elementos no hay ningún signo estático de equivalencia o adición, sino que hay siempre un signo dinámico de correlación e integración. La forma de la obra literaria debe ser entendida como forma dinámica.

El ritmo es considerado aquí como el factor constructivo fundamental del verso, impregnando todos sus elementos. Como rasgos objetivos del ritmo del verso establece Tynianov la *unificación y la densidad del verso*, en relación directa una con otra. De nuevo se insiste en la diferencia fundamental entre el verso y la prosa:

La orientación del verso hacia la prosa implica la proyección de la unificación y la densidad del verso sobre un objeto inhabitual. Por lo tanto, no se difumina la natura-

---

36. *Problema stijotvornogo iazyka*, Leningrado, Academia, 1924. [Una selección de este libro está recogida en el segundo volumen de esta antología. (N. del T.)]

leza del verso, sino que, al contrario, ésta se pone de relieve con nueva fuerza. [...] Cualquier elemento de la prosa, al ser introducido en el verso, se muestra bajo otro aspecto, potenciado funcionalmente, y da con ello lugar a dos cosas: al subrayado de la construcción (el aspecto del verso) y a la deformación del objeto inhabitual.

Más adelante se plantea el problema de la semántica: «¿No hay acaso, en el verso, una semántica deformada, que, por ende, no se puede estudiar si el discurso se considera aparte de su principio constructivo?». Toda la segunda parte del libro contesta a esta pregunta, demostrando que entre los factores del ritmo y la semántica existe una íntima conexión. Se señala que para las expresiones verbales es de valor decisivo la circunstancia de que formen parte de unidades rítmicas: «Estas partes mantienen una conexión más fuerte y estrecha que en el lenguaje ordinario; entre las palabras aparece una *correlación según la posición*» que no existe en la prosa.

De esta manera halló mayor base la separación entre la teoría de Potebnia y las perspectivas de los formalistas; al mismo tiempo, se abrían nuevos horizontes para la teoría del verso. El trabajo de Tynianov demostró que era posible para el método formal abarcar nuevos problemas y seguir evolucionando. Quedaba claro, aun para quienes eran ajenos al OPOIAZ, que la esencia de nuestra labor no consistía en el establecimiento de un «método formal» inmutable, sino en el estudio de las cualidades específicas del arte literario; no se trata del método, sino del objeto de estudio. Tynianov formula esta idea una vez más:

El objeto del estudio que pretende ser estudio del *arte* debe ser lo específico que distingue al arte de otras esferas de la actividad intelectual, haciendo de éstas su material o instrumento. Cada obra de arte representa en sí una compleja interacción de muchos factores; en consecuencia, la tarea de una investigación de este tipo consiste en determinar el carácter específico de esta interacción.

## VIII

Ya mencioné el momento en que junto con la problemática teórica surgió de manera natural el problema del movimiento y cambio de las formas, es decir, la evolución literaria. Surgió en conexión con la revisión de las opiniones de Veselovski sobre los motivos y los procedimientos del relato, y la respuesta («la nueva forma no aparece para expresar un contenido nuevo, sino para reemplazar la forma vieja») apareció como una consecuencia de la nueva comprensión de la forma. La forma, entendida como el auténtico contenido, que cambia incesantemente en dependencia de las obras precedentes, exigía, naturalmente, que nos acercáramos a ella sin esquemas clasificatorios abstractos, establecidos de una vez para siempre, pero tomando en consideración su sentido concreto y su importancia histórica.

Se formó una doble perspectiva *sui generis*: por un lado, la perspectiva del estudio teórico de tal o cual problema (como *El desarrollo del suízhét*, de Shklovski, o mi libro *El principio melódico del verso*), enfocada a partir del material más diverso; y, por otro lado, la perspectiva del estudio histórico, enfocada a la evolución literaria en cuanto tal. Su combinación, consecuencia natural del desarrollo del método formal, nos planteó una serie de nuevos y muy complejos problemas, muchos de los cuales siguen sin resolverse en la actualidad, e incluso no están definidos por completo.

La aspiración inicial de los formalistas a fijar tal o cual procedimiento constructivo y a establecer su unidad sobre un vasto material fue sustituida por la aspiración a diferenciar esta idea generalizada, a comprender la *función* concreta del procedimiento en cada caso determinado. Este concepto de significación funcional se situó paso a paso en un primer plano y llegó a eclipsar el concepto inicial de procedimiento. Esta diferenciación de nuestros propios conceptos y principios generales es la característica de la evolución entera del método formal. Nosotros carecemos de tesis dogmáticas generales que nos aten las manos y nos cierren el acceso a los hechos. No podemos hacernos responsables de nuestros esquemas si alguien intenta aplicarlos a hechos desconocidos para nosotros: los hechos pueden exigir cambios, modificaciones o correcciones. El trabajo sobre un material concreto nos obligó a hablar de funciones y, por consiguiente, a complicar el concepto de procedimiento. La teoría misma exigió el derecho a convertirse en historia.

Aquí volvimos a tropezar con las tradiciones de la ciencia académica y con las tendencias de la crítica periodística. Cuando estudiábamos en la universidad, la historia académica de la literatura se limitaba principalmente al estudio biográfico y psicológico de escritores aislados (desde luego, sólo «los grandes»). Desaparecieron incluso los intentos anteriores de construir la historia de la literatura rusa en su totalidad, intentos que atestiguaban el propósito de sistematizar un vasto material histórico. Sin embargo, estas obras (como la *Historia de la literatura rusa* de A.N. Pypin) conservan una autoridad científica, tanto mayor cuanto que la generación siguiente ya no se decidía a empezar el estudio de temas tan vastos. Sin embargo, en estas obras el papel principal lo desempeñan conceptos tan generales y oscuros para todos, tales como «realismo» o «romanticismo» (al mismo tiempo, el realismo se consideraba como superior al romanticismo); la evolución se concebía como un perfeccionamiento sucesivo, como un progreso (del romanticismo al realismo); se interpretaba la sucesión de los movimientos como la apacible transferencia de una herencia de padre a hijo; mientras que la literatura en cuanto tal ni siquiera existía: se la reemplazaba por el material tomado de la historia de los movimientos sociales, la biografía de los escritores, etcétera.

Este historicismo primitivo que se apartaba de la literatura provocó un rechazo natural de todo historicismo por parte de los teóricos y los críticos del simbolismo. Se desarrollaron estudios impresionistas y «retratos», se procedió ampliamente a la «modernización» de los viejos escritores, a su conversión en «compañeros eternos». <sup>37</sup> La historia de la literatura fue declarada tácitamente (y otras veces incluso en voz alta) inútil.

Nosotros teníamos que destruir las tradiciones académicas y liquidar las tendencias de la ciencia periodística. A las primeras, debíamos oponer una nueva comprensión de la evolución literaria y de la literatura misma, divorciada de los conceptos de progreso y de herencia pacífica, fuera de los conceptos de realismo y de romanticismo, fuera del material ajeno a la literatura, la cual considerábamos como un orden específico de fenómeno. Respecto de las segundas, debíamos señalar los hechos históricos concretos, la fluidez y la variabilidad de la forma, la necesidad de tener en cuenta las funciones concretas de tal o cual procedimiento, en una palabra,

37. Título de un volumen de crítica literaria de Dimitri Merezhkovski. [*N. del T.*]

la diferencia entre la obra literaria en cuanto hecho histórico determinado y su libre interpretación desde el punto de vista de los gustos, necesidades, o intereses literarios contemporáneos. De esta manera, el *pathos* fundamental de nuestra labor histórico-literaria debía ser el *pathos* de destrucción y negación; efectivamente, tal fue el *pathos* inicial de nuestras manifestaciones teóricas, y sólo después adquirió el carácter más tranquilo de estudio de los problemas particulares.

A todo ello se debió que nuestras primeras declaraciones histórico-literarias aparecieran en forma de tesis casi involuntarias, definidas en relación con algún material concreto. Inesperadamente, algún aspecto especial se convertía en un problema general, y la teoría se fundía con la historia. En este sentido son significativos los libros *Dostoievski y Gogol*, de Iuri Tynianov,<sup>38</sup> y *Rozanov*, de Shklovski.<sup>39</sup>

El objetivo de Tynianov era demostrar que *La aldea Stepanchikogo*, de Dostoievski, es una parodia y que tras el primer plano se esconde otro, nutrido de Gogol y sus *Cartas a amigos*. Pero este aspecto concreto se convierte en toda una teoría de la parodia como procedimiento estilístico (la estilización paródica) y una de las manifestaciones de la sustitución dialéctica de las escuelas, manifestación de gran importancia histórico-literaria.<sup>40</sup> En relación con esto surge la cuestión de la comprensión de «herencia» y «tradición», y de esta manera se suscitan los problemas fundamentales de la evolución literaria:

Quienes hablan sobre la «tradición literaria» o sobre la «herencia», piensan habitualmente en alguna línea recta que une a un joven representante de cierta rama literaria con otro, más viejo. Sin embargo, el asunto es mucho más complejo. No hay continuación alguna en línea recta, sino más bien una desviación, un apartamiento respecto de cierto punto, una pugna. [Pero también ocurre que no se da tal pugna con respecto a los representantes de otra rama, de otra tradición: los jóvenes los esquivan simplemente, rechazándolos o admirándolos, luchando con ellos sólo por el hecho mismo de su propia existencia. Tal era precisamente la lucha silenciosa de casi toda la literatura rusa del siglo XIX con Pushkin; se le esquivaba y al mismo tiempo se le reverenciaba de manera ostentosa. Tiutchev partió de la «vieja» línea de Derzhavin, pero no recordó en lo más mínimo a este precursor suyo, sino que elogiaba voluntaria y oficialmente a Pushkin. También Dostoievski reverenciaba a Pushkin. Incluso no vaciló en llamarlo padre de su arte. Sin tener en cuenta, claro está, los hechos señalados ya en esa época por la crítica, afirma que la «pléyade de los años sesenta» partió precisamente de Pushkin. Mientras tanto los contemporáneos de Dostoievski veían en él de buena gana a un heredero directo de Gogol.]<sup>41</sup> [...] Toda herencia literaria es ante todo una lucha, la destrucción de un todo ya existente y la nueva construcción que se realiza a partir de los elementos viejos.

La idea de la evolución literaria se complicó con referencia a la pugna, a las revoluciones periódicas, y perdió, de esta manera, su viejo sentido de sucesión pacífica. Sobre este trasfondo, las relaciones literarias entre Dostoievski y Gogol adquirieron el cariz de una compleja pugna.

El libro de Shklovski sobre Rozanov también desarrolla, casi en forma de digresiones a partir del tema básico, toda una teoría de la evolución literaria, que

38. *Dostoievski y Gogol*, OPOIAZ, 1921.

39. *Rozanov*, OPOIAZ, 1921. [Este trabajo fue incluido bajo el título «La literatura sin *siuzhet*», en el libro de Shklovski, *O teorii prozy* (véase la nota 20). El primer capítulo está recogido en este volumen. (N. del T.)]

40. Véase Iuri Tynianov, «Tesis de la parodia», en este volumen. [N. del T.]

41. Entre corchetes damos una parte del pasaje omitido por Eijenbaum. [N. del T.]

reflejaba las animadas discusiones que en torno a este punto tenían lugar entonces en el OPOIAZ. Shklovski señala que la literatura se mueve hacia delante según una línea discontinua:

En cada época literaria existen no una sino varias escuelas literarias. Éstas existen simultáneamente y una de ellas representa la cúspide canonizada de la literatura. Las demás existen sin canonizar, en silencio...

Una vez canonizado el arte anterior, en un estrato más bajo se crean nuevas formas:

La línea joven irrumpe en el lugar de la línea vieja. [...] Cada nueva escuela literaria representa una revolución, algo así como la aparición de una nueva clase social. Pero esto es, desde luego, sólo una analogía. La línea «vencida» no desaparece, no deja de existir. Simplemente, cede su lugar en la cúspide y desciende para descansar en barbecho y resucitar de nuevo, siendo una eterna pretendiente al trono. Además, las cosas se complican en la realidad, porque la nueva escuela hegemónica, habitualmente, no es una restauradora pura de la forma anterior, sino que se ve complicada con rasgos de otras escuelas más jóvenes, e incluso con rasgos heredados de su precursora en el trono, pero ahora en un papel auxiliar.

En el caso de Rozanov, se habla del carácter dinámico de los géneros literarios, y los libros de este autor se interpretan como el nacimiento de un nuevo género, de un nuevo tipo de novela, cuyas partes no están conectadas por ninguna motivación: «En la esfera temática, se caracterizan por la canonización de nuevos temas y, en la esfera de la composición, por revelar el procedimiento». En conexión con esta teoría general se incluye el concepto de «autocreación dialéctica de nuevas formas», que encierra tanto una analogía con el desarrollo de otros órdenes culturales, como la afirmación de la autonomía de la evolución literaria.

La forma simplificada de esta teoría se propagó rápidamente y, como sucede siempre, adoptó el aspecto de un esquema simple y estático, muy cómodo como blanco de la crítica. En realidad, es sólo un bosquejo general de la evolución, rodeado de un buen número de complejas reservas. Los formalistas transformaron este bosquejo general en un estudio más sistemático de los problemas y hechos histórico-literarios, dando así una mayor concreción y complejidad a las premisas teóricas iniciales.

## IX

Es natural que al comprender la evolución literaria como alternancia dialéctica de formas, nosotros no recurriéramos al material que ocupaba el lugar central en los trabajos histórico-literarios de viejo cuño. Estudiamos la evolución literaria en la medida en que posee un carácter específico y dentro de los límites en los cuales es autónoma, sin depender directamente de otros órdenes culturales. En otras palabras, limitamos el número de factores considerados a fin de no perdernos en la infinitud de «relaciones» y «correspondencias» indeterminadas, que, en fin, no aclaran de ninguna manera la evolución de la literatura como tal. No incluimos, en nuestros trabajos, problemas de biografía y psicología de la creación, creyendo que estos problemas, por sí mismos muy serios y complejos, deben ocupar su lugar en

otras ciencias. Nos importa encontrar en la evolución los rasgos de las leyes históricas; por eso dejamos de lado cuanto se presenta, desde este punto de vista, como «casual», sin ninguna relación con la historia. Nos interesa el proceso mismo de la evolución, la *dinámica* de las formas literarias, en la medida en que se pueda observar en los hechos del pasado.

Para nosotros, el problema central de la historia de la literatura es la evolución independientemente del autor, el estudio de la literatura como un *fenómeno social peculiar*. En este sentido, atribuimos gran importancia a la *formación y sustitución* de los géneros literarios, y por lo tanto, a la literatura «de segundo orden» y a la literatura «de masas», en la medida en que esta literatura participa en este proceso. Lo que importa aquí es distinguir la literatura de masas que prepara la formación de nuevos géneros literarios, de la que nace en el proceso de su descomposición y que representa un material posible para el estudio de la inercia histórica.

Por otra parte, no nos interesa el pasado en cuanto tal, como hecho histórico singular; no nos ocupamos de una simple restauración de tal o cual época que nos ha gustado por la razón que sea. La historia nos ofrece aquello que el presente no puede darnos: el material completo. Pero precisamente por eso nos aproximamos a ella con cierto bagaje de problemas y principios teóricos, sugeridos parcialmente por los hechos de la literatura contemporánea. Es en este sentido como los formalistas se caracterizan por una estrecha relación con la literatura contemporánea y un acercamiento de la crítica a la ciencia (en contraste tanto con los simbolistas, quienes acercaban la ciencia a la crítica, como con los antiguos historiadores de la literatura, que se mantenían en su mayoría lejos del presente). De este modo, la historia de la literatura no difiere de la teoría tanto por su *objeto* como por su *método*, por el enfoque particular que adopta el estudio de la literatura. Esto explica el carácter de nuestros trabajos histórico-literarios, que siempre tienden a conclusiones históricas así como también teóricas, al planteamiento de nuevos problemas teóricos y a la revisión de los viejos.

Entre los años 1922 y 1924, apareció un gran número de trabajos de este tipo, y muchos, debido a las condiciones del mercado literario actual, siguen hasta ahora sin publicarse y son conocidos únicamente de las conferencias. Citaré los trabajos más importantes: Iuri Tynianov, «Las formas poéticas de Nekrasov», «Dostoievski y Gogol», «El problema de Tiutchev», «Tiutchev y Heine», «Los arcaístas y Pushkin», «Pushkin y Tiutchev», «La oda como género declamatorio»;<sup>42</sup> Boris Tomashevski, *Gavriliada* (los capítulos sobre la composición y el género),<sup>43</sup> «Pushkin, lector de los poetas franceses», *Pushkin* (los problemas actuales en los estudios de la historia de la literatura),<sup>44</sup> «Pushkin y Boileau», «Pushkin y La Fontaine»; mis libros, *El joven Tolstoi y Lermontov*,<sup>45</sup> y mis artículos, «Los problemas de la poética de Pushkin», «El camino de Pushkin hacia la prosa», «Nekrasov».<sup>46</sup> Cabe agregar aquí los trabajos histórico-literarios no

42. Estos estudios fueron recogidos en el libro de Tynianov, *Arjaisty i novatory* [Los arcaicos y los innovadores], Leningrado, 1929. [N. del T.]

43. A.S. Pushkin, *Graviliada*. Edición y comentario histórico-literario de B. Tomashevski, Petrogrado, 1922. [N. del T.]

44. *Pushkin*, Leningrado, 1925. [N. del T.]

45. *Molodoi Tolstoi*, Petrogrado-Berlín, 1922; *Lermontov*, Leningrado, 1924. [N. del T.]

46. Los estudios primero y tercero salieron en *Skvoz' literaturu*; el segundo, en *Literatura; Teoria, Kritika, Polemika*, Leningrado, 1927. [N. del T.]

relacionados directamente con el OPOIAZ, pero que siguen la misma línea de estudio de la evolución literaria en cuanto serie específica. De Viktor Vinogradov, «El *siuzhet* y la composición del relato *La nariz* de Gogol», «El *siuzhet* y la arquitectura de la novela *Pobres gentes* de Dostoievski en relación con la poética de la escuela naturalista», «Gogol y Jules Janin», «Gogol y la escuela realista», *Estudios sobre el estilo de Gogol*.<sup>47</sup> De Viktor Zhirmunski, *Byron y Pushkin*,<sup>48</sup> de S. Balujaty, «La dramaturgia de Chejov»,<sup>49</sup> de A. Tseitlin, *Los relatos de Dostoievski sobre el pobre funcionario*,<sup>50</sup> de K. Shimkovich, «Nekrasov y Pushkin». Además de esto, los participantes en los seminarios científicos que hemos dirigido<sup>51</sup> (en la universidad y en el Instituto de Historia del Arte, en Leningrado) realizaron una serie de trabajos, publicados en el volumen *La prosa rusa*,<sup>52</sup> sobre Dal, Mrlinski, Senkovski, Viazemski, Veltman, Karamzin, sobre el «libro de viajes» como género literario, etcétera.

Está fuera de mi propósito hablar detalladamente de estos trabajos. Diré únicamente que es típico de todos ellos la inclusión de escritores de «segundo orden» (el «ambiente literario»), el estudio cuidadoso de las tradiciones, la atención a los cambios de género y estilo literarios, etcétera. En relación con esto reaparecen muchos nombres y hechos olvidados, se refutan las valoraciones corrientes, cambian las ideas tradicionales y, ante todo, se esclarece poco a poco el proceso mismo de la evolución. El estudio de esta materia apenas ha empezado. Ante nosotros se abre una serie de nuevas tareas: seguir diferenciando los conceptos teóricos e histórico-literarios, introducir un nuevo material, plantear nuevos problemas, etcétera.

Me resta sacar algunas conclusiones generales. La evolución del método formal que he tratado de delinear, ha adquirido la forma de un desarrollo consiguiente de principios teóricos, independientemente del papel individual de cada uno de nosotros. En efecto, el OPOIAZ ha realizado en la práctica un auténtico modelo de trabajo colectivo. Esto sucedió, evidentemente, porque desde el mismo comienzo concebimos nuestra labor como un trabajo *histórico* y no como el trabajo personal de cada uno de nosotros. En ello consiste nuestro vínculo principal con la época. La propia ciencia evoluciona, y nosotros con ella. Repasaré sucintamente los hitos fundamentales de la evolución del método formal durante los últimos diez años:

1) A partir de la oposición inicial y sumaria entre lenguaje poético y lenguaje práctico llegamos a la diferenciación del concepto de lenguaje práctico según sus diferentes funciones (Lev Iakubinski) y a la delimitación de los métodos del lenguaje poético y del lenguaje emocional (Roman Jakobson). En conexión con esta evolución, empezamos a interesarnos por el estudio del lenguaje oratorio como el lenguaje más próximo al dominio práctico, aunque funcionalmente diferente, y empezamos a hablar sobre la necesidad del renacimiento de la retórica junto a la poética.<sup>53</sup>

47. *Etiudy o stile Gogolia*, Leningrado, 1926.

48. *Byron i Pushkin*, Leningrado, 1924. Una selección está recogida en este volumen. [N. del T.]

49. Apareció bajo el título *Problemy dramaturguicheskogo analiza: Chejov*, Leningrado, 1927. [N. del T.]

50. *Povesti o bednom chinovnike Dostoievskogo*, Moscú, 1923.

51. Eijenbaum y Tynianov. [N. del T.]

52. *Russkaia proza*, Leningrado, Academia, 1926.

53. Los artículos sobre la lengua, de Lenin, Shklovski, Eijenbaum, Tynianov, Iakubinski, Kazanski y Tomashevski, en *Lef*, v. 5, n.º 1 (1924).

2) A partir del concepto general de forma, en su nueva acepción, llegamos al concepto de procedimiento y, de ahí, al concepto de función.

3) A partir del concepto de ritmo del verso opuesto al metro, llegamos al concepto de ritmo como factor constructivo del verso en su totalidad y, de ahí, al entendimiento del verso como una forma particular de discurso que tiene sus propias cualidades lingüísticas (sintácticas, léxicas y semánticas).

4) A partir del concepto de *siuzhet* como construcción, llegamos al concepto de material como motivación y, de ahí, al entendimiento del material como un elemento que participa en la construcción dependiendo siempre del carácter de la dominante formativa.

5) A partir del establecimiento de la identidad del procedimiento en materiales diversos, llegamos a la diferenciación del procedimiento según sus funciones y, de ahí, al problema de la evolución de las formas, es decir, al problema del estudio de la historia de la literatura.

Nos encontramos, pues, ante toda una serie de nuevos problemas. Un claro testimonio de ello da el último artículo de Iuri Tynianov, «El hecho literario».<sup>54</sup> Enfoca el carácter de las relaciones entre el ambiente social (*byt*) y la literatura, problema «resuelto» por muchos con la ligereza propia del diletantismo. Se muestra con ejemplos cómo el ambiente social se convierte en literatura y cómo, inversamente, la literatura se extiende, llegando a formar parte del ambiente: «Cuando se descompone algún género, se desplaza del centro a la periferia, y su lugar en el centro lo ocupa un nuevo fenómeno proveniente de la literatura de segundo orden, de las trastiendas de la literatura y del ambiente social».

No sin razón he titulado este artículo «La teoría del “método formal”» y he trazado apenas un esbozo de su evolución. No disponemos de una teoría tal que pueda exponerse en forma de sistema acabado, inmutable. La teoría y la historia se han fundido en nosotros no sólo en las palabras, sino también en los hechos. La historia nos ha enseñado demasiado bien como para creer que puede ser olvidada. En el momento que tengamos que reconocer que poseemos una teoría que lo explica todo, que soluciona todos los casos del pasado y del presente, y que, por lo mismo, no necesita evolucionar y, además, es incapaz de hacerlo, entonces también tendremos que reconocer que el método formal ha muerto y que el espíritu de la investigación científica lo ha abandonado. Hasta ahora no ha sucedido así.

1925

54. *Lef*, v. 6, n.º 2 (1925). [El artículo está recogido en este volumen. (*N. del T.*)]

## Jan Mukarovsky

(Bohemia, 1891 - Checoslovaquia, 1975)

Uno de los fundadores y el más destacado miembro del Círculo Lingüístico de Praga (1926), Jan Mukarovsky constituye, además, la figura representativa del estructuralismo checo. Interesado en los problemas de la estética y adelantado semiólogo, su obra sobre poética y estética estructural resulta de gran importancia y originalidad. La influencia del formalismo ruso es considerable en los textos tempranos de Mukarovsky (1928-29), en parte por la presencia de Roman Jakobson en Praga desde 1920. Pero los antecedentes de su labor han sido encontrados en la tradición lingüística y estética checa, así como en la relación con la fenomenología y la lingüística funcional.

Mukarovsky llega a los problemas de la estética y de la poética a través de la semiología y la fenomenología; su texto *Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty*, 1936 («Función estética, norma y valor como hechos sociales», 1977),<sup>a</sup> es un ejemplo de cómo se propone la sustitución del positivismo y el psicologismo por una concepción fenomenológica de la belleza; de manera que ella puede ser vista de acuerdo con tres aspectos: la función, la norma y el valor. La belleza no depende de una consideración subjetiva sino de la relación entre normas sociales y estéticas existentes en la cultura; y aquel que la percibe debe ser considerado en términos sociales, como resultado de la sociedad y sus ideologías, no como un individuo aislado. Mukarovsky se interesó en el estudio de formas artísticas diversas, aunque su labor teórica tiene como objeto de estudio, sobre todo, la literatura checa.

En su texto «L'art comme fait sémiologique», 1934 («El arte como hecho semiológico», 1971), Mukarovsky se refiere a la obra de arte como un signo y a este signo artístico como un fenómeno social, en relación con los demás campos culturales. Discusión semiológica dentro del estructuralismo, se trata de afirmar el carácter total de la obra y de privilegiar el análisis del lenguaje artístico. Para Mukarovsky, la estructura genera el sentido de una obra, y ésta tiene una doble función semiológica, es un signo autónomo y al mismo tiempo comunica-

<sup>a</sup> «Función estética, norma y valor como hechos sociales» forma parte del título *Escritos de estética y semiótica del arte*, Barcelona, G. Gili, 1977. [N. de la P.E.]

cional. Mukarovsky intenta colocarse fuera del formalismo, el psicologismo o el sociologismo.

«El arte como hecho semiológico» (1934) fue tomado de Jan Mukarovsky, *Arte y semiología*, traducción del checo: I.P. Hlozik; del francés: Simon Marchan, Madrid, Alberto Corazón editor, 1971, pp. 27-38.

Cada día es más evidente que la base de la conciencia individual está marcada hasta en sus estratos más profundos por los contenidos pertenecientes a la conciencia colectiva. Por esta razón los problemas del signo y de la significación son cada vez más apremiantes, ya que todo contenido espiritual, al traspasar los umbrales de la conciencia individual, adquiere el carácter de signo por el mero hecho de su mediatez. La ciencia de los signos —semiología según Saussure o sematología en la terminología de Bühler—<sup>2</sup> tiene que ser elaborada en toda su extensión. Así como la lingüística contemporánea —por ejemplo, las investigaciones de la Escuela de Praga, es decir, su Círculo Lingüístico—<sup>3</sup> ha ampliado el campo de la semántica y trata desde esta perspectiva todos los elementos del sistema lingüístico, incluido el sistema fonético, del mismo modo los conocimientos de la semántica lingüística deben aplicarse a otras ordenaciones de signos y diferenciarse según sus rasgos específicos. Incluso existe toda una rama de las ciencias interesada especialmente por las cuestiones del signo (así como por problemas de la estructura y del valor, que por lo demás se hallan en íntima relación con los problemas del signo. La obra de arte, por ejemplo, es al mismo tiempo signo, estructura y valor). Me refiero a las llamadas ciencias del espíritu, que trabajan con materiales que poseen con más o menos claridad el carácter de signo, gracias a su doble existencia en el mundo de los sentidos y en la conciencia colectiva.

La obra de arte no se identifica ni con el estado anímico de su creador ni con cualquier otro de los estados de alma que suscita en los sujetos que la perciben, tal

1. «El arte como hecho semiológico» se redactó inicialmente como conferencia con motivo del VIII Congreso de Filosofía celebrado en Praga, en 1934. Se publicó por primera vez en francés con el título *L'art comme fait sémiologique*, y fue insertado en el volumen dedicado al Congreso: *Actes du huitième Congrès International de Philosophie à Prague 2-7 septembre 1934*, Praga, 1936. La primera redacción checa ha sido publicada en *Stude z stetitky*, Praga, 1966, bajo el título «Umení jako semiologický fakt».

2. Mukarovský, al emplear el término *semiología*, denuncia su dependencia de la lingüística y de la escuela francesa, pues el uso generalizado de este término tiene su raíz en los estudios lingüísticos en el propio De Saussure, suficientemente conocido en nuestro panorama cultural en los últimos años. En la actualidad hay una tendencia a sustituir el término por el de *semiótica*, más empleado en el mundo anglosajón y ruso, y que subraya el carácter interdisciplinario y no sólo lingüístico de esta ciencia.

El término *sematología*, empleado por Bühler, ha tenido menos fortuna tanto en lingüística como en la ciencia de los signos en general. Sólo se mantiene vigente en ciertos estudios, especialmente en alemán, del campo de la psicología de la expresión y del diagnóstico psicológico.

3. Cf. *El Círculo Lingüístico de Praga*, I. c. Como sabemos, el esbozo de la tesis 3c fue preparado por el propio Mukarovský y R. Jakobson.

como ha sostenido la *estética psicológica*.<sup>4</sup> Es evidente que todo estado subjetivo de conciencia posee algo individual e instantáneo. Esto lo incapacita para ser captable y comunicable en su totalidad. *La obra de arte en cambio está destinada a mediar entre su creador y lo colectivo*. Queda en pie la «cosa» que representa la obra de arte en el mundo de los sentidos, y es accesible sin restricción alguna a la percepción de todos. Ahora bien, la obra de arte no puede ser reducida a su materialidad, pues ocurre que una obra material sufre una transformación completa en su aspecto y estructura interna cuando se cambia en el tiempo y en el espacio. Estas transformaciones se manifiestan, por ejemplo, cuando comparamos entre sí una serie de traducciones sucesivas de la misma obra poética. En este caso, la obra material posee únicamente el rango de un símbolo externo —significativo, «significant» según la terminología de Saussure—, al que corresponde en la conciencia colectiva una determinada significación —a veces denominada «objeto estético»—, caracterizada por lo que tienen de común los estados subjetivos de la conciencia producidos por la obra material en los miembros de un grupo determinado. Frente a este núcleo central propio de la conciencia colectiva, en todo acto de percepción de una obra de arte se dan naturalmente elementos psíquicos subjetivos adicionales, que se aproximan a lo que Fechner sintetiza bajo el concepto de «factores asociativos»<sup>5</sup> de la percepción estética. Estos elementos subjetivos también pueden ser objetivados, pero únicamente en la medida en que su cualidad general o su cantidad esté determinada por el núcleo central que se asienta en la conciencia colectiva. El estado psíquico subjetivo suscitado, por ejemplo, en un individuo cualquiera por la contemplación de un cuadro impresionista, es de una índole completamente diferente a las impresiones despertadas por una obra cubista. En lo que se refiere a las diferencias cuantitativas es manifiesto que el número de representaciones y sentimientos subjetivos suscitados por una poesía surrealista es mucho mayor que en una obra de arte clásica. La poesía surrealista confía al lector la tarea de imaginarse el contexto del tema. La poesía clásica, en cambio, destierra casi totalmente la libertad de sus asociaciones subjetivas mediante una expresión precisa. De este modo los elementos psíquicos subjetivos del sujeto percipiente adquieren un carácter objetivamente semiológico, comparable al que poseen las significaciones «secundarias» de las palabras. Esto sucede de un modo indirecto, por encima de la mediación del núcleo, que pertenece a la conciencia social.

Queremos concluir estas observaciones generales. Pero antes debemos añadir que, *al no admitir la identificación de la obra de arte con el estado anímico subjetivo*,

4. Como sabemos, es una tendencia de la estética empírica surgida a finales del siglo pasado, cuyo fundador fue G.Th. Fechner y cuyos valores representantes fueron O. Külpe y algunos teóricos de la *Einführung*: F.Th. y R. Vischer, H. Siebeck, J. Volkelt, Lipps, etcétera.

5. Estos «factores asociativos» operan en la estética científica de Fechner como sexta ley estética o «principio de asociación», que versa sobre el contenido del placer estético, y del que depende la mitad de la estética. Puede resumirse del siguiente modo: cuando una cosa cualquiera nos produce agrado estético se debe a dos clases de elementos: por una parte, el elemento externo o todo lo que externamente nos ofrece la presencia de la cosa: línea, color, forma, etcétera. Éste es el factor *directo u objetivo* de la impresión estética. El segundo factor es lo interno, o sea, la serie de representaciones reproducidas, apoyadas en experimentaciones anteriores, que se fusionan en un todo con las impresiones provenientes de lo externo. Éstas constituyen el *factor asociativo* del agrado estético y contienen la significación del objeto para nosotros.

rechazamos al mismo tiempo toda teoría estética hedonística. El placer producido por la obra de arte puede alcanzar a lo sumo una objetividad mediada como «significación secundaria» y ello solamente de un modo potencial: sería incorrecto afirmar que es un componente indispensable de la percepción de toda obra de arte. Si en el desarrollo del arte hay períodos en los que se acusa la tendencia a provocar ese placer, también existen otros que se comportan con indiferencia frente a él o que aspiran a producir el efecto contrario.

*El signo, según la definición más corriente, es una realidad sensible, que se relaciona con otra realidad, que lo debe producir.* En consecuencia, nos vemos forzados a plantearnos la cuestión de cuál es esta otra realidad sustituida por la obra de arte. Podríamos darnos por satisfechos con la observación de que una obra de arte es un *signo autónomo* caracterizado únicamente por el hecho de servir como mediador entre los miembros de una misma colectividad. Pero con ello únicamente se dejaría a un lado, sin encontrar una solución, la cuestión de la relación de la obra material con la realidad, a la que tiende. Aun cuando existan signos que no se relacionen con una realidad diferenciada, sin embargo, con el término de signo se significa siempre algo que se desprende naturalmente de la circunstancia de que el signo debe ser entendido del mismo modo por su emisor y por su receptor. Ciertamente este «algo» se ofrece en el signo autónomo sin una determinación visible. ¿De qué índole es esta realidad indeterminada a la que se refiere la obra de arte? *Es el contexto total de los llamados fenómenos sociales*, por ejemplo, la filosofía, la política, religión, economía, etcétera. Por este motivo *el arte es capaz de caracterizar y representar una época determinada mejor que cualquier otro fenómeno social.* También por esta razón la historia del arte se confundió durante mucho tiempo con la historia de la educación en su sentido más amplio, y, a la inversa, la historia universal recibe prestadas con preferencia las demarcaciones fronterizas de sus períodos, de los momentos críticos en la historia del arte. La ligazón de determinadas obras de arte al contexto total de los fenómenos sociales parece muy libre; tal es, por ejemplo, el caso de los llamados *poètes maudits*, cuyas obras son ajenas a la ordenación axiológica contemporánea. Pero precisamente por este motivo permanecen excluidos de la literatura.<sup>6</sup> Y la colectividad los acepta cuando son capaces de expresar el contexto social a consecuencia de su desarrollo. Todavía debemos realizar una adición explicativa para evitar todo malentendido. Al decir que la obra de arte apunta al contexto de los fenómenos sociales, esto no implica que tenga que fundirse necesariamente con este contexto de una manera que pueda entenderse como *testimonio inmediato o como reflejo pasivo*. Como todo *signo*, puede mantener con la cosa, que significa, una relación indirecta, por ejemplo, una relación metafórica o indirecta de cualquier otro modo, sin dejar por ello de referirse a esta cosa. Del carácter semiológico del arte se desprende que la obra de arte no debe ser empleada nunca como un documento histórico o sociológico sin haber analizado con anterioridad su valor documental, es decir, la calidad de su relación con el contexto respectivo de los fenómenos sociales. Resumamos las notas esenciales de la anterior discusión. El estudio objetivo de los fenómenos que representan el arte, se orienta a la obra de

6. Naturalmente esta apreciación está por completo superada en todas las historias de la literatura actual.

arte como signo constituido por el símbolo sensible. Y éste es creado por el artista de un «significado» (objeto estético), que se asienta en la conciencia colectiva, y de una relación con la cosa designada, relación que remite al contexto total de los fenómenos sociales. De estos dos elementos, el segundo contiene la estructura peculiar de la obra.

Sin embargo, con lo expuesto hasta aquí no se han agotado los problemas de la semiología del arte. La obra de arte, junto a la función de un *signo autónomo*, posee otra función: la de un signo *comunicativo* o notificadorio. Así una poesía no causa una impresión solamente como obra de arte, sino simultáneamente como «palabra», que expresa un estado psíquico, un pensamiento, un sentimiento, etcétera. Hay artes en donde esta función comunicativa es muy evidente —poesía, pintura, plástica—, y otras, donde aparece oculta —danza— o deviene completamente invisible (música, arquitectura). De momento dejamos a un lado el difícil problema de la presencia latente o de la completa ausencia del elemento comunicativo en la música y en la arquitectura, a pesar de que en este punto también nos inclinamos a ver en estas artes un *elemento comunicativo sutilmente distribuido*; se puede comparar el parentesco existente entre la melodía musical y la entonación lingüística, cuya fuerza comunicativa es manifiesta. Centremos nuestra atención en aquellas artes cuya eficacia como signo comunicativo está fuera de toda duda. Éstas son las artes en las cuales hay un *sujeto (tema, contenido)* y en las que el tema, el asunto parece operar desde el primer momento como *significado comunicativo* de la obra. En realidad todo componente de la obra de arte —con inclusión del «más formal»— contiene un valor comunicativo específico, que es independiente del asunto (sujeto). Los colores, las líneas, por ejemplo, de un cuadro significan «algo», aunque carezca del asunto correspondiente (compárense la pintura «absoluta» de Kandinsky o las obras de determinados pintores surrealistas). Justamente en este *carácter semiológico potencial* de los elementos «formales» estriba la fuerza comunicativa del arte «sin tema», la fuerza, de la que decimos que está sutilmente distribuida, dispersa. Hablando estrictamente, toda la estructura artística actúa como significado y desde luego como significado comunicativo. El tema de la obra desempeña simplemente el papel de un punto cristallizador de este significado, que sin él permanecería indeterminado. En consecuencia, *la obra de arte posee un significado semiológico doble: autónomo y comunicativo*. Este segundo se mantiene sobre todo en las artes que tienen un tema. En la evolución de estas artes se manifiesta una antinomia dialéctica entre la función del signo autónomo y la función del signo comunicativo. La historia de la prosa —novela, cuento— presenta ejemplos particularmente típicos de lo que decimos.

Cuando desde la perspectiva de la comunicación planteamos la cuestión de la relación del arte con la cosa designada afloran dificultades más sutiles. Esta relación se distingue de la que une a todo arte como signo autónomo con el contexto total de los fenómenos sociales, pues el arte como signo comunicativo apunta a una realidad determinada, por ejemplo, a un acontecimiento delimitado, a una persona determinada, etcétera. En esta relación el arte tiene un cierto parecido con el signo meramente comunicativo. La diferencia esencial radica en que la relación comunicativa entre la obra de arte y la cosa designada no posee un significado existencial, ni en los casos que defiende y afirma algo. Ahora bien, puede formularse como postulado la cuestión de la autenticidad documental del tema de la obra de arte tan

pronto como valoremos la obra en cuanto creación artística. Esto no quiere decir que las *modificaciones* de la relación con la cosa designada no tengan significación para la obra de arte, pues operan como factores de su estructura. Para la estructura de una obra es de gran trascendencia que su tema se conciba como «real» —a veces también como documental— o como «ficticio», o que oscile entre estos dos polos. Pueden encontrarse también obras que se basan en un paralelismo y en una oscilación mutua de la relación doble con la realidad, de la que una no tiene valor existencial y la otra es puramente comunicativa. Así sucede, por ejemplo, en la pintura y en la plástica con el retrato, que es al mismo tiempo comunicación, notificación de la persona representada y obra de arte sin valor existencial. En literatura la novela histórica y la biografía novelesca se caracterizan por la misma dualidad. Por tanto, las alteraciones de las relaciones con la realidad desempeñan un papel muy importante en todas las artes, que trabajan con un tema. No obstante, la investigación teórica de estas artes no debe perder nunca de vista *el verdadero fundamento del tema, que consiste en ser la unidad del significado* y de ningún modo una copia pasiva de la realidad, incluso cuando se trata de una obra «realista» o «naturalista». Resumiendo, podríamos decir que el estudio de la estructura de una obra de arte permanece necesariamente incompleto en tanto en cuanto no se investiga suficientemente el carácter semiológico del arte. *Sin una orientación semiológica el teórico del arte sucumbirá siempre al intento de considerar la obra de arte como una construcción puramente formal o incluso como reflejo inmediato de disposiciones psíquicas o fisiológicas del autor, o de la realidad expresada distintamente por la obra, y de la situación ideológica, económica, social y cultural del correspondiente medio social.* Esto induce al teórico a hablar de la evolución del arte como de una serie de transformaciones formales o a negarle este desarrollo —como sucede en determinadas direcciones de la estética psicológica— o a considerarla como un comentario pasivo a la evolución que frente al arte es meramente externa. Únicamente la perspectiva semiológica permite al teórico reconocer la existencia autónoma y la dinámica fundamental de la estructura artística, así como comprender el desarrollo del arte como movimiento inmanente, que se encuentra permanentemente en una *relación dialéctica* con la evolución de los demás campos de la cultura.

El esbozo de un estudio semiológico del arte, tal como se ha presentado aquí a grandes rasgos, trata:

1) de ofrecer una ilustración parcial de un aspecto determinado de la dicotomía entre las ciencias naturales y las ciencias del espíritu, con la que se ocupa toda una sección de este congreso;

2) de subrayar la importancia del planteamiento semiológico para la estética y la historia del arte.

Por último, deseo resumir las ideas principales en forma de tesis:

A. El problema del signo, al lado del problema de la estructura y del valor, es uno de los fundamentales en las ciencias del espíritu, que trabajan con material más o menos marcado por el carácter signico. Por esta razón, hay que aplicar los conocimientos de la semántica lingüística al material de estas ciencias, o sea, a aquellas

donde es evidente de un modo especial el carácter semiológico. Acto seguido es necesario diferenciarlas según el carácter específico de este material.

B. *La obra de arte posee el carácter de un signo.* No puede identificarse ni con el estado individual de la conciencia de su creador, ni con el de un sujeto que percibe la obra, ni con lo que llamamos obra material. Existe como «objeto estético», cuyo lugar se encuentra en la conciencia de toda la colectividad. Frente a este objeto inmaterial la obra material, sensiblemente perceptible, sólo es un símbolo externo. Los estados individuales de conciencia suscitados por la obra material representan el objeto estético solamente en lo que es común a todos ellos.

C. Toda obra de arte es un signo *autónomo*, que se compone de: 1) la «obra material», que tiene la significación de un símbolo sensible; 2) el «objeto estético», que se arraiga en la conciencia colectiva y ocupa el puesto del «significado»; 3) la relación con la cosa designada, que no apunta a una existencia particularmente distinta —en la medida en que se trata de un signo autónomo—, sino al contexto total de los fenómenos sociales —ciencia, filosofía, religión, política, economía, etcétera— de un medio ambiente determinado.

D. Las artes de «tema» —temáticas, de contenido— poseen una *segunda función semiológica: la comunicativa*, notificadora. En este caso el símbolo sensible sigue siendo el mismo que en las demás. Asimismo el significado es portado por todo el objeto estético. Pero entre los componentes de este objeto posee un portador privilegiado, que aflora como catalizador de la fuerza comunicativa dispersa de los demás elementos en función. Este portador es el tema de la obra. La relación con la cosa designada apunta, como en todo signo comunicativo, a una existencia distinta (acontecimiento, forma, cosa, etcétera). Con esta propiedad la obra de arte se aproxima un tanto al signo puramente comunicativo. Sin embargo, la relación entre la obra de arte y la cosa designada no posee un valor existencial. Y esto la diferencia de modo considerable respecto al signo puramente comunicativo. No puede exigirse una autenticidad documental al tema de una obra de arte mientras lo juzguemos como una imagen artística. Esto no implica que las modificaciones de la relación con la cosa designada —por tanto, los diferentes grados de la escala «realidad-ficción»— no tengan importancia para la obra de arte: operan como factores de su estructura.

E. Ambas *funciones semiológicas, la comunicativa y la autónoma*, que coexisten en las artes temáticas, originan entre sí una antinomia dialéctica fundamental en la evolución de estas artes. Su dualidad se manifiesta en la evolución durante las permanentes oscilaciones pendulares de la relación con la realidad.

# Jacques Lacan

(Francia, 1901-1981)

Jacques Lacan estudió Medicina, en París, y se orientó hacia el psicoanálisis desde fecha temprana (1936). Figura controvertida y polémica, su influencia fuera del círculo de psicoanalistas y en el campo de la literatura se remonta a los surrealistas; a partir de sus *Écrits*, 1966, 1971 (*Escritos*, 1988), ella se extiende al mundo teórico-literario (estructuralismo y postestructuralismo).

Las ideas de Lacan con mayor influencia para la teoría literaria son aquellas que se refieren al lenguaje y al sujeto. Partiendo de los modelos lingüísticos de Saussure y Jakobson, y del método psicoanalítico freudiano, para Lacan el inconsciente está estructurado como un lenguaje, por lo cual el psicoanálisis debe tomar prestados métodos y conceptos de la lingüística. Toma de Jakobson la distinción entre metáfora y metonimia, pues si el inconsciente está estructurado como un lenguaje, sus mecanismos pueden ser descritos por figuras retóricas. El lenguaje cumple una función metonímica, ya que las palabras (significantes) sostienen a las cosas (significados), pero no son las cosas en sí mismas. Lacan critica, de la lingüística saussureana, la idea de que no hay conflicto en el signo verbal entre significado y significante («La insistencia de la letra en el inconsciente»).

Para Lacan, el lenguaje constituye una manifestación de las estructuras del inconsciente y revela rasgos del estado psíquico del sujeto. El lenguaje es una cadena significante, autónoma, que no puede verse como dependiente del mundo referencial, pues hay un permanente deslizamiento de lo significado bajo el significante: el sentido se relaciona con otro sentido y, por tanto, lo significado tiene carácter provisional. Todo está en el lenguaje, y el sujeto se establece al entrar en el lenguaje. Lacan enfoca el complejo edípico al nivel del lenguaje, de lo que él llama «El nombre del Padre», como fenómeno lingüístico que sirve a la socialización del sujeto.

Su «Séminaire sur *La lettre volée*» [El seminario sobre *La carta robada* (*The Purloined Letter*, de Edgar Allan Poe)] es el primer ensayo de su obra *Escritos*. En este análisis del relato de intriga sexual, política y detectivesca debido al escritor estadounidense —en traducción de Baudelaire («*La lettre volée*»)—, Lacan propone la carta en sí misma como el verdadero asunto de este relato: «puesto que puede sufrir una desviación, es que tiene un trayecto que le resulta propio», y, por tanto, una incidencia de significante a causa de su desplazamiento. La carta inculpativa en el relato de Poe funciona como un significante en el intercambio del lenguaje y

determina las acciones de los personajes. Ni el contenido de la carta ni la identidad individual de los personajes determinan el curso de la trama, sino el movimiento de la carta. En este seminario, Lacan centra su atención en el problema de la comunicación y de cómo el significante puede generar un efecto, aun cuando el significado sea desconocido.

Jacques Derrida (*Le facteur de la vérité* [El factor / El cartero de la verdad]) ha discutido la lectura lacaniana del cuento de Poe, discusión retomada por Umberto Eco (*Lector in fabula*).

«El seminario sobre *La carta robada*» (1956) ha sido tomado de Jacques Lacan, *Escritos 1*, traducción de Tomás Segovia, Buenos Aires, Siglo XXI, 1988, pp. 5-35.

Und wenn es uns glückt,  
Und wenn es sich schickt,  
So sind es Gedanken.<sup>1</sup>

Nuestra investigación nos ha llevado al punto de reconocer que el automatismo de repetición (*Wiederholungszwang*) toma su principio en lo que hemos llamado la *insistencia* de la cadena significante. Esta noción, a su vez, la hemos puesto de manifiesto como correlativa de la *existencia* (o sea: el lugar excéntrico) donde debemos situar al sujeto del inconsciente, si hemos de tomar en serio el descubrimiento de Freud. Como sabemos, es en la experiencia inaugurada por el psicoanálisis donde puede captarse por qué sesgo de lo imaginario viene a ejercerse, hasta lo más íntimo del organismo humano, ese asimiento de lo *simbólico*.

La enseñanza de este seminario está hecha para sostener que estas incidencias imaginarias, lejos de representar lo esencial de nuestra experiencia, no entregan de ella sino lo inconsistente, a menos que se las refiera a la cadena simbólica que las conecta y las orienta.

Sin duda sabemos la importancia de las impregnaciones imaginarias (*Prägung*) en esas parcializaciones de la alternativa simbólica que dan a la cadena significante su andadura. Pero adelantamos que es la ley propia de esta cadena lo que rige los efectos psicoanalíticos determinantes para el sujeto: tales como la preclusión (*forclusion, Verwerfung*), la represión (*Verdrängung*), la denegación (*Verneinung*) misma, precisando, con el acento que conviene, que esos efectos siguen tan fielmente el desplazamiento (*Entstellung*) del significante, que los factores imaginarios, a pesar de su inercia, sólo hacen en ellos el papel de sombras y de reflejos.

Y aún ese acento se prodigaría en vano si no sirviese a los ojos de ustedes sino para abstraer una forma general de fenómenos cuya particularidad en nuestra experiencia seguiría siendo para ustedes lo esencial, y cuyo carácter originalmente compuesto no se rompería sin artificio.

Por eso hemos pensado ilustrar para ustedes hoy la verdad que se desprende del momento del pensamiento freudiano que estudiamos, a saber: que el orden simbólico es, para el sujeto, constituyente, demostrándoles en una historia la determinación principal que el sujeto recibe del recorrido de un significante.

Es esta verdad, observémoslo, la que hace posible la existencia misma de la ficción. Desde ese momento una fábula es tan propia como otra historia para sacarla a la luz, a reserva de pasar en ella la prueba de su coherencia. Con la salvedad de

---

1. [«Y si suerte tenemos / y si nos peta bien / pues serán pensamientos». Goethe, *Fausto*, I, «La cocina de la bruja» (según traducción de Cansinos Assens). As]

esta reserva, tiene incluso la ventaja de manifestar la necesidad simbólica de manera tanto más pura cuanto que podríamos crearla gobernada por lo arbitrario.

Por eso, sin ir más lejos, hemos tomado nuestro ejemplo en la historia misma donde se inserta la dialéctica referente al juego de par o impar, del que muy recientemente sacamos provecho. Sin duda no es un azar y esta historia resultó favorable para proseguir un curso de investigación que ya había encontrado apoyo en ella.

Se trata, como ustedes saben, del cuento que Baudelaire tradujo bajo el título *La lettre volée* (La carta robada). Desde un principio se distinguirá en él un drama, de la narración que de él se hace y de las condiciones de esa narración.

Se ve pronto, por demás, lo que hace necesarios esos componentes, y que no pudieron escapar a las intenciones de quien los compuso.

La narración, en efecto, acompaña al drama con un comentario, sin el cual no habría puesta en escena posible. Digamos que su acción permanecería, propiamente hablando, invisible para la sala, además de que el diálogo quedaría, a consecuencia de ello y por las necesidades mismas del drama, vacío expresamente de todo sentido que pudiese referirse a él para un oyente: dicho de otra manera, que nada del drama podría aparecer ni para la toma de vistas, ni para la toma de sonido, sin la iluminación con luz rasante, si así puede decirse, que la narración da a cada escena desde el punto de vista que tenía al representarla uno de los actores.

Estas escenas son dos, de las cuales pasaremos de inmediato a designar a la primera con el nombre de escena primitiva, y no por inadvertencia, puesto que la segunda puede considerarse como su repetición, en el sentido de que está aquí mismo en el orden del día. La escena primitiva, pues, se desarrolla, nos dicen, en el tocador real, de suerte que sospechamos que la persona de más alto rango, llamada también la ilustre persona, que está sola allí cuando recibe una carta, es la Reina. Este sentimiento se confirma por el azoro al que la arroja la entrada del otro ilustre personaje, del que nos han dicho ya antes de este relato que la noción que él podría tener de dicha carta pondría en juego para la dama nada menos que su honor y su seguridad. En efecto, se nos saca prontamente de la duda de si se trata verdaderamente del Rey, a medida que se desarrolla la escena iniciada con la entrada del Ministro D... En ese momento, en efecto, la Reina no ha podido hacer nada mejor que aprovechar la distracción del Rey, dejando la carta sobre la mesa «vuelta con la suscripción hacia arriba». Ésta sin embargo no escapa al ojo de lince del Ministro, como tampoco deja de observar la angustia de la Reina, ni de traspasar así su secreto. Desde ese momento todo se desarrolla como en un reloj. Después de haber tratado con el brío y el ingenio que son su costumbre los asuntos corrientes, el Ministro saca de su bolsillo una carta que se parece por el aspecto a la que está bajo su vista, y habiendo fingido leerla, la coloca al lado de aquélla. Algunas palabras más con que distrae los reales ocios, y se apodera sin pestañear de la carta embarazosa, tomando las de Villadiego sin que la Reina, que no se ha perdido nada de su manobra, haya podido intervenir, por el temor de llamar la atención del real consorte que en ese momento se codea con ella.

Todo podría, pues, haber pasado inadvertido para un espectador ideal en una operación en la que nadie ha pestañeado y cuyo *cociente* es que el Ministro ha hurtado a la Reina su carta y que, resultado más importante aún que el primero, la Reina sabe que es él quien la posee ahora, y no inocentemente.

Un *resto* que ningún analista descuidará, adiestrado como está en retener todo lo que hay de significativo sin que por ello sepa siempre en qué utilizarlo: la carta, dejada a cuenta por el Ministro, y que la mano de la Reina puede ahora estrujar en forma de bola.

Segunda escena: en el despacho del Ministro. Es en su residencia, y sabemos, según el relato que el jefe de policía ha hecho al Dupin cuyo genio propio para resolver los enigmas introduce Poe aquí por segunda vez, que la policía desde hace 18 meses, regresando allá tan a menudo como se lo han permitido las ausencias nocturnas habituales del Ministro, ha registrado la residencia y sus inmediaciones de cabo a rabo. En vano: a pesar de que todo el mundo puede deducir, de la situación, que el Ministro conserva esa carta a su alcance.

Dupin se ha hecho anunciar al Ministro. Éste lo recibe con ostentosa despreocupación, con frases que afectan un romántico hastío. Sin embargo Dupin, a quien no engaña esta finta, con sus ojos protegidos por verdes gafas inspecciona las dependencias. Cuando su vista cae sobre un billete muy maltratado que parece en abandono sobre el receptáculo de un pobre portacartas de cartón que cuelga, reteniendo la mirada con algún brillo barato, en plena mitad de la campana de la chimenea, sabe ya que se trata de lo que está buscando. Su convicción queda reforzada por los detalles mismos que parecen hechos para contrariar las señas que tiene de la carta robada, con la salvedad del formato, que concuerda.

Entonces sólo tiene que retirarse después de haber «olvidado» su tabaquera en la mesa, para regresar a buscarla al día siguiente, armado de una contrahechura que simula el presente aspecto de la carta. Un incidente de la calle, preparado para el momento adecuado, llama la atención del Ministro hacia la ventana, y Dupin aprovecha para apoderarse a su vez de la carta sustituyéndola por su simulacro; sólo le falta salvar ante el Ministro las apariencias de una despedida normal.

Aquí también todo ha sucedido, si no sin ruido, por lo menos sin estruendo. El cociente de la operación es que el Ministro no tiene ya la carta, pero él no lo sabe, está lejos de sospechar que es Dupin quien se la hurtó. Además, lo que le queda entre manos está aquí muy alejado de ser insignificante para lo que vendrá después. Volveremos a hablar más tarde de lo que llevó a Dupin a dar un texto a su carta ficticia. Sea como sea, el Ministro, cuando quiera utilizarla, podrá leer en ella estas palabras trazadas para que las reconozca como de la mano de Dupin:

[...] *Un dessein si funeste,  
S'il n'est digne d'Atrée, est digne de Thyeste.*  
[..Un designio tan funesto,  
Si no es digno de Atreo, es digno de Tieste.]

que Dupin nos indica que provienen de la *Atrea* de Crébillon.

¿Será preciso que subrayemos que estas dos acciones son semejantes? Sí, pues la similitud a la que apuntamos no está hecha de la simple reunión de rasgos escogidos con el único fin de emparejar su diferencia. Y no bastaría con retener esos rasgos de semejanza a expensas de los otros para que resultara de ello una verdad cualquiera. Es la intersubjetividad en que las dos acciones se motivan lo que queremos señalar, y los tres términos con que las estructura.

El privilegio de éstos se juzga en el hecho de que responden a la vez a los tres tiempos lógicos por los cuales la decisión se precipita, y a los tres lugares que asigna a los sujetos que divide.

Esta decisión se concluye en el momento de una mirada.<sup>2</sup> Pues las maniobras que siguen, si bien se prolonga en ellas a hurtadillas, no le añaden nada, como tampoco su dilación de oportunidad en la segunda escena rompe la unidad de ese momento.

Esta mirada supone otras dos a las que reúne en una visión de la apertura dejada en su falaz complementariedad, para anticiparse en ella a la rapiña ofrecida en esa descubierta. Así pues, tres tiempos, que ordenan tres miradas, soportadas por tres sujetos, encarnadas cada vez por personas diferentes.

El primero es de una mirada que no ve nada: es el Rey y es la policía.

El segundo, de una mirada que ve que la primera no ve nada y se engaña creyendo ver cubierto por ello lo que esconde: es la Reina, después el Ministro.

El tercero, que de esas dos miradas ve que dejan lo que ha de esconderse a descubierto para quien quiera apoderarse de ello: es el Ministro, y es finalmente Dupin.

Para hacer captar en su unidad el complejo intersubjetivo así descrito, le buscaríamos gustosos un patrocinio en la técnica legendariamente atribuida al avestruz para ponerse al abrigo de los peligros; pues ésta merecería por fin ser calificada de política, repartiéndose así entre tres participantes, el segundo de los cuales se creería revestido de invisibilidad por el hecho de que el primero tendría su cabeza hundida en la arena, a la vez que dejaría a un tercero desplumarle tranquilamente el trasero; bastaría con que, enriqueciendo con una letra (en francés) su denominación proverbial, hiciéramos de la *politique de l'autruche* (política del avestruz) la *politique de l'autruiche* (*autrui*: «prójimo»), para que en sí misma al fin encuentre un nuevo sentido para siempre.

Dado así el nódulo intersubjetivo de la acción que se repite, falta reconocer en él un *automatismo de repetición*, en el sentido que nos interesa en el texto de Freud.

La pluralidad de los sujetos, naturalmente, no puede ser una objeción para todos los que están avezados desde hace tiempo en las perspectivas que resume nuestra fórmula: *el inconsciente es el discurso del Otro*. Y no habremos de recordar ahora lo que le añade la noción de la *inmixción de los sujetos*, introducida antaño por nosotros al retomar el análisis del sueño de la inyección de Irma.

Lo que nos interesa hoy es la manera en que los sujetos se relevan en su desplazamiento en el transcurso de la repetición intersubjetiva.

Veremos que su desplazamiento está determinado por el lugar que viene a ocupar el puro significante que es la carta robada, en su trío. Y es esto lo que para nosotros lo confirmará como automatismo de repetición.

No parece estar de más, sin embargo, antes de adentrarnos en esa vía, preguntar si la mira del cuento y el interés que tomamos en él, en la medida en que coinciden, no se hallan en otro lugar.

¿Podemos considerar como una simple racionalización, según nuestro rudo lenguaje, el hecho de que la historia nos sea contada como un enigma policiaco?

---

2. Se buscará aquí la referencia necesaria en nuestro ensayo sobre «El tiempo lógico y el aserto de certidumbre anticipada», véase p. 187 de este tomo. [Jacques Lacan. *Escritos I*, trad. de Tomás Segovia, Buenos Aires, Siglo XXI, 1988.]

En verdad tendríamos derecho a estimar que este hecho es poco seguro, observando que todo aquello en que se motiva semejante enigma a partir de un crimen o de un delito —a saber: su naturaleza y sus móviles, sus instrumentos y su ejecución, el procedimiento para descubrir su autor, y el camino para hacerle convicto— está aquí cuidadosamente eliminado desde el comienzo de cada peripecia.

El dolo, en efecto, es conocido desde el principio tan claramente como los manejos del culpable y sus efectos sobre su víctima. El problema, cuando nos es expuesto, se limita a la búsqueda con fines de restitución del objeto en que consiste ese dolo, y sin duda parece intencional que su solución haya sido obtenida ya cuando nos lo explican. ¿Es por eso por lo que se nos mantiene en suspenso? En efecto, sea cual sea el crédito que pueda darse a la convención de un género para suscitar un interés específico en el lector, no olvidemos que «el Dupin» que aquí es el segundo en aparecer resulta un prototipo, y que por no recibir su género sino del primero, es un poco pronto para que el autor juegue sobre una convención.

Sería sin embargo otro exceso reducir todo ello a una fábula cuya moraleja fuera que, para mantener al abrigo de las miradas una de esas correspondencias cuyo secreto es a veces necesario para la paz conyugal, baste con andar dejando sus redacciones por las mesas, incluso volviéndolas sobre su cara significativo. Es éste un engaño que nosotros por nuestra parte no recomendaríamos a nadie ensayar, por temor de que quedase decepcionado si confiara en él.

¿No habría pues aquí otro enigma sino, del lado del jefe de la policía, una incapacidad en el principio de un fracaso, salvo tal vez del lado de Dupin cierta discordancia, que confesamos de mala gana, entre las observaciones sin duda muy penetrantes, aunque no siempre absolutamente pertinentes en su generalidad, con que nos introduce a su método, y la manera en que efectivamente interviene?

De llevar un poco lejos este sentimiento de polvo en los ojos, pronto llegaríamos a preguntarnos si, desde la escena inaugural que sólo la calidad de los protagonistas salva del *vaudeville*, hasta la caída en el ridículo que parece en la conclusión prometida al Ministro, no es el hecho de que todo el mundo sea burlado lo que constituye aquí nuestro placer.

Y nos veríamos tanto más inclinados a admitirlo cuanto que encontraríamos en ello, junto con aquellos que aquí nos leen, la definición que dimos en algún lugar, de pasada, del héroe moderno, «que ilustran hazañas irrisorias en una situación de extravío».<sup>3</sup>

¿Pero no nos dejamos ganar nosotros mismos por la prestancia del detective aficionado, prototipo de un nuevo matamoros, todavía preservado de la insipidez del *superman* contemporáneo?

Simple broma, que basta para hacernos notar por el contrario, en este relato, una verosimilitud tan perfecta, que puede decirse que la verdad revela en él su ordenamiento de ficción.

Pues tal vez es sin duda la vía por la que nos llevan las razones de esa verosimilitud. Si para empezar entramos en su procedimiento, percibimos en efecto un nuevo drama al que llamaremos complementario del primero, por el hecho de que éste

3. Cf. «Función y campo de la palabra y del lenguaje», en este tomo, p. 233.

era lo que suele llamarse un drama sin palabras, mientras que es sobre las propiedades del discurso sobre lo que juega el interés del segundo.<sup>4</sup>

Si resulta patente en efecto que cada una de las dos escenas del drama real nos es narrada en el transcurso de un diálogo diferente, basta estar pertrechado con las nociones que hacemos valer en nuestra enseñanza para reconocer que no es así tan sólo por la amenidad de la exposición, sino que esos diálogos mismos toman, en la utilización opuesta que se hace en ellos de las virtudes de la palabra, la tensión que hace de ellos otro drama, el que nuestro vocabulario distinguirá del primero como sosteniéndose en el orden simbólico.

El primer diálogo —entre el jefe de la policía y Dupin— se desarrolla como el de un sordo con uno que oye. Es decir que representa la complejidad verdadera de lo que se simplifica ordinariamente, con los más confusos resultados en la noción de comunicación.

Se percibe en efecto con este ejemplo cómo la comunicación puede dar la impresión, en la que la teoría se detiene demasiado a menudo, de no comprender en su transmisión sino un solo sentido, como si el comentario lleno de significación con que lo hace concordar el que escucha, pudiese, por quedar inadvertido para aquel que no escucha, considerarse como neutralizado.

Queda el hecho de que, de no retener sino el sentido de relación de hechos del diálogo, parece que su verosimilitud juega con la garantía de la exactitud. Pero resulta entonces más fértil de lo que parece, al demostrar su procedimiento: como vamos a verlo, limitándonos al relato de nuestra primera escena.

Pues el doble e incluso el triple filtro subjetivo bajo el cual nos llega: la narración por el amigo y pariente de Dupin (al que llamamos desde ahora el narrador general de la historia) del relato por medio del cual el jefe de la policía da a conocer a Dupin la relación que le hace de él la Reina, no es aquí únicamente la consecuencia de un arreglo fortuito.

Si, en efecto, el extremo a que se ve llevada la narradora original excluye que haya alterado los acontecimientos, haríamos mal en creer que el jefe de la policía esté habilitado aquí para prestarle su voz únicamente por la falta de imaginación de la que posee, por decirlo así, la patente.

El hecho de que el mensaje sea retransmitido así nos asegura de algo que no es absolutamente obvio, a saber: que pertenece indudablemente a la dimensión del lenguaje.

Los aquí presentes conocen nuestras observaciones sobre este punto, y particularmente las que hemos ilustrado por contraste con el pretendido lenguaje de las abejas: en el que un lingüista<sup>5</sup> no puede ver sino un simple señalamiento de la posición del objeto, dicho de otra manera, una función imaginaria más diferenciada que las otras.

Subrayamos aquí que semejante forma de comunicación no está ausente en el hombre, por muy evanescente que sea para él el objeto en cuanto a su dato natural debido a la desintegración que sufre a causa del uso del símbolo.

---

4. La completa inteligencia de lo que sigue, exige por supuesto que se relea ese texto enormemente conocido (en francés como en inglés), y además corto, que es *La carta robada*.

5. Cf. Émile Benveniste, «Communication animale et langage humain», *Diogène*, n.º 1, y nuestro informe de Roma, en este tomo, p. 285. [Hay traducción española de aquel artículo incluida en Émile Benveniste, *Problemas de lingüística general*, México, Siglo XXI, 1971, t. I, pp. 56-62.]

Se puede percibir en efecto su equivalente en la comunicación que se establece entre dos personas en el odio hacia un mismo objeto: con la salvedad de que el encuentro nunca es posible sino sobre un objeto únicamente, definido por los rasgos del ser al que una y otra se niegan.

Pero semejante comunicación no es transmisible bajo la forma simbólica. Sólo se sostiene en la relación con ese objeto. Así, puede reunir a un número indefinido de sujetos en un mismo «ideal»: la comunicación de un sujeto con otro en el interior de la multitud así constituida, no por ello será menos irreductiblemente mediata por una relación inefable.

Esta excursión no es sólo aquí un recordatorio de principios que apunta de lejos a aquellos que nos imputan ignorar la comunicación no verbal: al determinar el alcance de lo que repite el discurso, prepara la cuestión de lo que repite el síntoma.

Así la relación indirecta decanta la dimensión del lenguaje, y el narrador general, al redoblarlo, no le añade nada «por hipótesis». Pero muy diferente es su oficio en el segundo diálogo.

Pues éste va a oponerse al primero como los polos que hemos distinguido en otro lugar en el lenguaje y que se oponen como la palabra al habla (*mot, parole*).

Es decir que se pasa allí del campo de la exactitud al registro de la verdad. Ahora bien, ese registro, nos atrevemos a pensar que no tenemos que insistir en ello, se sitúa en un lugar totalmente diferente, o sea propiamente en la fundación de la intersubjetividad. Se sitúa allí donde el sujeto no puede captar nada sino la subjetividad misma que constituye un Otro en absoluto. Nos contentaremos, para indicar aquí su lugar, con evocar el diálogo, que nos parece merecer su atribución de historia judía, por el despojo en que aparece la relación del significante con la palabra, en la adjuración en que viene a culminar. «¿Por qué me mientes —se oye exclamar en él sin aliento—, sí, por qué me mientes diciéndome que vas a Cracovia para que yo crea que vas a Lemberg, cuando en realidad es a Cracovia adonde vas?».

Es una pregunta semejante la que impondría a nuestro espíritu la precipitación de aporías, de enigmas erísticos, de paradojas, incluso de bromas, que se nos presenta a modo de introducción al método de Dupin, si no fuese porque, al sernos entregada como una confidencia por alguien que se presenta como discípulo, le queda agregada alguna virtud por esta delegación. Tal es el prestigio indefectible del testamento: la fidelidad del testigo es el capuchón con que se adornece cegándola a la crítica del testimonio.

¿Qué habrá, por otra parte, más convincente que el gesto de volver las cartas sobre la mesa? Lo es hasta el punto de que nos persuade un momento de que el prestidigitador ha demostrado efectivamente, como lo anunció, el procedimiento de su truco, cuando sólo lo ha renovado bajo una forma más pura: y ese momento nos hace medir la supremacía del significante en el sujeto.

Así opera Dupin, cuando parte de la historia del pequeño prodigio que burlaba a todos sus compañeros en el juego de pares e impares, con su truco de la identificación con el adversario, del que hemos mostrado, sin embargo, que no puede alcanzar el primer plano de su elaboración mental, a saber: la noción de la alternancia intersubjetiva, sin topar en ella de inmediato con el estribo de su retorno.<sup>6</sup>

6. Cf. nuestra introducción, p. 51.

No se deja por ello de echarnos encima, por aquello de marearnos, los nombres de La Rochefoucauld, de La Bruyère, de Maquiavelo y de Campanella, cuya fama ya no parecería sino fútil junto a la proeza infantil. Y pasamos sin pestañear a Chamfort, cuya fórmula: «Puede uno apostar que toda idea pública, toda convención aceptada es una tontería, puesto que ha convenido al mayor número», contentará sin duda a todos los que piensan escapar a su ley, es decir precisamente al mayor número. Que Dupin tilde de trampa la aplicación por los franceses de la palabra «análisis» al álgebra, es algo que no tiene la menor probabilidad de herir nuestro orgullo, cuando por añadidura la liberación del término para otros fines no tiene nada que impida a un psicoanalista sentirse en situación de hacer valer en ella sus derechos. Y ya lo tenemos entregado a observaciones filológicas como para colmar de gusto a los enamorados del latín: si les recuerda sin dignarse a entrar en mayores detalles que «*ambitus* no significa ambición, *religio*, religión, *homines honesti*, las gentes honestas», ¿quién de ustedes no se complacería en recordar... que es «rodeo, lazo sagrado, la gente bien» lo que quieren decir estas palabras para cualquiera que practique a Cicerón y a Lucrecio? Sin duda, Poe se divierte...

Pero nos asalta una duda: ¿ese despliegue de erudición no está destinado a hacernos entender las palabras clave de nuestro drama? ¿No repite el prestidigitador ante nosotros su truco, sin fingirnos esta vez que nos entrega su secreto, sino llevando aquí su desafío hasta esclarecernoslo realmente sin que nos demos cuenta de nada? Sería éste sin duda el colmo que podría alcanzar el ilusionista: hacer que un ser de su ficción *nos engañe verdaderamente*.

¿Y no son efectos tales los que justifican que hablemos, sin buscar malicia en ello, de innúmeros héroes imaginarios como de personajes reales?

Y así cuando nos abrimos al entendimiento de la manera en que Martin Heidegger nos descubre en la palabra *aliquid* el juego de la verdad, no hacemos sino volver a encontrar un secreto en el que ésta ha iniciado siempre a sus amantes, y por el cual saben que es en el hecho de que se esconda donde se ofrece a ellos *del modo más verdadero*.

Así, aun cuando las frases de Dupin no nos aconsejaron tan maliciosamente no fiarnos de ellas, tendríamos con todo que intentarlo contra la tentación contraria.

Busquemos pues la pista de su huella allí donde nos despista.<sup>7</sup> Y, en primer lugar, en la crítica con que motiva el fracaso del jefe de policía. La veámos ya apuntar en aquellas pullas solapadas que el jefe de la policía no tomaba en consideración en la primera entrevista, no viendo en ellas sino motivo de carcajadas. Que sea en efecto, como insinúa Dupin, porque un problema es demasiado simple, incluso demasiado evidente, para lo que puede parecer oscuro, no tendrá nunca para él mayor alcance que una fricción un poco vigorosa en el enrejado costal.

---

7. Nos gustaría volver a plantear ante el señor Benveniste la cuestión del sentido antinómico de ciertas palabras, primitivas o no, después de la rectificación magistral que aportó a la falsa vía por la que Freud la encaminó en el terreno filológico (cf. *La Psychanalyste*, v. I, pp. 5-16). Pues nos parece que esa cuestión queda intacta, si se desbroza en su rigor la instancia del significante. Bloch y Von Wartburg hacen remontar a 1875 la aparición de la significación del verbo *dépister* en el segundo empleo que hacemos de ella en nuestra frase. [El primero es el que hemos traducido como «buscar la pista» al comienzo de esta frase. T3]

[Lacan se refiere al artículo de É. Benveniste, «Observaciones sobre la función del lenguaje en el descubrimiento freudiano», incluido en el tomo 1 de *Los problemas de lingüística general*, pp. 75-87. As]

Todo está hecho para inducirnos a la noción de la imbecilidad del personaje. Y se la articula poderosamente por el hecho de que él y sus acólitos no llegarán nunca a concebir, para esconder un objeto, nada que supere lo que puede imaginar un pillo ordinario, es decir precisamente la serie demasiado conocida de los escondites extraordinarios: a los que se nos hace pasar revista, desde los cajones disimulados del secreter hasta la tapa desmontada de la mesa, desde los acolchados descosidos de los asientos hasta sus patas ahuecadas, desde el reverso del azogue de los espejos hasta el espesor de la encuadernación de los libros.

Y acto seguido menudean los sarcasmos sobre el error que el jefe de la policía comete al deducir, del hecho de que el Ministro sea poeta, que no le falta mucho para estar loco, error, se arguye, que no consistiría, pero no es poco decir, sino en una falsa distribución del término medio, pues está lejos de resultar del hecho de que todos los locos sean poetas.

Bien está, pero se nos deja a nuestra vez en la errancia en cuanto a lo que constituye en materia de escondites la superioridad del poeta, aun cuando se mostrase a la vez matemático, puesto que aquí se rompe súbitamente nuestra caza al alzar la presa arrastrándonos a una maraña de malas querellas emprendidas contra el razonamiento de los matemáticos, que nunca han mostrado, que yo sepa, tanto apego a sus fórmulas como cuando las identifican con la razón razonante. Daremos testimonio por lo menos de que, al revés de lo que Poe parece haber experimentado, nos sucede a veces ante nuestro amigo Riguet, que les es aquí fiador con su presencia de que nuestras incursiones en la combinatoria no nos extravían, dejarnos ir a exabruptos tan graves (Dios no debiera permitirlo, según Poe) como poner en duda que « $x^2 + px$  no sea tal vez absolutamente igual a  $q$ », sin que jamás, desmentimos en ello a Poe, hayamos tenido que defendernos de alguna inopinada desgracia.

¿Todo ese despilfarro de ingenio no tiene pues otra finalidad que la de desviar al nuestro de lo que nos fue indicado previamente que debíamos considerar como seguro, a saber: que la policía buscó *por todas partes*? Cosa que debíamos entender, en lo que se refiere al campo en el que la policía suponía, no sin razón, que debería encontrarse la carta, en el sentido de un agotamiento del espacio, sin duda teórico, pero que el picante de la historia consiste en tomar al pie de la letra, pues el «cuadrículado» que regula la operación nos es presentado como tan exacto que no permitiría, según nos decían, «que un cincuentavo de línea escapase» a la exploración de los esculcadores. ¿No tenemos entonces derecho a preguntar cómo es posible que la carta no se haya encontrado *en ningún sitio*, o más bien a observar que todo lo que se nos dice sobre una concepción de un más alto vuelo de la ocultación no nos explica en rigor que la carta haya escapado a las búsquedas, puesto que el campo que éstas agotaron la contenía de hecho como lo probó finalmente el hallazgo de Dupin?

¿Será necesario que la carta, entre todos los objetos, haya sido dotada de la propiedad de *nulibiedad*, para utilizar ese término que el vocabulario bien conocido bajo el título de *Roget* toma de la utopía semiológica del obispo Wilkins?<sup>8</sup>

---

8. La misma a la que el señor Jorge Luis Borges, en su obra tan armónica con el *phylum* de nuestro discurso, concede un honor que otros reducen a sus justas proporciones. Cf. *Les Temps Modernes*, junio-julio de 1955, pp. 2.135-2.136, y octubre de 1955, pp. 574-575. [Se refiere, sin duda, al «ensayo» de Borges «El idioma analítico de John Wilkins», *Obras*, Buenos Aires, Emecé, pp. 706-709. As]

Es evidente (*a little too<sup>9</sup> self-evident*) que la carta, en efecto, tiene con el lugar relaciones para las cuales ninguna palabra francesa tiene todo el alcance del calificativo inglés *odd. Bizarre*, por la que Baudelaire la traduce regularmente, es sólo aproximada. Digamos que esas relaciones son singulares, pues son las mismas que con el lugar mantiene el significante.

Ustedes saben que nuestro designio no es hacer de esto relaciones «sutiles», que nuestro propósito no es confundir la letra con el espíritu incluso si se trata de una *lettre* («carta») y si la recibimos por ese sistema de envíos que en París se llama neumático, y que admitimos perfectamente que la una mata y el otro vivifica, en la medida en que el significante, tal vez empiezan ustedes a entenderlo, materializa la instancia de la muerte. Pero si hemos insistido primero en la materialidad del significante, esta materialidad es *singular* en muchos puntos, el primero de los cuales es no soportar la participación. Rompamos una carta en pedacitos: sigue siendo la carta que es, y esto en un sentido muy diferente de aquel de que da cuenta la *Gestalttheorie* con el vitalismo larvado de su noción del todo.<sup>10</sup>

El lenguaje entrega su sentencia a quien sabe escucharlo: por el uso del artículo empleado en francés como partícula partitiva. Incluso es sin duda aquí donde el espíritu, si el espíritu es la viviente significación, aparece no menos singularmente más ofrecido a la cuantificación que la letra. Empezando por la significación misma, que sufre que se diga: este discurso lleno *de* significación, del mismo modo que se usa en francés la partícula *de* para indicar que se reconoce alguna intención (*de* l'intention) en un acto, que se deplora que ya no haya amor (*plus d'amour*), que se acumule odio (*de la haine*) y que se gaste devoción (*du dévouement*), y que tanta infatuación (*tant d'infatuation*) se avenga a que tenga que haber siempre caradura para dar y regalar (*de la cuisse à revendre*) y «rififi» entre los hombres (*du refifi chez les hommes*).

Pero en cuanto a la letra, ya se la tome en el sentido de elemento tipográfico, de epístola (en francés) o de lo que hace al letrado, se dirá que lo que se dice debe entenderse *a la letra* (*à la lettre*), que nos espera en la casilla *una carta* (*une lettre*), incluso que tiene *uno letras* (*des lettres*), pero nunca que haya en ningún sitio *letra* (*de la lettre*) cualquiera que sea la modalidad en que nos concierne, aunque fuese para designar el correo retrasado.

Es que el significante es unidad por ser único, no siendo por su naturaleza sino símbolo de una ausencia. Y así no puede decirse de la carta robada que sea necesario que, a semejanza de los otros objetos, esté o no esté en algún sitio, sino más bien que, a diferencia de ello, estará y no estará allí donde está, vaya adonde vaya.

Miremos con más detenimiento, en efecto, lo que les sucede a los policías. Nada nos es escatimado en cuanto a los procedimientos con que registran el espacio asignado a su investigación, desde la distribución de ese espacio en volúmenes que no dejan escapar el menor espesor, hasta la aguja que sondea las blanduras, y, a falta de una repercusión que sondea lo duro, hasta el microscopio que denuncia los

9. Subrayado por el autor.

10. Esto es tan cierto que la filosofía, en los ejemplos descoloridos de tan machacados con que argumenta a partir de lo uno y de lo vario, no empleará para los mismos usos la simple hoja blanca desgarrada por la mitad y el círculo interrumpido, o incluso el jarrón quebrado, para no hablar del gusano cortado.

excrementos del taladro en la orilla de su horadación, incluso la entreabertura ínfima de abismos mezquinos. Y a medida que su red se estrecha para que lleguen, no contentos con sacudir las páginas de los libros, hasta contarlas, ¿no vemos al espacio deshojarse a semejanza de la carta?

Pero los buscadores tienen una noción de lo real tan inmutable que no notan que su búsqueda llega a transformarlo en su objeto. Rasgo en el que tal vez podrían distinguir ese objeto de todos los otros.

Sería sin duda pedirles demasiado, no debido a su falta de visión, sino más bien a la nuestra. Pues su imbecilidad no es de especie individual, ni corporativa, es de origen subjetivo. Es la imbecilidad realista que no se para a cavilar que nada, por muy lejos que venga una mano a hundirlo en las entrañas del mundo, nunca estará escondido en él, puesto que otra mano puede alcanzarlo allí, y que lo que está escondido no es nunca otra cosa que *lo que falta en su lugar*, como se expresa en la ficha de búsqueda de un volumen cuando está extraviado en la biblioteca. Y aunque éste estuviese efectivamente en el anaquel o en la casilla de al lado, estaría escondido allí, por muy visible que aparezca. Es que sólo puede decirse *a la letra* que falta en su lugar, de algo que puede cambiar de lugar, es decir de lo simbólico. Pues en cuanto a lo real, cualquiera que sea el trastorno que se le pueda aportar, está siempre y en todo caso en su lugar, lo lleva pegado a la suela, sin conocer nada que pueda exiliarlo de él.

¿Y cómo, en efecto, para volver a nuestros policías, habrían podido apoderarse de la letra (la carta) quienes la tomaron del lugar en que estaba escondida? En aquello que hacían girar entre sus dedos, ¿qué es lo que tenían sino lo que *no respondía* a las señas que les habían dado? *A letter, a litter*, una carta, una basura. En el cenáculo de Joyce<sup>11</sup> se jugó el equívoco sobre la homofonía de esas dos palabras en inglés. La clase de desecho que los policías en este momento manipulan, no por el hecho de estar sólo a medias desgarrado les entrega su otra naturaleza, y un sello diferente sobre un lacre de otro color, otro sello en el grafismo de la suscripción, son aquí los más infrangibles escondites. Y si se detienen en el otro reverso de la carta donde, como es sabido, se escribía en esa época la dirección del destinatario, es que la carta no tiene para ellos otra cara que ese reverso.

¿Qué podrían efectivamente detectar de su anverso? ¿Su mensaje, como se expresan algunos para regocijo de nuestros domingos cibernéticos...? ¿Pero no se nos ocurre que ese mensaje ha llegado ya a su destinataria e incluso que ha permanecido en su poder a cuenta con el pedazo de papel insignificante, que ahora no lo representa menos bien que el billete original?

Si pudiese decirse que una carta ha llenado su destino después de haber cumplido su función, la ceremonia de devolver las cartas estaría menos en boga como clausura de la extinción de los fuegos de las fiestas del amor. El significativo no es funcional. Y así la movilización del elegante mundo cuyos ajetreos seguimos aquí no tendría sentido si la carta, por su parte, se contentase con tener uno. Pues no sería una manera muy adecuada de mantenerlo en secreto participárselo a una sarta de polizontes.

Podría admitirse incluso que la carta tenga otro sentido totalmente diferente, si no es que más quemante, para la Reina que el que ofrece a la inteligencia del Minis-

11. Cf. *Our Examination Round His Factification for Incamination of Work in Progress*, Shakespeare and Company, 12 rue de l'Odéon, París, 1929.

tro. La marcha de las cosas no quedaría por ello sensiblemente afectada, ni siquiera si fuese estrictamente incomprensible a todo lector no prevenido.

Pues no lo es de cierto para todo el mundo, puesto que, como nos lo asegura enfáticamente el jefe de policía para regocijo de todos, «ese documento, revelado a un tercer personaje cuyo nombre callaré» (ese nombre que salta a la vista como la cola del cochino entre los dientes del padre Ubu), «pondría en tela de juicio —nos dice— el honor de una persona del más alto rango», incluso que «la seguridad de la augusta persona quedaría así en peligro».

Entonces no es solamente el sentido, sino el texto del mensaje lo que sería peligroso poner en circulación, y esto tanto más cuanto más anodino pareciese, puesto que los riesgos se verían aumentados por la indiscreción que uno de sus depositarios podría cometer sin darse cuenta.

Nada, pues, puede salvar la posición de la policía, y nada cambiaríamos mejorando «su cultura». *Scripta manent*, en vano aprendería de un humanismo de edición de lujo la lección proverbial que terminan las palabras *verba volant*. Ojalá los escritos permaneciesen, lo cual es más bien el caso de las palabras: pues la deuda imborrable de éstas por lo menos fecunda nuestros actos por sus transferencias.

Los escritos llevan al viento los cheques en blanco de una caballerosidad loca. Y si no fuesen hojas volantes no habría cartas robadas.

¿Pero qué hay con esto? Para que pueda haber carta robada, nos preguntaremos, ¿a quién pertenece una carta? Acentuábamos hace poco lo que hay de singular en el regreso de la carta a quien acababa de dejar ardientemente volar su prenda. Y se juzga generalmente indigno el procedimiento de esas publicaciones prematuras, de la especie con la que el Caballero de Eon puso a algunos de sus corresponsales en situación más bien deplorable.

La carta sobre la que aquel que la ha enviado conserva todavía derechos, ¿no pertenecería, pues, completamente a aquel a quien se dirige? ¿O es que este último no fue nunca su verdadero destinatario?

Veamos esto: lo que va a iluminarnos es lo que a primera vista puede oscurecer aún más el caso, a saber: que la historia nos deja ignorar casi todo del remitente, no menos que del contenido de la carta. Sólo se nos dice que el Ministro reconoció de buenas a primeras la escritura de su dirección a la Reina, e incidentalmente, a propósito de su camuflaje por el Ministro, resulta mencionado que su sello original es el del Duque de S... En cuanto a su alcance, sabemos únicamente los peligros que acarrea si llega a las manos de cierta tercera persona, y que su posesión permitió al Ministro «utilizar hasta un punto muy peligroso con una meta política» el imperio que le asegura sobre la interesada. Pero esto no nos dice nada del mensaje que vehicula.

Carta de amor o carta de conspiración, carta delatora o carta de instrucción, carta de intimación o carta de angustia, sólo una cosa podemos retener de ella, es que la Reina no podría ponerla en conocimiento de su señor y amo.

Pero estos términos, lejos de tolerar el acento vituperado que tienen en la comedia burguesa, toman un sentido eminente por designar a su soberano, a quien la liga la fe jurada, y de manera redoblada puesto que su posición de cónyuge no la releva de su deber de súbdita, sino más bien la eleva a la guardia de lo que la realeza según la ley encarna del poder, y que se llama la legitimidad.

Entonces, cualquiera que sea el destino escogido por la Reina para la carta, sigue siendo cierto que esa carta es el símbolo de un pacto, y que incluso si su destinataria no asume ese pacto, la existencia de la carta la sitúa en una cadena simbólica extraña a la que constituye su fe. Que es incompatible con ella, queda probado por el hecho de que la posesión de la carta no puede hacerse valer públicamente como legítima, y que para hacerla respetar, la Reina no podría invocar sino el derecho de su privacidad, cuyo privilegio se funda en el honor que esta posesión deroga.

Pues aquella que encarna la figura de gracia de la soberanía no podría acoger una inteligencia incluso privada sin interesar al poder, y para con el soberano no puede alegar el secreto sin entrar en la clandestinidad.

Entonces la responsabilidad del autor de la carta pasa al segundo plano ante aquella del que la detenta: pues a la ofensa a la majestad viene a añadirse en ella la más *alta traición*.

Decimos: que la detenta, y no: que la posee. Pues se torna claro entonces que la propiedad de la carta no es menos impugnable para su destinataria que para cualquiera a cuyas manos pueda llegar, puesto que nada, en cuanto a la existencia de la carta, puede entrar en el orden sin que aquel a cuyas prerrogativas atenta haya juzgado de ello.

Todo esto no implica sin embargo que porque el secreto de la carta es indefendible, la denuncia de ese secreto sea en modo alguno honorable. Los *honesti homines*, la gente bien, no podría salir del embrollo a tan bajo precio. Hay más de una *religio*, y todavía nos falta bastante para que los lazos sagrados dejen de tironearnos a diestro y siniestro. En cuanto al *ambitus*, el rodeo, como se ve, no es siempre la ambición la que lo inspira. Pues si hay aquí uno por el que pasamos, es el caso de decir que quien lo hereda no lo roba, puesto que, para serles franco, no hemos adoptado el título de Baudelaire con otra intención que la de marcar bien, no como suele enunciarse impropriamente, el carácter convencional de significativo, sino más bien su precedencia con respecto al significado. Esto no quita que Baudelaire, a pesar de su devoción, traicionó a Poe al traducir por «la carta robada» (*la lettre volée*) su título, que es: *The Purloined Letter*, es decir, que utiliza una palabra lo bastante rara para que nos sea más fácil definir su etimología que su empleo.

*To purloin*, nos dice el diccionario Oxford, es una palabra anglofrancesa, o sea, compuesta del prefijo *pur* que se encuentra en *purpose*, propósito, *purchase*, provisión, *purport*, mira, y de la palabra del antiguo francés: *loing*, *loigner*, *longé*. Reconoceremos en el primer elemento el latín *pro* en cuanto que se distingue de *ante* porque supone un atrás hacia adelante del cual procede, eventualmente para garantizarlo, incluso para darse como aval (mientras que *ante* sale al paso a lo que viene a su encuentro). En cuanto a la segunda vieja palabra francesa: *loigner*, verbo del atributo de lugar *au loing* (o también *longé*), no quiere decir a lo lejos, sino a lo largo de; se trata pues de *poner de lado* (*mettre de côté*, que en francés significa guardar), o, para recurrir a otra locución familiar francesa que juega con los dos sentidos, de *poner a la izquierda* (*mettre à gauche*).

Así nos vemos confirmados en nuestro rodeo por el objeto mismo que nos lleva a él: pues lo que nos ocupa es claramente la carta desviada o distraída, en el sentido de que se habla de distraer o malversar fondos (*lettre détournée*), aquella cuyo trayecto ha sido *prolongado* (es literalmente la palabra inglesa), o sea, carta retardada

en el correo, que el vocabulario postal francés llama «carta en sufrimiento» (*lettre en souffrance*).

He aquí, pues, *simple and odd*, como se nos anuncia desde la primera página, reducida a su más simple expresión la singularidad de la carta que como el título lo indica, es el *verdadero tema o sujeto* del cuento: puesto que puede sufrir una desviación, es que tiene un trayecto que *le es propio*. Rasgo donde se afirma aquí su incidencia de significante. Pues hemos aprendido a concebir que el significante no se mantiene sino en un desplazamiento comparable al de nuestras bandas de anuncios luminosos o de las memorias rotativas de nuestras máquinas-de-pensar-como-los-hombres,<sup>12</sup> esto debido a su funcionamiento alternante en su principio, el cual exige que abandonemos un lugar, a reserva de regresar circularmente.

Esto es sin duda lo que sucede en el automatismo de repetición. Lo que Freud nos enseña en el texto que comentamos, es que el sujeto sigue el desfiladero de lo simbólico, pero lo que encuentran ustedes ilustrado aquí es todavía más impresionante: no es sólo el sujeto sino los sujetos, tomados en su intersubjetividad, los que toman la fila, dicho de otra manera, nuestras avestruces, a las cuales hemos vuelto ahora, y que, más dóciles que borregos, modelan su ser mismo sobre el momento que los recorre en la cadena significante.

Si lo que Freud descubrió y redescubre de manera cada vez más abierta tiene un sentido, es que el desplazamiento del significante determina a los sujetos en sus actos, en su destino, en sus rechazos, en sus cegueras, en sus éxitos y en su suerte, a despecho de sus dotes innatas y de su logro social, sin consideración del carácter o el sexo, y que de buena o mala gana seguirá al tren del significante como armas y bagajes, todo lo dado de lo psicológico.

Nosotros aquí, en efecto, de nuevo en la encrucijada donde habíamos dejado nuestro drama y su ronda con la cuestión de la manera en que los sujetos se dan el relevo. Nuestro apólogo está hecho para mostrar que son la carta y su desviación lo que rige sus entradas y sus papeles. Del hecho de que se encuentre «en sufrimiento», son ellos los que van a padecer. Al pasar bajo su sombra se convierten en su reflejo. Al caer en posesión de la carta —admirable ambigüedad del lenguaje—, es su sentido el que los posee.

Esto es lo que nos muestra el héroe del drama que nos es contado aquí cuando se repite la situación misma que anudó su audacia una primera vez para su triunfo. Si ahora sucumbe a ella, es por haber pasado a la segunda fila de la tríada de la que al principio fue el tercero al mismo tiempo que el ladrón: esto por la virtud del objeto de su rapto.

Pues si se trata, ahora como antes, de proteger la carta respecto de las miradas, no puede dejar de emplear el mismo procedimiento que él mismo desenmascaró: ¿dejarla a descubierto? Y podemos dudar de que sepa así lo que hace, viéndolo cautivado de inmediato por una relación dual en la que descubrimos todos los caracteres de la ilusión mimética o del animal que se hace el muerto, y, caído en la trampa de la situación típicamente imaginaria: ver que no lo ven, desconocer la situación real en que es visto por no ver. ¿Y qué es lo que no ve? Justamente la situación simbólica que él mismo supo ver tan bien, y en la que se encuentra ahora como visto que se ve no ser visto.

---

12. Cf. nuestra introducción, p. 53.

El Ministro actúa como hombre que sabe que la búsqueda de la policía es su defensa, puesto que se nos dice que le deja adrede el campo libre con sus ausencias: lo cual no quita que ignore que fuera de esa búsqueda deja de estar defendido.

Es el avestruco<sup>13</sup> mismo del que fue artesano, si se nos permite hacer proliferar a nuestro monstruo, pero no puede ser por alguna imbecilidad si llega a ser su víctima.

Es que al jugar la baza del que esconde, es el papel de la Reina el que tiene que adoptar, y hasta los atributos de la mujer y de la sombra tan propicios al acto de esconder.

No es que reduzcamos a la oposición primaria de lo oscuro y de lo claro la pareja veterana del *yin* y del *yang*. Pues su manejo exacto implica lo que tiene de cegador el brillo de la luz, no menos que los espejos de que se sirve la sombra para no soltar a su presa.

Aquí el signo y el ser maravillosamente desarticulados nos muestran cuál de los dos tiene la primacía cuando se oponen. El hombre bastante hombre para desafiar hasta el desprecio la temida ira de la mujer, sufre hasta la metamorfosis la maldición del signo del que la ha desposeído.

Pues este signo es sin duda el de la mujer, por el hecho de que en él ella hace valer su ser, fundándolo fuera de la ley, que la contiene siempre, debido al efecto de los orígenes, en posición de significante, e incluso de fetiche. Para estar a la altura del poder de este signo, lo único que tiene que hacer es permanecer inmóvil a su sombra, encontrando en ello por añadidura, tal como la Reina, esa simulación del dominio, del no-actuar que sólo el «ojo de lince» del Ministro ha podido traspasar.

Una vez arrebatado este signo tenemos, pues, al hombre en su posesión: nefasta porque no puede sostenerse sino por el honor al que desafía, maldita por abocar al que la sostiene al castigo y al crimen, las cuales una y otra quebrantan su vasallaje a la Ley.

Es preciso que haya en este signo un *noli me tangere* bien singular para que, semejante al torpedo socrático, su posesión entumezca al interesado hasta el punto de hacerle caer en lo que se muestra sin equívoco como inacción.

Pues al observar, como lo hace el narrador desde la primera conversación, que con el uso de la carta se disipa su poder, nos damos cuenta de que esta observación sólo apunta justamente a su uso con fines de poder, y por ello mismo es que ese uso se hace forzoso para el Ministro.

Para no poder desembarazarse de ella, es preciso que el Ministro no sepa qué otra cosa hacer con la carta. Pues ese uso lo pone en una dependencia tan compleja de la carta como tal, que a la larga ni siquiera la concierne.

Queremos decir que para que ese uso concerniese verdaderamente a la carta, el Ministro, que después de todo estaría autorizado a ello por el servicio del Rey su amo, podría presentar a la Reina reconveniciones respetuosas, aun cuando hubiese de asegurarse de su efecto de rebote por medio de las garantías adecuadas —o bien introducir alguna acción contra el autor de la carta, de quien el hecho de que permanezca fuera del juego muestra hasta qué punto no se trata aquí de la culpabilidad y de la falta, sino del signo de contradicción y de escándalo que constituye la carta, en el sentido en que el Evangelio dice que es necesario que le suceda sin consideración de

13. El autor emplea un juego de palabras más complejo: *autricherie*: *autrui*, «prójimo»; *tricherie*, «trampa»; *autruche*, «avestruz». *Ts*

la desgracia de quien se hace su portador—, incluso someter la carta, convertida en pieza de un expediente, al «tercer personaje», calificado para saber si sacará de ello una Cámara Ardiente para la Reina o la desgracia para el Ministro.

No sabremos por qué el Ministro no le da uno de estos usos, y conviene que no lo sepamos puesto que sólo nos interesa el efecto no-uso; nos basta con saber que el modo de adquisición de la carta no sería un obstáculo para ninguno de ellos.

Pues está claro que si el uso no significativo de la carta es un uso forzoso para el Ministro, su uso con fines de poder no puede ser sino potencial, puesto que no puede pasar al acto sin desvanecerse de inmediato, desde el momento en que la carta no existe como medio de poder sino por las asignaciones últimas del puro significante: o sea, prolongar su desviación para hacerla llegar a quien corresponde por su tránsito suplementario, es decir, por otra traición cuyos rebotes se hacen difíciles de prever por la gravedad de la carta, o bien destruir la carta, lo cual sería la única manera, segura y por lo tanto proferida de inmediato por Dupin, de terminar con lo que está destinado por su naturaleza a significar la anulación de lo que significa.

El ascendiente que el Ministro saca de la situación no consiste pues en la carta, sino, lo sepa él o no, en el personaje que hace de él. Y así las frases del jefe de la policía nos lo presentan como alguien dispuesto a todo, *who dares all things*, y se comenta significativamente: *those unbecoming as well as those becoming a man*, lo cual quiere decir: lo que es indigno tanto como lo que es digno de un hombre, y cuyo picante deja escapar Baudelaire traduciendo: lo que es indigno de un hombre tanto como lo que es digno de él. Pues en su forma original, la apreciación es mucho más adecuada a lo que interesa a una mujer.

Esto deja aparecer el alcance imaginario de este personaje, es decir, la relación narcisista en que se encuentra metido el Ministro, esta vez ciertamente sin saberlo. Está indicada también en el texto inglés, desde la segunda página, por una observación del narrador cuya forma es sabrosa: «El ascendiente —nos dice— que ha tomado el Ministro dependería del conocimiento que el hurtador tiene del conocimiento que tiene la víctima de su hurtador», textualmente: *the robber's knowledge of the loser's knowledge of the robber*. Términos cuya importancia subraya el autor haciéndolos repetir literalmente por Dupin de inmediato después del relato, sobre el cual prosigue el diálogo, de la escena del rapto de la carta. Aquí también puede decirse que Baudelaire flota en su lenguaje haciendo al uno interrogar, al otro confirmar con estas palabras: «¿Sabe el ladrón...?», y luego «el ladrón sabe...», ¿qué?, «que la persona robada conoce a su robador».

Pues lo que importa al ladrón no es únicamente que dicha persona sepa quién le ha robado, sino ciertamente con quién tiene que vérselas en cuanto al ladrón; es que lo crea capaz de todo, con lo cual hay que entender: que le confiera la posición que nadie está en medida de asumir realmente porque es imaginaria, la de amo absoluto.

En verdad es una posición de debilidad absoluta, pero no para quien suele hacerse creer. Prueba de ello no es sólo que la Reina tenga la audacia de recurrir a la policía. Pues no hace sino conformarse a su desplazamiento de un engrane en el orden de la tríada inicial, al encomendarse a la ceguera misma que es requerida para ocupar ese lugar: *No more sagacious agent could, I suppose, ironize Dupin, be desired or even imagined*. No, si ha dado ese paso, es menos por verse empujada a la desesperación, *driven to despair*, como se nos dice, que por aceptar la carga de una impaciencia que debe imputarse más bien a un espejismo especular.

Pues el Ministro tiene bastante tarea con mantenerse en la inacción que es su destino en ese momento. El Ministro, en efecto, está *absolutamente* loco. Es una observación del jefe de la policía cuyas palabras son siempre oro puro: es cierto que el oro de sus palabras sólo corre para Dupin y sólo para de correr ante la competencia de los cincuenta mil francos que le costará, al cambio de ese metal en esa época, aun cuando no haya de ser sin dejarle un saldo favorable. El Ministro, pues, no está *absolutamente* loco en ese estancamiento de locura, y por eso debe comportarse según el modo de la neurosis. Al igual que el hombre que se ha retirado a una isla para olvidar, ¿qué?, lo ha olvidado, así el Ministro por no hacer uso de la carta llega a olvidarla. Es lo que expresa la persistencia de su conducta. Pero la carta, al igual que el inconsciente del neurótico, no lo olvida. Lo olvida tan poco que lo transforma cada vez más a imagen de aquella que la ofreció a su sorpresa, y que ahora va a cederla siguiendo su ejemplo a una sorpresa semejante.

Los rasgos de esta transformación son anotados, y bajo una forma bastante característica en su gratuidad aparente para conectarlos válidamente con el retorno de lo reprimido.

Así nos enteramos, en primer lugar, de que a su vez el Ministro ha *vuelto* la carta, no por cierto con el gesto apresurado de la Reina, sino de una manera más aplicada, de la manera en que se vuelve del revés un vestido. Es así en efecto como hay que operar, según el modo en que en esa época se pliega una carta y se la lacra, para desprender el lugar virgen donde escribir una nueva dirección.<sup>14</sup>

Esa dirección se convertirá en la suya propia. Ya sea de su mano o ya de otra, aparecerá como de una escritura femenina muy fina y con un sello de lacre que pasa del rojo de la pasión al negro de sus espejos, sobre el que imprime su propio sello. Esta singularidad de una carta marcada con el sello de su destinatario es tanto más digna de notarse en su invención cuanto que, articulada con fuerza en el texto, después ni siquiera es utilizada por Dupin en la discusión a la que somete la identificación de la carta.

Ya sea intencional o involuntaria, esta omisión sorprenderá en la disposición de una creación cuyo minucioso rigor es bien visible. Pero en los dos casos, es significativo que la carta que a fin de cuentas el Ministro se dirige a sí mismo sea la carta de una mujer: como si se tratara de una fase por la que tuviese que pasar por una conveniencia natural del significante.

Asimismo, el aura de indolencia que llega hasta adoptar las apariencias de la molice, la ostentación de un hastío cercano al asco en sus expresiones, el ambiente del que el autor de la filosofía del mobiliario<sup>15</sup> sabe hacer surgir denotaciones casi impalpables como la del instrumento de música sobre la mesa, todo parece concertado para que el personaje cuyas expresiones todas lo han rodeado de los rasgos de la virilidad, exhale, cuando aparece, el *odor di femina* más singular.

14. Nos hemos creído obligados a hacer la demostración de esto a los oyentes con una carta de la época que interesaba al señor De Chateaubriand y su búsqueda de un secretario. Nos pareció divertido que el señor De Chateaubriand haya puesto el punto final al primer estado, recientemente restituido, de sus memorias en ese mismo mes de noviembre de 1841 en que aparecía en el *Chamber's Journal* la carta robada. La devoción del señor De Chateaubriand al poder que denuncia y el honor que esa devoción confiere a su persona (todavía no se había inventado su *don*), ¿harán que se sitúe, respecto del juicio al que veremos más adelante someterse al Ministro, entre los hombres de genio con o sin principios?

15. Poe es, en efecto, el autor de un ensayo que lleva este título.

Que se trata de un artificio, es cosa que efectivamente Dupin no deja de subrayar mostrándonos detrás de esa falsía la vigilancia del animal de presa listo a saltar. Pero si se trata del efecto mismo del inconsciente en el sentido preciso de que enseñamos que el inconsciente es que el hombre esté habitado por el significante, ¿cómo encontrar en ello una imagen más bella que la que Poe mismo forja para hacernos comprender la hazaña de Dupin? Pues recurre, con este fin, a esos nombres toponímicos que una carta geográfica, para no ser muda, sobreimpone a su dibujo, y que pueden ser objeto de un juego de adivinanzas que consiste en encontrar al que haya escogido la otra persona, haciendo observar entonces que el más propicio para extraviar a un principiante será el que, en gruesas letras ampliamente espaciadas en el campo del mapa, da, sin que a menudo se tenga siquiera en él la mirada, la denominación de un país entero...

Así la carta robada, como un inmenso cuerpo de mujer, se ostenta en el espacio del gabinete del Ministro cuando entra Dupin. Pero así espera él encontrarla, y no necesita ya, con sus ojos velados por verdes anteojos, sino desnudar ese gran cuerpo.

Y por eso, sin haber tenido la necesidad, como tampoco, comprensiblemente, la ocasión de escuchar en las puertas del profesor Freud, irá derecho allí donde yace y se aloja lo que ese cuerpo está hecho para esconder, en alguna hermosa mitad por la que la mirada se desliza, o incluso en ese lugar llamado por los seductores el castillo de Santangelo, en la inocente ilusión con que se aseguran de que con él tienen en su mano a la ciudad. ¡Vean!, entre las jambas de la chimenea, he aquí el objeto al alcance de la mano que el ladrón no necesita sino tender... La cuestión de saber si lo toma sobre la campana de la chimenea, como traduce Baudelaire, o bajo la campana de la chimenea, como dice el texto original, puede abandonarse sin perjuicios a las inferencias de la cocina.<sup>16</sup>

Si la eficacia simbólica se detuviese ahí, ¿es que también ahí se habría extinguido la deuda simbólica? Si pudiésemos creerlo, nos advertirían de lo contrario dos episodios que habrá que considerar tanto menos como accesorios cuanto que parecen a primera vista detonar en la obra.

Es en primer lugar la historia de la retribución de Dupin, que lejos de ser un colofón, se ha anunciado desde el principio por la muy desenvuelta pregunta que hace al jefe de la policía sobre el monto de la recompensa que le ha sido prometida, y cuya enormidad, aunque reticente sobre su cifra, éste no piensa en disimularle, insistiendo incluso más adelante sobre su aumento.

El hecho de que Dupin nos haya sido presentado antes como un indigente refugiado en el éter, parece de tal naturaleza como para hacernos reflexionar sobre el regateo que hace para la entrega de la carta cuya ejecución queda alegremente asegurada por el *check-book* que presenta. No nos parece desatendible el hecho de que el *hint* sin ambages con que lo introdujo sea una «historia atribuida al personaje tan célebre como excéntrico», nos dice Baudelaire, de un médico inglés llamado Abernethy, en la que se trata de un rico avaro que, pensando sonsacarle una consulta gratis, recibe la réplica de que no tome medicina sino que tome consejo.

¿No estaremos, en efecto, justificados para sentirnos aludidos cuando se trata tal vez para Dupin de retirarse por su parte del circuito simbólico de la carta, noso-

---

16. E incluso de la cocinera. [Hay aquí un juego de palabras: la campana de la chimenea se dice en francés *manteau*; *sous le manteau* (bajo la campana) equivale a nuestra expresión «bajo cuerda». T.]

tros que nos hacemos emisarios de todas las cartas robadas que durante algún tiempo por lo menos estarán con nosotros «en sufrimiento» (*en souffrance*) en la transferencia? ¿Y no es la responsabilidad que implica su transferencia la que neutralizamos haciéndola equivaler al significante más aniquilador que hay de toda significación, a saber: el dinero?

Pero no es eso todo. Este beneficio tan alegremente obtenido por Dupin de su hazaña, si bien tiene por objeto sacar su castaña del fuego, no hace sino más paradójico, incluso chocante, el ensañamiento y digamos el golpe bajo que se permite de repente para con el Ministro, cuyo insolente prestigio parecería sin embargo bastante desinflado por la mala pasada que acaba de hacerle.

Hemos mencionado los versos atroces que asegura no haber podido resistirse a dedicar en la carta falsificada por él, en el momento que el Ministro, fuera de quicio por los infaltables desafíos de la Reina, pensará abatirla y se precipitará en el abismo: *facilis descensus Averní*,<sup>17</sup> sentencia, añadiendo que el Ministro no podrá dejar de reconocer su letra, lo cual, dejando sin peligro un oprobio implacable, parece, dirigido a una figura que no carece de méritos, un triunfo sin gloria, y el rencor que invoca además de un mal proceder sufrido en Viena (¿sería en el Congreso?) no hace sino añadir una negrura suplementaria.

Consideremos sin embargo más de cerca esta explosión pasional, y especialmente en cuanto al momento en que sobreviene de una acción cuyo éxito corresponde a una cabeza tan fría.

Viene justo después del momento en que, cumplido el acto decisivo de la identificación de la carta, puede decirse que Dupin detenta ya la carta en la medida en que se la ha adueñado, pero sin estar todavía en situación de deshacerse de ella.

Es pues claramente parte interesada en la tríada intersubjetiva, y como tal se encuentra en la posición media que ocuparon anteriormente la Reina y el Ministro. ¿Acaso mostrándose en ella superior irá a revelarnos al mismo tiempo las intenciones del autor?

Si logró volver a colocar la carta en su recto camino, todavía falta hacerla llegar a su dirección. Y esta dirección está en el lugar ocupado anteriormente por el Rey, puesto que es allí donde debía volver a entrar en el orden de la ley.

Ya hemos visto que ni el Rey ni la policía que tomó su relevo en ese lugar eran capaces de leerla porque ese *lugar implicaba la ceguera*.

*Rex et augur*, el arcaísmo legendario de estas palabras no parece resonar sino para hacernos sentir la irrisión de llamar así a un hombre. Y las figuras de la historia no puede decirse que alienten a ello desde hace ya algún tiempo. No es natural para el hombre soportar él solo el peso del más alto de los significantes. Y el lugar que viene a ocupar si se reviste con él puede ser apropiado también para convertirse en el símbolo de la más enorme imbecilidad.<sup>18</sup>

Digamos que el Rey está investido aquí de la anfibología natural a lo sagrado, de la imbecilidad que corresponde justamente al Sujeto.

17. El verso de Virgilio dice: *facilis descensus Averno*.

18. Recordemos el ingenioso dístico atribuido antes de su caída al más reciente en fecha de los que acudieron a la cita de Cándido en Venecia: *No más de cinco reyes quedan hoy en la tierra, / los cuatro de la baraja más el rey de Inglaterra*.

Esto es lo que va a dar su sentido a los personajes que se sucederán en su lugar. No es que la policía pueda ser considerada como constitucionalmente analfabeta, y sabemos el papel de las picas plantadas en el *campus* en el nacimiento del Estado. Pero la que ejerce aquí sus funciones está completamente marcada por las formas liberales, es decir aquellas que le imponen amos poco inclinados a soportar sus inclinaciones indiscretas. Por eso a veces se nos dicen sin pelos en la lengua los atributos que se le reservan: «*Sutor ne ultra crepidam*, ocúpense ustedes de sus golfos. Nos dignaremos incluso a proporcionarles, para ello, medios científicos. Eso les ayudará a no pensar en las verdades que es mejor dejar en la sombra».<sup>19</sup>

Es sabido que el alivio que resulta de tan prudentes principios no habrá durado en la historia sino el espacio de una mañana, y que la marcha del destino trae de nuevo desde todas partes, consecuencia de una justa aspiración al reino de la libertad, un interés hacia aquellos que la perturban con sus crímenes, interés que llegado el caso forja pruebas. Puede verse incluso que esta práctica, que siempre fue bien vista por no ejercerse nunca sino en favor del mayor número, queda autenticada por la confesión pública de sus infundios por aquellos que precisamente podrían tener algo que alegar: última manifestación en fecha de la preeminencia del significante sobre el sujeto.

Queda el hecho de que un expediente de policía siempre ha sido objeto de una reserva que uno difícilmente se explica que desborde con amplitud el círculo de los historiadores.

A este crédito evanescente va a reducir su alcance la entrega que Dupin tiene intención de hacer de la carta al jefe de la policía. ¿Qué queda ahora del significante cuando, aligerado ya de su mensaje para la Reina, lo tenemos ahora invalidado en su texto desde su salida de las manos del Ministro?

Precisamente no le queda sino contestar a esa pregunta misma: qué es lo que queda de un significante cuando ya no tiene significación. Pero esta pregunta es la misma con que la interrogó aquel que Dupin encuentra ahora en el lugar marcado por la ceguera.

Ésta es, en efecto, la pregunta que condujo ahí al Ministro, si es el jugador que se nos ha dicho y que su acto denuncia suficientemente. Pues la pasión del jugador no es otra sino esa pregunta dirigida al significante, figurada por el del automaton azar.

«¿Qué eres, figura del dado que hago girar en tu encuentro (*tuch*)<sup>20</sup> con mi fortuna? Nada, sino esa presencia de la muerte que hace de la vida humana ese aplazamiento conseguido mañana a mañana en nombre de las significaciones de las que tu signo es el cayado. Así hizo Sherezada durante mil y una noches, y así hago yo desde hace dieciocho meses experimentando el ascendente de ese signo al precio de una serie vertiginosa de jugadas arregladas en el juego del par o impar».

Así es como Dupin, *desde el lugar en que está*, no puede defenderse, contra aquel que interroga de esta manera, de experimentar una rabia de naturaleza manifiestamente femenina. La imagen de altos vuelos en que la invención del poeta y el rigor del matemático se conjugaban con la impasibilidad del *dandy* y la elegancia del tramposo, se con-

19. Esta frase fue dicha en términos claros por un noble lord hablando en la Cámara Alta, donde su dignidad le otorgaba un lugar.

20. Es bien conocida la oposición fundamental que hace Aristóteles de los dos términos citados aquí en el análisis conceptual que da del azar en su *Física*. Muchas discusiones se esclarecerían con sólo no ignorarla.

vierte de pronto para aquella misma persona que nos la hizo saborear en el verdadero *monstrum horrendum*, son sus propias palabras, «un hombre de genio sin principios».

Aquí queda signado el origen de ese horror, y el que lo experimenta no necesita para nada declararse de la manera más inesperada «partidario de la dama» para revelárnoslo: es sabido que las damas detestan que se pongan en tela de juicio los principios, pues sus prendas deben mucho al misterio del significante.

Por eso Dupin va a volver finalmente hacia nosotros la cara petrificante de ese significante del que nadie fuera de la Reina ha podido leer sino el reverso. El lugar común de la cita conviene al oráculo que esa cara lleva en su mueca, y también el que esté tomada de la tragedia:

[...] *Un destin si funeste,  
S'il n'est digne d'Atrée, est digne de Thyeste.*

[...Un sino tan funesto,  
Si no es digno de Atreo, es digno de Tieste.]

Tal es la respuesta del significante más allá de todas las significaciones:

Crees actuar cuando yo te agito al capricho de los lazos con que anudo tus deseos. Así éstos crecen en fuerza y se multiplican en objetos que vuelven a llevarte a la fragmentación de tu infancia desgarrada. Pues bien, esto es lo que será tu festín hasta el retorno del convidado de piedra que seré para ti puesto que me evocas.

Para volver a un tono más temperado, digamos solamente la ocurrencia con la cual, junto con algunos de ustedes que habían acudido al Congreso de Zurich el año pasado, habíamos rendido homenaje a la consigna del lugar, de que la respuesta del significante a quien lo interroga es: «Cómete tu Dasein».

¿Es esto, pues, lo que espera el Ministro en una cita fatídica? Dupin nos lo asegura, pero hemos aprendido también a defendernos de ser demasiado crédulos ante sus diversiones. Sin duda tenemos el audaz reducido al estado de ceguera imbécil en que se encuentra el hombre con respecto a las letras de muralla que dictan su destino. Pero, ¿qué efecto, para llamarlo a su encuentro, es el único que puede esperarse de las provocaciones de la Reina para con un hombre como él? El amor o el odio. Uno es ciego y le hará rendir las armas. El otro es lúcido pero despertará sus sospechas. Mas si es verdaderamente el jugador que se nos dice, interrogará, antes de bajarlas, una última vez, sus cartas, y leyendo en ellas su juego, se levantará de la mesa a tiempo para evitar la vergüenza.

¿Es eso todo y habremos de creer que hemos descifrado la verdadera estrategia de Dupin más allá de los trucos imaginarios con que le era necesario despistarnos? Sí, sin duda; pues si «todo punto que exige reflexión», como lo profiere al principio Dupin, «se ofrece al examen del modo más favorable en la oscuridad», podemos leer su solución ahora a la luz del día. Estaba ya contenida y era fácil de desprender en el título de nuestro cuento, y según la fórmula misma, que desde hace mucho tiempo sometimos a la discreción de ustedes, de la comunicación intersubjetiva: en la que el emisor, les decimos, recibe del receptor su propio mensaje bajo una forma invertida. Así, lo que quiere decir «la carta robada», incluso «en sufrimiento», es que una carta llega siempre a su destino.

*Guitrancourt, San Casciano,  
mediados de mayo - mediados de agosto de 1956*

# Northrop Frye

(Canadá, 1912-1991)

Fue Northrop Frye, además de notable teórico y crítico con una extensa obra, profesor de Literatura durante muchos años en la Universidad de Toronto. Inspirado en autores como Jung, Frazer y Eliot, y con un amplio conocimiento literario, Frye teoriza acerca de la crítica literaria desde una perspectiva autotélica de la literatura y sostiene la autonomía de la propia crítica.

*Anatomy of Criticism: Four Essays*, 1957 (*Anatomía de la crítica*, 1991), considerada como una de las obras más influyentes en el ámbito de la crítica angloamericana, contiene las principales ideas del teórico canadiense. A partir de una taxonomía de la crítica tiene el propósito de mostrar diversas técnicas y enfoques en correlación con diversos modos literarios. Entre todos los métodos se destaca el que designa como crítica arquetípica, cuya finalidad sería determinar la estructura de la literatura como forma total. El concepto de arquetipo, en cuanto «símbolo que conecta un poema con otro y de este modo contribuye a unificar e integrar una experiencia literaria», resulta lógicamente central en su labor exegética y expresa uno de los principios rectores de la concepción crítica de Frye: asumir la literatura como una totalidad, y en tal sentido, como hecho social y modo de comunicación. *Anatomía...* supone uno de los intentos más representativos de constituir la crítica como un cuerpo sistemático de conocimiento.

«Introducción polémica», texto con que Frye inicia *Anatomía...*, es una versión revisada de «La función de la crítica en la actualidad» publicada en octubre de 1949 y que se reimprimiría en 1954 como parte de *Our Sense of Identity* [Nuestro sentido de identidad]. El auto reflexiona aquí acerca de algunos de los tópicos más importantes tratados por la teoría de la crítica literaria en el siglo XX, a saber: la autonomía de la crítica en relación con la literatura; la especificidad y el carácter científico de la crítica literaria; la relación entre poética y estética; la cuestión de la relatividad del valor literario; la importancia de la articulación dialéctica entre la experiencia inductiva y los principios deductivos en el ejercicio crítico; y la proyección ética de la crítica, entre otros aspectos.

La crítica, según postula Frye en la «Introducción...», obra como una estructura del pensamiento y del conocimiento, cuyo objeto no es otro, en realidad, que la literatura como un todo en su inmanencia.

«Introducción polémica» (1957) fue tomado de Northrop Frye, *Anatomía de la crítica*, Caracas, Monte Ávila, 1991, pp. 15-49.

# INTRODUCCIÓN POLÉMICA

Este libro consiste en «ensayos», en el sentido original de la palabra, de una prueba o intento incompleto, sobre la posibilidad de una visión sinóptica del alcance, de la teoría, de los principios y de las técnicas de la crítica literaria. El fin primordial del libro es dar mis razones para creer en semejante visión sinóptica; su finalidad secundaria es dar de ella una versión provisoria que tenga suficiente sentido como para convencer a mis lectores de que sí puede llegarse a una versión del género que aquí se bosqueja. Las lagunas que hay en el tema, tal como aquí se trata, son demasiado enormes para que el libro pueda considerarse como una presentación de *mi* sistema o siquiera de mi teoría. Ha de considerarse más bien como un conjunto de sugerencias entre sí vinculadas, de las que se espera tengan alguna utilidad práctica para críticos y estudiosos de la literatura. Todo aquello que carezca de uso práctico para uno, se puede pasar por alto. Mi enfoque se basa en el precepto de Matthew Arnold, de dejar que la mente juegue con libertad en torno a un tema al que se ha dedicado mucho esfuerzo y poco intento de perspectiva. Todos los ensayos tratan de crítica, pero con crítica quiero decir la totalidad de una labor de erudición y gusto que atañe a la literatura como parte de lo que de diversos modos suele llamarse educación liberal, cultura o estudio de las humanidades. Mi punto de partida es el principio de que la crítica no es simplemente parte de esta actividad más amplia, sino que es parte esencial de ella.

La tónica de la crítica literaria es un arte y, a todas luces, también la crítica es una especie de arte. Esto suena como si la crítica fuera una forma parásita de la expresión literaria, un arte que se basara en un arte preexistente, una imitación de segunda mano del poder creador. Según esta teoría, los críticos son los intelectuales que tienen un gusto por el arte, pero que carecen tanto del poder para producirlo como del dinero para patrocinarlo, conformando así una clase de intermediarios culturales, distribuyendo cultura a la sociedad con provecho para sí mismos, mientras explotan al artista y aumentan sus tensiones con respecto al público. La concepción del crítico como parásito o artista *manqué* sigue estando muy en boga, especialmente entre los artistas. A veces se ve reforzada por una analogía dudosa entre la función creadora y la función procreadora, de modo que oímos hablar sobre la «impotencia» y «sequedad» del crítico, sobre su odio hacia la gente auténticamente creadora, y otras cosas del mismo jaez. La edad de oro de la crítica anticrítica fue la última parte del siglo XIX, pero algunos de sus prejuicios perduran.

En todo caso, resulta aleccionador el destino del arte que trata de arreglárselas sin la crítica. El intento de alcanzar al público directamente, gracias al arte «popular», supone que la crítica es artificial y el gusto popular, natural. Tras ello reside

otro supuesto más acerca del gusto natural que remonta a través de Tolstoy, a las teorías románticas de un «pueblo» espontáneamente creador. Estas teorías se han sometido a juicio equitativo; no han resistido demasiado bien los hechos de la historia y de la experiencia literaria, y tal vez ya sea hora de ir más lejos. Una reacción extrema contra la visión primitiva, asociada en determinado momento con el lema del «arte por el arte», piensa en el arte, en términos precisamente opuestos, en tanto que misterio o iniciación a una comunidad esotéricamente civilizada. Aquí la crítica se ve reducida a gestos masónicos rituales, a miradas dirigidas a lo alto, a comentarios crípticos y a otras señales de una interpretación demasiado ocultista para la sintaxis. Común a ambas actitudes es la falacia de una correlación burda entre el mérito del arte y el grado de reacción que provoca en el público, aunque la supuesta correlación sea directa en un caso e inversa en el otro.

Se pueden encontrar ejemplos que, en apariencia, apoyan ambos puntos de vista; pero es verdad transparente que no existe correlación real, en ningún sentido, entre los méritos del arte y su aceptación pública. Shakespeare fue más popular que Webster, pero no porque fuera mayor dramaturgo; Keats fue menos popular que Montgomery, pero no porque fuera mejor poeta. Por consiguiente, no hay modo de impedir que el crítico sea, para bien o para mal, el pionero de la educación y el formador de la tradición cultural. Sea cual fuere la popularidad de que gozan ahora Shakespeare y Keats, ella es igualmente el resultado de la publicidad de la crítica. Un público que trata de arreglárselas sin la crítica, afirmando que sabe lo que quiere o aprecia, brutaliza las artes y pierde su memoria cultural. El arte por el arte es una retirada ante la crítica que termina en un empobrecimiento de la misma vida civilizada. La única manera de impedir la labor de la crítica es mediante la censura, que tiene con la crítica la misma relación que el linchamiento con la justicia.

Hay otra razón por la cual la crítica puede hablar allí donde todas las artes son mudas. En pintura, escultura o música es harto fácil ver que el arte se muestra pero no puede *decir* nada. Y, suene como suene llamar al poeta un ser inarticulado o falto de habla, en un sentido sumamente importante los poemas son tan silenciosos como las estatuas. La poesía consiste en un uso *desinteresado* de las palabras: no se dirige al lector directamente. Cuando lo hace, solemos percatarnos de que el poeta siente cierta desconfianza en la capacidad de los lectores y de los críticos para interpretar su significado sin ayuda y de que ha caído, por lo tanto, al nivel subpoético del habla métrica («los ripios», «las aleluyas») cuyo aprendizaje está al alcance de cualquiera. No es solamente la tradición la que obliga al poeta a invocar a la Musa y a insistir en que su expresión es involuntaria. Tampoco es una agudeza forzada la que hace que MacLeish, en su célebre *Ars Poetica*, aplique al poema las palabras «mudo», «sordo» y «sin habla». El artista, como lo vio John Stuart Mill, en un maravilloso relámpago de intuición crítica, no es oído, sino que es oído por casualidad. El axioma de la crítica debe ser, no que el poeta no sabe lo que dice, sino que no puede hablar sobre lo que sabe. Por consiguiente, defender el derecho de la crítica a existir a secas significa suponer que la crítica es una estructura del pensamiento y del conocimiento que existe por derecho propio, con cierta medida de independencia respecto al arte del cual se ocupa.

El poeta puede tener, por supuesto, cierta capacidad crítica y, de este modo, ser capaz de hablar acerca de su propia obra. Pero el Dante que escribe el comentario sobre el primer canto del *Paradiso* es simplemente uno más entre los críticos de Dante. Lo que dice, tiene especial interés, pero no especial autoridad. Por lo común

se acepta que un crítico es mejor juez del *valor* de un poema que su creador, pero aún circula la idea persistente de que, en cierto sentido, es ridículo considerar al crítico como el juez definitivo de su significado, bien que en la práctica resulte claro que deba serlo. La razón de ello estriba en una incapacidad para distinguir la literatura de la escritura descriptiva o aseverativa que procede de la voluntad activa y de la mente consciente, y que se ocupa esencialmente de «decir» algo.

El crítico tiene gran parte de razón en sentir que los poetas sólo pueden ser justamente estimados después de muertos, ya que sólo entonces son incapaces de hacer alarde de sus méritos como poetas a fin de molestarlo con insinuaciones relativas al conocimiento interno. Cuando Ibsen sostiene que *Emperador y Galileo* es su drama más grande y que ciertos episodios de *Peer Gynt* no son alegóricos, sólo se puede decir que Ibsen es un mediocre crítico de Ibsen. El prefacio de Wordsworth a las *Lyrical Ballads* es un documento admirable, pero como ejemplo de crítica wordsworthiana no resultaría muy calificado. Se suele ridiculizar a los críticos de Shakespeare con la afirmación de que si Shakespeare resucitara de entre los muertos no sería capaz de apreciar, ni siquiera de entender, las críticas de ellos. Esto es, en sí mismo, bastante probable: tenemos escasas pruebas del interés de Shakespeare en la crítica, sea de sí mismo o de cualquier otro. Aunque existieran semejantes pruebas, su propia explicación de lo que había tratado de hacer en *Hamlet* no sería en cuanto crítica, aun aclarando sus enigmas de una vez por todas, más definitiva que una representación de esta obra bajo su propia dirección. Y lo que es verdad del poeta en relación con su obra, lo es más aún respecto a otros poetas. Es sumamente difícil para el poeta crítico impedir que sus propios gustos, que están íntimamente vinculados con su propia práctica, se conviertan en una ley general de la literatura. Pero la crítica debe basarse en lo que efectúa realmente la totalidad de la literatura: a la luz de ésta, las opiniones de cualquier escritor respetado sobre lo que debiera hacer la literatura han de mostrarse en su auténtica perspectiva. El poeta que habla en calidad de crítico no produce crítica, sino documentos que han de ser examinados por los críticos. Ciertamente, puede tratarse de documentos valiosos: sólo cuando se aceptan como directrices para la crítica hacen correr el riesgo de que induzcan a extravíos.

La idea de que el poeta necesariamente es o podría ser el intérprete definitivo de sí mismo o de la teoría literaria, pertenece a la concepción del crítico como parásito o esclavo. Una vez admitido el hecho de que el crítico tiene su propio campo de actividad y que dentro de ese campo tiene autonomía, debemos conceder que la crítica trata de literatura en términos de un marco conceptual específico. Este marco no es el de la literatura misma, ya que en tal caso se trataría nuevamente de la teoría de parásito, pero tampoco es algo fuera de la literatura, pues en tal caso desaparecería nuevamente la autonomía de la crítica y todo el asunto quedaría asimilado a otra cosa.

Esto último nos ofrece, en materia de crítica, la falacia de lo que en historia se llama determinismo, cuando un erudito con especial interés en geografía o economía expresa dicho interés mediante el procedimiento retórico de poner su estudio predilecto en relación causal con todo aquello que menos le interesa. Semejante método permite la ilusión de que uno está explicando el propio tópico a la par que lo estudia, para no perder tiempo. Sería fácil compilar una larga lista de tales determinismos en la crítica, sean marxistas, tomistas, humanístico-liberales, neoclásicos, freudianos, jungianos o existencialistas, que, al reemplazar la crítica por una

actitud crítica, proponen todos ellos no encontrar un marco conceptual para la crítica dentro de la literatura, sino vincular la crítica con una miscelánea de marcos fuera de ella. Sin embargo, los axiomas y postulados de la crítica deben originarse en el arte del cual se ocupa. Lo primero que tiene que hacer el crítico literario es leer literatura, practicar un reconocimiento inductivo de su propio campo y permitir que sus principios críticos cobren forma únicamente a partir de lo que sepa de él. Los principios no pueden recibirse ya preparados por la teología, la filosofía, la política, la ciencia, ni por cualquier combinación de estas disciplinas.

Supeditar la crítica a una actitud crítica derivada del exterior significa exagerar los valores que en la literatura pueden relacionarse con una fuente externa, sea cual fuere. Resulta demasiado fácil imponer a la literatura un esquematismo extra-literario, una especie de filtro de color religioso-político que pone de relieve a algunos poetas y muestra a otros bajo una luz velada y defectuosa. Lo único que puede hacer el crítico desinteresado con semejante filtro es musitar cortésmente que muestra las cosas bajo una nueva luz y que constituye, en verdad, una contribución estimulante para la crítica. Desde luego, estos críticos filtradores dan habitualmente por descontado, y a menudo lo creen, que están dejando hablar por sí misma a su experiencia literaria y que mantienen en reserva sus otras actitudes, sintiéndose calladamente satisfechos por la coincidencia entre sus evaluaciones críticas y sus opiniones religiosas y políticas, coincidencia que, sin embargo, no resulta evidente para el lector. Con todo, esta independencia de la crítica con respecto al prejuicio no se da invariablemente, ni siquiera en aquellos que mejor la comprenden. Sobre sus inferiores, cuanto menos se diga, mejor.

Si se insiste en que no podemos criticar la literatura hasta que no hayamos adquirido una filosofía coherente de la vida con su centro de gravedad en otra cosa, se sigue negando la existencia de la crítica como disciplina aparte. Pero existe otra posibilidad. Si la crítica existe, debe ser un examen de la literatura en términos de un marco conceptual que pueda derivar de un reconocimiento inductivo del campo literario. La palabra «inductivo» sugiere una especie de procedimiento científico. ¿Y qué si la crítica fuera tanto una ciencia como un arte? No una ciencia «pura» o «exacta», por supuesto, aunque esos términos pertenezcan a una cosmología decimonónica que ya no tiene vigencia entre nosotros. La escritura de la historia es un arte, pero nadie duda de la presencia de principios científicos en el tratamiento de los testimonios por parte del historiador, como tampoco de que es la presencia de dicho elemento científico lo que distingue la historia de la leyenda. También puede tratarse de un elemento científico en la crítica que la distinga del parasitismo literario, por un lado, y de la actitud crítica superpuesta, por el otro. La presencia de la ciencia en cualquier disciplina cambia su carácter de lo casual a lo causal, de lo azaroso e intuitivo a lo sistemático, mientras preserva de inversiones externas la integridad de esa disciplina. Sin embargo, si hay lectores para quienes la palabra «científico» transmite resonancias emotivas de una barbarie falta de imaginación, pueden poner en su lugar «sistemático» o «progresivo».

Parece absurdo decir que *puede* haber un elemento científico en la crítica, cuando existen docenas de revistas especializadas que se basan en el supuesto de que sí lo hay, y centenares de eruditos empeñados en procedimientos científicos que se relacionan con la crítica literaria. Los testimonios se examinan científicamente; los campos se reconocen científicamente; los textos se editan científicamente. La pro-

sodia es científica en su estructura, así como la fonética y la filología. O bien la crítica literaria es científica, o bien todos estos eruditos sumamente capacitados e inteligentes están perdiendo su tiempo en una especie de pseudociencia, como la frenología. No obstante, uno se ve obligado a preguntarse si los especialistas se dan cuenta de las implicaciones del hecho de que su labor es científica. En las crecientes complicaciones de las fuentes secundarias uno echa de menos ese sentido de progreso consolidado que caracteriza a la ciencia. La investigación comienza en lo que se conoce como «trasfondo» y cabría esperar que, a medida que avanza, comenzará a organizar igualmente el primer plano. Decir lo que se debe saber sobre literatura debería resolverse con decir algo acerca de lo que ella es. Tan pronto como llega a este punto, la erudición parece quedar bloqueada por una especie de barrera y refluje hacia otros proyectos de investigación.

De modo que para «apreciar» la literatura y lograr un contacto más directo con ella acudimos al crítico público, a Lamb o Hazlitt o Arnold o Sainte-Beuve, quien representa al público lector en su aspecto más experto y juicioso. Es tarea del crítico público ejemplificar cómo un hombre de gusto utiliza y evalúa la literatura, mostrando así cómo la literatura ha de ser absorbida por la sociedad. Pero aquí ya no contamos con el sentido de un cuerpo impersonal de conocimiento consolidado. El crítico público tiende a formas episódicas como la conferencia y el ensayo habitual, y su labor no es una ciencia sino otra clase de arte literario. Ha espigado sus ideas en un estudio pragmático de la literatura y no intenta crear una estructura teórica ni introducirse en ella. En la crítica shakespeariana tenemos magníficos monumentos del gusto neoclásico en Johnson, del gusto romántico en Coleridge, del gusto victoriano en Bradley. Tenemos la impresión de que el crítico ideal de Shakespeare tendría que evitar las limitaciones y prejuicios neoclásicos, románticos y victorinos de Johnson, Coleridge y Bradley, respectivamente. Pero no tenemos ninguna clara noción de progreso en materia de crítica sobre Shakespeare o de cómo un crítico que hubiese leído a todos sus predecesores podría, a resultas de ello, convertirse en algo más que un monumento del gusto contemporáneo, con todas sus limitaciones y prejuicios.

En otras palabras, aún no se sabe distinguir lo que es crítica auténtica y que, por lo tanto, avanza hacia la completa intelección de la literatura, de lo que sólo pertenece a la historia del gusto y que sigue, por consiguiente, las fluctuaciones del prejuicio de moda. Voy a dar un ejemplo de esta diferencia entre ambas cosas, que conduce a un choque frontal. En una de las tantas notas raras, brillantes y atolondradas de *Munera Pulveris*, John Ruskin dice:

De los nombres de Shakespeare hablaré más adelante con mayor detenimiento; han sido curiosa y, a menudo, bárbaramente extraídos de diversas tradiciones y lenguas. Ya se señalaron tres de los más claros en significado. Desdémona —*dysdaimonia*, fortuna miserable— es también harto simple. Otelo es, según creo, «el cuidadoso»; toda la calamidad de la tragedia arranca de una única falla y error en su fuerza magníficamente concentrada. El nombre de Ofelia, «disponibilidad en servir», la verdadera, la perdida esposa de Hamlet, indica su origen griego gracias al nombre de su hermano Laertes; y se alude una vez, de manera exquisita, a su significado en las últimas palabras que su hermano dice de ella y en que su noble valía se contrapone a la ineficacia del clero burdo: «Ángel auxiliador será mi hermana, cuando yazcas tú aullando».

Sobre este pasaje, Matthew Arnold hace el siguiente comentario:

En realidad, ¡qué pedazo de extravagancia es todo esto! No diré que el significado de los nombres en Shakespeare (dejo de lado el problema relativo a la exactitud de las etimologías del señor Ruskin) carezca de importancia y que pueda ser enteramente desechado; pero otorgarle grado tan prominente es dar rienda suelta al propio capricho, olvidar toda moderación y proporción, perder por completo el equilibrio de la propia mente. Significa mostrar en la propia crítica un carácter de provincianismo, en grado superlativo.

Ahora bien, tenga o no tenga Ruskin razón, intenta hacer crítica auténtica. Trata de interpretar a Shakespeare en términos de un marco conceptual que pertenece únicamente al crítico y que, no obstante, se vincula solamente con las obras. Arnold tiene toda la razón en percatarse de que éste no es el tipo de material que el crítico público puede utilizar directamente. Pero no parece siquiera sospechar la existencia de una crítica sistemática distinta de la historia del gusto. Aquí el provinciano es Arnold. Ruskin aprendió su oficio en la gran tradición iconológica que descende de la erudición clásica y bíblica hasta Dante y Spencer, a cada uno de los cuales había estudiado cuidadosamente, y que está incorporada a las catedrales medievales que él había examinado con tanta minucia. Arnold presupone, como ley universal de la naturaleza, ciertos axiomas críticos del «sentido común» de los que poco se había oído hablar antes de la época de Dryden y que seguramente no han sobrevivido a los tiempos de Freud y Jung, de Frazer y Cassirer.

Lo que hasta aquí se nos ofrece es, por un lado, el «estudio de la literatura», la labor del erudito que trata de hacerlo posible, y, por otro, la labor del crítico público que da por descontado que aquél existe. Y, entre ambas cosas, la literatura misma, coto de caza por donde vaga el estudioso con su inteligencia innata como única guía. La hipótesis parece ser que el erudito y el crítico público están vinculados por un interés común en la sola literatura. El erudito deposita sus materiales a las puertas de la literatura: como otras ofrendas hechas a consumidores invisibles, gran parte de esta erudición parece ser el producto de una fe más bien conmovedora o a veces sólo la esperanza de que algún crítico mesías sintetizador la encuentre útil en el futuro. El crítico público o vocero de la actitud crítica impuesta sólo es capaz de hacer uso fortuito o aleatorio de este material; a menudo, de hecho, tratando al erudito como Hamlet trató al sepulturero, haciendo caso omiso de todo aquello que éste desenterraba, salvo de una insignificante calavera que podía recoger y a la que pudo sacarle moralejas.

A quienes se ocupan de las artes se les hacen a menudo preguntas, no siempre comprensivas, sobre el uso o valor de lo que están diciendo. Acaso sea imposible responder directamente a estas preguntas o, en todo caso, responder a quienes las formulan. La mayoría de las respuestas, tales como «el conocimiento liberal es su propio fin», de Newman, apelan sencillamente a la experiencia de aquellos que han tenido la experiencia adecuada. De modo semejante, la mayoría de las «defensas de la poesía» son inteligibles tan sólo para aquellos que se encuentran dentro de su propio campo. Por lo tanto, la base de la apología crítica tiene que ser la experiencia real del arte, y para quienes se ocupan de la literatura la primera pregunta que toca responder no es «¿de qué sirve el estudio de la literatura?», sino «¿qué se sigue del hecho de que sea posible?».

Todo aquel que haya estudiado seriamente la literatura sabe que el proceso mental implicado es tan coherente y progresivo como el estudio de la ciencia. Tiene

lugar un aprendizaje del espíritu exactamente similar y se va configurando un sentido similar de la unidad de la disciplina. Si esta unidad proviene de la literatura misma, debe conformarse como una ciencia, lo cual contradice la experiencia que tenemos de ella; o bien debe poder extraer algún poder conformador de un inefable misterio en las entrañas del ser, lo cual parece muy vago; o bien los beneficios mentales que de ella supuestamente derivan son imaginarios y derivan en realidad de otros temas estudiados ocasionalmente en conexión con ella.

Hasta aquí podemos llegar si nos basamos en el supuesto de que el erudito y el hombre de gusto están vinculados tan sólo por un interés común en la literatura. Si este supuesto fuera verdad, deberíamos encarnarnos honradamente con el alto porcentaje de pura sutileza que existe en toda crítica, ya que el porcentaje sólo puede aumentar conforme aquélla vaya cobrando bulto, hasta que el acto de criticar se convierte, especialmente en el caso de los profesores universitarios, en un simple método automático de adquirir méritos, tal como darle vueltas a un molinillo de oraciones. Pero se trata nada más que de un supuesto inconsciente —al menos, nunca lo he visto afirmado como doctrina— y sería ciertamente una ventaja si resultara, al fin y al cabo, un desatino. El supuesto que sirve de alternativa consiste en que los eruditos y los críticos públicos están directamente vinculados por una forma intermedia de la crítica, una teoría literaria coherente y comprensiva, lógica y científicamente organizada, algo de lo cual aprende inconscientemente el estudioso a medida que se va perfeccionando, pero cuyos principios fundamentales nos son todavía desconocidos. La evolución de esta crítica llevaría a cumplimiento el elemento sistemático y progresivo de la investigación, asimilando su tarea a una estructura unificada de conocimiento, como lo hacen otras ciencias. Al mismo tiempo establecería una autoridad dentro de la crítica, válida para el crítico público y para el hombre de gusto.

Deberíamos tener cuidado en reparar lo que implica la posibilidad de esta crítica intermedia. Implica que en ningún momento hay un aprendizaje directo de la literatura misma. La física es un cuerpo organizado de conocimientos acerca de la naturaleza y quien la estudia, dice que está aprendiendo física y no naturaleza. El arte, al igual que la naturaleza, debe diferenciarse de su estudio sistemático, el cual constituye la crítica. Es, por lo tanto, imposible «aprender literatura»; uno aprende acerca de ella, en cierto modo; pero lo que sí se aprende, transitivamente, es la crítica de la literatura. De modo similar, la dificultad que a menudo se experimenta en «enseñar literatura» proviene del hecho de que esto es imposible: la crítica de la literatura es lo único que puede enseñarse directamente. La literatura no es tópico, sino objeto de estudio: el hecho de que consista en palabras, como hemos visto, nos hace confundirla con las disciplinas verbales de viva voz. Las bibliotecas reflejan nuestra confusión al catalogar la crítica como una de las subdivisiones de la literatura. Antes bien, la crítica es al arte lo que la historia es a la acción y la filosofía a la sabiduría: la imitación verbal de un poder humano productivo que en sí mismo no habla. Y así como no hay nada que el filósofo no pueda considerar filosóficamente y nada que el historiador no pueda considerar históricamente, asimismo el crítico debería ser capaz de construir y habitar un universo conceptual propio. Este universo crítico parece ser una de las cosas implícitas en la concepción que tuvo Arnold de la cultura.

Por consiguiente, no estoy afirmando que actualmente la crítica literaria está haciendo algo equivocado y que debería hacer algo distinto. Lo que sí digo es que

debería ser posible obtener una visión comprensiva de lo que en realidad hace. Es necesario que los eruditos y los críticos públicos sigan haciendo sus contribuciones a la crítica. No es necesario que aquello a lo que están contribuyendo sea invisible, como lo es al pólipo la isla de coral. En el estudio de la erudición literaria, el estudioso se da cuenta de que una resaca lo arrastra lejos de la literatura. Descubre entonces que la literatura constituye el sector central de las humanidades, con la historia de un lado y la filosofía del otro. Como la literatura no es en sí misma una estructura organizada de conocimiento, el crítico ha de dirigirse, en materia de acontecimientos, al marco conceptual del historiador y, en materia de ideas, al del filósofo. Si se le pregunta en qué está trabajando, el crítico dirá invariablemente que está trabajando sobre Donne, o el pensamiento de Shelley o el período de 1640-1660, o dará alguna otra respuesta que implique que la historia, la filosofía o la literatura misma son la base conceptual de su crítica. En el caso poco probable de que se ocupara de la teoría de la crítica, dirá que está trabajando sobre un tópico «general». Es claro que la ausencia de una crítica sistemática ha creado un vacío de poder y todas las disciplinas colindantes se han instalado en él. De ahí la importancia de la falacia de Arquímedes ya mencionada: la idea de que si nos plantamos con suficiente solidez sobre valores cristianos, democráticos o marxistas seremos capaces de levantar de una vez la totalidad de la crítica con una palanca dialéctica. Pero si los variados intereses de los críticos pudieran relacionarse con un patrón central y expansible de comprensión sistemática, desaparecería aquella resaca y los intereses convergirían en la crítica en vez de alejarse de ella.

La prueba de que existe realmente la comprensión sistemática de un tópico es la capacidad de escribir un libro de texto elemental exponiendo sus principios fundamentales. Sería interesante ver qué contendría este libro sobre la crítica. No comenzaría con una respuesta clara a la primera de todas las preguntas: «¿Qué es literatura?». No poseemos ningún criterio real que nos permita distinguir una estructura verbal que es literaria de una que no lo es, así como tampoco la más mínima idea de qué hacer con la vasta penumbra de los libros que la literatura puede reclamar como propios porque están escritos con «estilo» o porque resultan útiles como «trasfondo» o simplemente porque se han incluido en un curso universitario sobre los «grandes libros». Descubrimos, pues, que no poseemos una palabra que corresponda a «poema» en la poesía o a *play* («obra de teatro») en el drama, para describir una obra de arte literaria. Muy bien pudo decir Blake que generalizar es hacer el idiota, pero cuando nos encontramos en una situación cultural de salvajes que tienen palabras para fresno y sauce, pero no para árbol, cabe preguntarse si no existe algo así como un *exceso* de deficiencia en la capacidad de generalizar.

Hasta aquí llega la primera página de nuestro manual. La página dos sería el lugar adecuado para explicar lo que parece ser el hecho literario de mayor alcance: la discriminación del ritmo entre verso y prosa. Pero al parecer, el distingo que cualquiera puede hacer en la práctica todavía no hay crítico que pueda hacerlo en la teoría. Seguimos pasando rápidamente páginas en blanco. La etapa siguiente consiste en delinear las categorías fundamentales de la literatura, tales como drama, epopeya, ficción en prosa y otras semejantes. Esto, en todo caso, fue para Aristóteles el primer paso evidente en materia crítica. Descubrimos que la teoría crítica de los géneros se ha quedado estancada precisamente donde la dejó Aristóteles. La misma palabra

«género» resalta en una frase inglesa como algo extraño e impronunciable. La mayoría de los esfuerzos críticos por manejar términos tan genéricos como «epopeya» y «novela» son ante todo interesantes como ejemplos de la psicología de los rumores. Gracias a los griegos, podemos distinguir la tragedia de la comedia en el drama y de este modo todavía tendemos a suponer que cada una de las dos mitades del drama consiste en aquello que no es la otra. Cuando nos toca ocuparnos de formas tales como la mascarada, la ópera, el cine, el ballet, el teatro de marionetas, los autos medievales y sacramentales, la *commedia dell'arte* y el *Zauberspiel*, nos encontramos con una situación parecida a la de los médicos del Renacimiento que se negaban a tratar la sífilis porque Galeno nada había dicho acerca de ella.

Difícilmente necesitaban los griegos elaborar una clasificación de las formas en prosa. Nosotros sí, pero nunca lo hemos hecho. No poseemos, como de costumbre, una palabra que designe a la obra de ficción en prosa, de modo que la palabra «novela» sirve para todo, perdiendo así su único significado real como nombre de un género. La diferencia que establece la biblioteca circulante entre ficción y lo que no es ficción, entre libros que tratan de cosas decididamente no verdaderas y libros que tratan acerca de todo lo demás, es, al parecer, lo suficientemente exhaustiva para los críticos. Si se les preguntara a qué forma de ficción en prosa pertenece *Gulliver's Travels*, pocos críticos hay que, de poder dar la respuesta de «sátira menipea», la considerarían como conocimiento esencial para tratar del libro, aunque cierta idea de aquello en que consiste una novela es, de seguro, un requisito previo para ocuparse de un novelista a carta cabal. Otras formas en prosa se encuentran todavía en peor situación. La literatura occidental ha recibido más influencias de la Biblia que de cualquier otro libro, pero a pesar de todo su respeto por las «fuentes», el crítico sabe de esta influencia poco más que el hecho de que existe. La tipología bíblica es, en la actualidad, un lenguaje tan muerto que la mayoría de los lectores, incluyendo a los eruditos, no puede analizar el significado superficial de ningún poema que lo utilice. Y así ocurre con todo. Si alguna vez la crítica pudiera concebirse como un estudio coherente y sistemático, cuyos principios elementales pudieran explicarse a cualquier joven de diecinueve años, entonces, desde el punto de vista de esta concepción, no hay crítico hoy en día que sepa algo acerca de la crítica. Lo que actualmente practican los críticos es una religión de misterios sin evangelio y son iniciados que sólo entre sí pueden comunicarse o disputar.

Una teoría de la crítica cuyos principios se aplican a la totalidad de la literatura y dan cuenta de todo tipo válido de procedimiento crítico es, según creo, el significado que tenía la poética para Aristóteles. Me parece que Aristóteles enfoca la poesía del mismo modo en que un biólogo enfocaría un sistema de organismos, clasificando sus géneros y especies, formulando las leyes generales de la experiencia literaria y, en resumidas cuentas, escribiendo como si creyera en la existencia de una estructura de conocimiento totalmente inteligible en lo que a poesía se refiere y que no es la poesía misma ni la experiencia de ella, sino la poética. Cabría imaginar que, después de dos mil años de actividad literaria posterior a Aristóteles, sus puntos de vista sobre la poética, al igual que sus puntos de vista sobre la generación de los animales, podrían reexaminarse a la luz de nuevos testimonios. Mientras tanto, las palabras que dan comienzo a la *Poética* siguen constituyendo una excelente introducción al tema y describen la clase de enfoque que yo mismo he tratado de tener en mente:

Siendo nuestro tópicos la poesía, me propongo hablar no sólo del arte en general, sino también de sus especies y de sus aptitudes respectivas; de la estructura de la trama que un buen poema requiere; del número y naturaleza de las partes constituyentes de un poema; y asimismo de cualesquiera otros asuntos en la misma línea de indagación. Sigamos el orden natural y comencemos por los hechos primordiales.

Por supuesto, la literatura es sólo una entre muchas artes, pero este libro se ve obligado a soslayar el tratamiento de los problemas estéticos ajenos a la poética. Todo arte, sin embargo, necesita su propia organización crítica, y la poética ha de convertirse en una parte de la estética tan pronto como la estética se convierta en la crítica unificada de todas las artes, dejando así de ser lo que ahora es.

Las ciencias comienzan normalmente en un estado de inducción ingenua: tienden, en primer lugar, a considerar como datos los fenómenos que les toca interpretar. Así, la física comenzó considerando las sensaciones inmediatas de la experiencia, clasificadas como calientes, frías, húmedas y secas, como principios fundamentales.

Finalmente, la física dio un giro y descubrió que su función real era más bien explicar la naturaleza del calor y de la humedad. La historia comenzó como crónica; pero la diferencia entre el antiguo cronista y el historiador moderno estriba en que para el cronista los acontecimientos que registraba eran también la *estructura* de su historia, mientras que el historiador contempla estos acontecimientos en tanto que fenómenos históricos, que han de concentrarse dentro de un marco conceptual no sólo más amplio sino diferente por su forma de aquéllos. De modo semejante, toda ciencia moderna ha tenido que dar lo que llama Bacon (si bien en otro contexto) un salto inductivo, para ocupar un nuevo terreno ventajoso, a partir del cual pueda considerar sus datos anteriores como novedades que exigen su explicación. Mientras los astrónomos consideraron los movimientos de los cuerpos celestes como la estructura de la astronomía, naturalmente tuvieron que considerar su propio punto de vista como fijo. Una vez que se pensó que el movimiento mismo era explicable, la teoría matemática del movimiento se convirtió en un marco conceptual y, de esta manera, quedó el camino abierto hacia el sistema solar heliocéntrico y la ley de gravedad. Mientras la biología pensó que su tópicos consistía en las formas de vida animal y vegetal, las diferentes ramas de la biología fueron, en gran parte, esfuerzos de catalogación. Tan pronto como lo que tuvo que explicarse fue la existencia misma de las formas de vida, la teoría de la evolución, las concepciones de protoplasma y de célula penetraron en la biología y la revitalizaron por completo.

Se me ocurre que la crítica literaria se encuentra ahora en el mismo estado de inducción ingenua que hallamos en la ciencia primitiva. Sus materiales, las obras maestras de la literatura, no se consideran todavía como fenómenos que han de explicarse en términos de un marco conceptual que sólo posee la crítica. De algún modo se considera que constituyen asimismo el marco o estructura de la crítica. Sugiero que ya es hora de que la crítica dé un salto hacia un nuevo terreno desde el cual pueda descubrir cuáles son las formas de organización y contenido de su marco conceptual. La crítica parece tener suma necesidad de un principio coordinador, de una hipótesis central que, al igual que la teoría de la evolución en biología, considere como una totalidad los fenómenos de que se ocupa.

El primer postulado de este salto inductivo es el mismo que se da en cualquier otra ciencia: el supuesto de una coherencia total. Aunque este supuesto parezca simple, una ciencia tarda mucho en descubrir que constituye un cuerpo de conocimientos totalmente inteligible. Mientras no haya hecho este descubrimiento, no ha nacido como ciencia individual sino que sigue siendo un embrión dentro del cuerpo de otra disciplina. El nacimiento de la física a partir de la «filosofía natural», y de la sociología a partir de la «filosofía moral», ejemplifican este proceso. Tampoco deja de ser verdad el hecho de que las ciencias modernas se hayan desarrollado en orden de proximidad a las matemáticas. Así, la física y la astronomía comenzaron a cobrar forma moderna en el Renacimiento, la química en el siglo XVIII, la biología en el XIX y las ciencias sociales en el XX. Si la crítica es una ciencia, está claro que se trata de una ciencia social y aunque sólo se está elaborando en nuestros días, el hecho, al menos, no constituye un anacronismo. Mientras tanto la miopía de la especialización sigue siendo parte inseparable de la inducción ingenua. Desde tal perspectiva es imposible humanamente ocuparse de las cuestiones «generales» porque implican «cubrir» un campo pavorosamente vasto. El crítico se encuentra en la situación de un matemático que tuviera que ocuparse de cifras tan inmensas que lo tendrían garabateando dígitos hasta la próxima era glacial, incluso si los escribe en su forma convencional de integrales. Tanto el crítico como el matemático tendrán que inventar, de algún modo, una notación menos incómoda.

La inducción ingenua considera a la literatura enteramente en términos de la bibliografía enumerativa de la literatura: es decir, considera a la literatura como un inmenso agregado o cúmulo misceláneo de «obras» discretas. Salta a la vista que si la literatura no es nada más que esto, cualquier disciplina mental sistemática basada en ella se hace imposible. Sólo un principio organizador se ha descubierto hasta hoy en la literatura: el principio de la cronología. Este último proporciona la palabra mágica «tradición», que significa que cuando vemos el cúmulo misceláneo colgado de una cuerda cronológica, se ofrece cierta coherencia por el mero hecho de la serie dada. Pero ni siquiera la tradición responde a todas nuestras preguntas. La historia literaria total nos da un vislumbre de la posibilidad de considerar a la literatura como la complicación de un grupo relativamente limitado y simple de fórmulas que pueden estudiarse en la cultura primitiva. Luego nos damos cuenta de que la relación de la literatura posterior con estas fórmulas primitivas no es, en absoluto, una relación de simple complicación, al descubrir que las fórmulas primitivas reaparecen en los más grandes clásicos (de hecho, por parte de éstos parece haber una tendencia general a volver a ellas). Esto coincide con un sentimiento que todos hemos tenido: de que el estudio de las obras mediocres sigue siendo una forma ocasional y periférica de la experiencia crítica, mientras que la obra maestra profunda nos lleva a un punto a partir del cual parece que contemplamos una enorme cantidad de patrones convergentes de significado. Comenzamos a preguntarnos si no podríamos considerar la literatura, no sólo como si se complicara en el tiempo sino como si se extendiera en el espacio conceptual a partir de una especie de centro que la crítica podría localizar.

Claro está que la crítica no puede ser un estudio sistemático, a menos que haya en la literatura una cualidad que le permita serlo. Tenemos que adoptar, entonces, la hipótesis de que, del mismo modo en que existe un orden de la naturaleza detrás de las ciencias

naturales, tampoco la literatura es un agregado o cúmulo de «obras», sino un orden de palabras. En todo caso, la creencia en un orden de la naturaleza es una inferencia que se hace a partir de la inteligibilidad de las ciencias naturales; y si alguna vez las ciencias naturales llegaran a demostrar completamente el orden de la naturaleza, es de suponer que agotarían su tema. De modo semejante, la crítica, de ser una ciencia, ha de ser totalmente inteligible; pero la literatura, en la medida en que constituye el orden de palabras que hace posible la ciencia, es, en la medida en que podemos saberlo, fuente inagotable de nuevos descubrimientos críticos y seguiría siéndolo aunque dejaran de escribirse nuevas obras literarias. De ser así, pues, resulta equivocada la búsqueda de un principio limitador en la literatura con el fin de oponerse al desarrollo de la crítica. La absurda fórmula cuantitativa de la crítica, la afirmación de que el crítico debería limitarse a «sonsacarle» a un poema exactamente aquello que vagamente se supone que el poeta se haya percatado de «haber puesto ahí», es uno de los tantos actos de ignorante dejadez que la ausencia de una crítica sistemática ha permitido proliferar. Esta teoría cuantitativa constituye la forma literaria de lo que puede llamarse la falacia de la teleología prematura. En las ciencias naturales corresponde a la afirmación de que un fenómeno es como es porque la Providencia, en su sabiduría inescrutable, lo ha decretado así. O sea, se supone que el crítico no tiene un marco conceptual: su trabajo es simplemente tomar un poema en el cual un poeta ha embutido una específica cantidad de bellezas o efectos y extraerlos con complacencia, uno por uno.

El primer paso que ha de darse con vistas a elaborar una poética auténtica consiste en reconocer la crítica insignificante y deshacerse de ella así como de toda la discusión sobre literatura que sea incapaz de contribuir a la construcción de una estructura sistemática de conocimiento. Esto incluye todo el absurdo sonoro que tan a menudo encontramos en las generalidades críticas, los comentarios reflexivos, las arengas ideológicas y otras consecuencias del hecho de adoptar un amplio punto de vista sobre un tópico desorganizado. Incluye también todas las listas de los «mejores» poemas, novelas o escritores, sea su particular virtud la exclusividad o bien la inclusividad. Incluye todos los juicios de valor accidentales, sentimentales y preconcebidos, y todo el palique literario que determina el alza y la baja de la reputación de los poetas en una bolsa imaginaria. El rico inversionista Eliot tras hacer caer a Milton en el mercado, lo vuelve a comprar ahora; Donne ha alcanzado probablemente su tope y comenzará a descender; puede que se produzca cierta agitación con Tennyson pero, en todo caso, las acciones de Shelley siguen mostrando tendencia a la baja. Este tipo de situación no puede formar parte de ningún estudio sistemático porque un estudio sistemático sólo puede progresar: todo lo que titubee, vacile o reaccione no es más que habladerías de gente acomodada. La historia del gusto no es parte de la *estructura* de la crítica, así como no es parte de la ciencia biológica el debate entre Huxley y Wilberforce.

Creo que si este distingo se mantiene y aplica a los críticos del pasado, lo que han dicho acerca de la crítica real ha de mostrar un asombroso grado de concordancia, gracias al cual comenzarían a aparecer las líneas fundamentales de un estudio coherente y sistemático. En la historia del gusto, donde no hay hechos y donde se han fraccionado todas las verdades, a la manera hegeliana, en semiverdades, a fin de afilar sus bordes cortantes, tal vez sintamos que el estudio de la literatura es demasiado relativo y subjetivo para poder tener nunca un sentido coherente. Pero como la

historia del gusto no tiene conexión orgánica con la crítica, puede separarse de ella fácilmente. El ensayo de Eliot, *The Function of Criticism*, comienza asentando el principio de que los monumentos existentes de la literatura forman un orden ideal entre sí y no son simples colecciones de escritos de individuos. Esto sí que es crítica y de la más fundamental. Gran parte del presente libro intenta servirle de comentario. Su solidez se manifiesta por la coherencia que tiene con un centenar de otras afirmaciones que podrían extraerse de los mejores críticos de todos los tiempos. Luego se sigue un debate retórico que hace de la tradición y de su contrario fuerzas personificadas y en contienda, dignificada la primera con los títulos de católica y clásica, ridiculizada la segunda con el epíteto de «liberal». Esto es algo que se presta fácilmente a confusión hasta que nos damos cuenta de cuán simple resulta cortarlo y desecharlo. El debate se mantiene contra Middleton Murry, de quien se habla con aprobación porque «él se da cuenta de que hay que adoptar posiciones definidas y de que, de vez en vez, hay que rechazar realmente algo y seleccionar otra cosa». No se adoptan posiciones definidas en química ni en filología, y si han de adoptarse en la crítica, ésta no constituye entonces un campo de saber genuino. Ya que en cualquier campo de saber genuino, la única respuesta sensata al desafío de «adoptar posiciones» es la que da Falstaff: «así lo hago, contra mi voluntad». La propia «posición definida» es la de la propia flaqueza, la fuente de la propia susceptibilidad al error y al prejuicio, y el hecho de ganar adeptos a una posición definida sólo sirve para propagar la propia flaqueza como si fuera una infección.

El paso siguiente consiste en darse cuenta de que la crítica tiene vecinos muy diferentes y de que el crítico debe establecer con ellos relaciones tales que garanticen su propia independencia. Acaso quiera informarse acerca de las ciencias naturales, pero no necesita perder el tiempo imitando sus métodos. Tengo entendido que anda por ahí una tesis doctoral que establece un catálogo de las novelas de Hardy basado en el orden de los porcentajes de melancolía que contienen, pero no creo que este tipo de procedimiento debiera aconsejarse. Acaso el crítico quiera informarse acerca de las ciencias sociales, pero no puede haber algo así como un «enfoque» sociológico de la literatura. No hay razón por la cual un sociólogo no debería trabajar exclusivamente con materiales literarios, pero si así lo hace no ha de prestar ninguna atención a los valores de la literatura. En su campo, es muy posible que Horatio Alger y el autor de los libros sobre Elsie sean más importantes que Hawthorne o Melville, y que un solo número de *Ladies' Home Journal* valga todo Henry James. De igual manera, el crítico no tiene ninguna obligación para con los valores sociológicos, dado que las condiciones sociales que favorecen la producción del gran arte no son necesariamente aquellas hacia las cuales tienden las ciencias sociales. Puede que el crítico necesite informarse acerca de la religión, pero, según los criterios teológicos, un poema religioso ortodoxo dará expresión más satisfactoria de su contenido que uno herético: esto en la crítica es absurdo y nada se gana confundiendo los criterios de las dos disciplinas.

Siempre se ha reconocido que la literatura es un producto comerciable, siendo sus productores los escritores creativos y sus consumidores los lectores cultos, con los críticos a la cabeza. Desde este punto de vista, el crítico, según la metáfora de nuestra página inicial, no es más que un intermediario. Tiene algunos privilegios del mayorista, tales como los ejemplares gratis para las reseñas, pero su función, en la medida en que se diferencia de la del librero, es esencialmente una forma de la

rebusca del consumidor. Reconozco una segunda división del trabajo en la literatura, la cual, como otras formas de construcción mental, tiene su teoría y su práctica. El profesional de la literatura y el productor de literatura no son precisamente lo mismo, aunque bastante se traslapan; el teórico de la literatura y el consumidor de literatura no son en absoluto lo mismo, aun cuando coexistan en la misma persona. El presente libro presupone que la teoría literaria es fundamentalmente una actividad humanística y liberal, así como lo es su práctica. Razón por la cual, aunque dé por sabidos ciertos valores literarios, plenamente establecidos por la experiencia crítica, no se ocupa directamente de juicios de valor. Esto requiere una explicación, ya que, a menudo, se considera el juicio de valor, y tal vez con razón, como la característica que distingue a la actividad humanística y liberal.

Los juicios de valor son subjetivos en el sentido de que pueden comunicarse indirecta pero no directamente. Cuando están de moda o gozan de general aceptación, parecen objetivos, pero nada más. El juicio de valor demostrable es la cuadratura del círculo de la crítica literaria y de toda nueva moda en la crítica, como la moda actual de elaborado análisis retórico se ha visto acompañada por una creencia en que la crítica ha descubierto finalmente una técnica definitiva para separar lo excelente de lo menos excelente. Pero esto resulta ser siempre una ilusión de la historia del gusto. Los juicios de valor se fundamentan en el estudio de la literatura; el estudio de la literatura nunca puede fundamentarse en los juicios de valor. Decimos que Shakespeare fue uno de un grupo de dramaturgos ingleses que ejercieron su oficio alrededor de 1600 y también uno de los más grandes poetas del mundo. La primera parte de esta proposición es una afirmación de hecho; la segunda un juicio de valor, tan unánimemente aceptado que pasa por ser una afirmación de hecho. Pero no lo es. Sigue siendo un juicio de valor y a él no puede adherirse ni siquiera un ápice de crítica sistemática.

Hay dos tipos de juicio de valor, los comparativos y los positivos. La crítica que se fundamenta en los valores comparativos se divide en dos sectores principales, según se considere la obra de arte como producto o como posesión. El primero elabora la crítica biográfica, la cual relaciona primordialmente la obra de arte con el hombre que la escribió. Podemos llamar al segundo crítica tropológica y se ocupa primordialmente del lector contemporáneo. La crítica biográfica se interesa ampliamente en las cuestiones comparativas de la grandeza y de la autoridad personal. Considera al poema como la oratoria de su creador y se siente más segura cuando reconoce una personalidad definida, de preferencia heroica, detrás de la poesía. Si no puede descubrir dicha personalidad, tratará de proyectarla a partir del ectoplasma retórico, como lo hace Carlyle en su ensayo sobre Shakespeare como poeta «heroico». La crítica tropológica trata comparativamente del estilo y de la hechura, de la complejidad del significado y de la asimilación figurativa. Tiende a desaprobare y empequeñecer a los poetas oratorios y apenas si puede tratar de la personalidad heroica. En lo esencial, ambas son formas retóricas de la crítica, ya que una trata de una retórica del discurso y la otra de la retórica del ornamento verbal, pero cada una desconfía del género de retórica de la otra.

Los juicios de valor retóricos están íntimamente vinculados con los valores sociales y se despachan, por lo común, a través de una aduana de metáforas morales: sinceridad, economía, sutileza, simplicidad y otras parecidas. Pero a causa de que la poética está insuficientemente elaborada, surge la falacia de la extensión

ilegítima de la retórica a la teoría literaria. La señal invariable de esta falacia es la tradición selecta, que ejemplifica con gran claridad la teoría de la «piedra de toque» en Arnold, donde procedemos a partir de la intuición de valor representada por la piedra de toque hasta un sistema que gradúa a los poetas situándolos en clases. La práctica de comparar a los poetas gracias al método de pesar sus versos (no se trata de una nueva invención, ya que Aristófanes la ridiculiza en *Las ranas*) sirve tanto a los críticos biográficos como a los tropológicos con el fin, principalmente, de negar el primer puesto a los poetas que el otro grupo favorece.

Sin embargo, cuando examinamos la técnica de la piedra de toque en Arnold surgen ciertas dudas acerca de su motivación. El verso de *The Tempest: In the dark backward and abyss of time* («En el oscuro fondo y abismo del tiempo») serviría muy bien como piedra de toque. Uno adivina que el verso: *Yet a tailor might scratch her wehere'er she did itch* («Con todo, un sastre la rascaría allí donde le picara»), por alguna razón no serviría, aunque es igualmente shakespeariano y es igualmente esencial a la misma obra. (Claro que una forma extrema de esta misma clase de crítica negaría esto, insistiendo en que el verso ha sido interpolado por un vulgar tinterillo.) Salta a la vista que aquí está actuando un principio que es mucho más altamente selectivo de lo que sería una experiencia puramente crítica de la obra.

A todas luces, la «elevada seriedad» de Arnold guarda estrecha relación con el punto de vista según el cual la epopeya y la tragedia, por tratar de figuras de la clase dominante y exigir el alto estilo del decoro, son los aristócratas de las formas literarias. Todas sus piedras de toque que se refieren a la primera clase proceden de la epopeya y la tragedia, y se juzgan según sus criterios. Razón por la cual su reducción de Chaucer y Burns a la segunda clase parece estar afectada por un sentimiento de que la comedia y la sátira deberían mantenerse en el lugar que les corresponde, al igual que los criterios morales y las clases sociales que simbolizan. Comenzamos a sospechar que los juicios de valor literarios son proyecciones de los sociales. ¿Por qué quiere Arnold establecer rangos entre los poetas? Dice él que acrecentamos nuestra admiración por aquellos que logran permanecer en la primera clase tras haberles hecho muy difícil allí la cabida. Como es un absurdo palpable debemos ir más allá. Cuando leemos: «en poesía, la distinción entre lo excelente y lo inferior... es de suprema importancia... en razón del alto sentido de la poesía», comenzamos a descubrir una clave. Vemos que Arnold está intentando crear un nuevo canon escriturario a partir de la poesía, para que sirva de guía a aquellos principios sociales que él quisiera que la cultura recibiera de la religión.

El tratamiento de la crítica como aplicación de una actitud social es un resultado hartamente natural de lo que hemos llamado el vacío de poder en la crítica. El estudio sistemático oscila entre la experiencia inductiva y los principios deductivos. En la crítica, el análisis retórico proporciona parte de la inducción y la poética; la teoría de la crítica debería ser la contrapartida deductiva. Al no haber poética, el crítico vuelve a caer en el prejuicio que deriva de su existencia como ser social. Ya que el prejuicio consiste simplemente en una deducción inadecuada, pues su presencia en la mente nunca puede ser otra que una premisa mayor, en gran parte sumergida como un iceberg.

No es difícil ver prejuicios en Arnold porque sus puntos de vista han caducado: es un poco más difícil cuando la «elevada seriedad» se convierte en «madurez» o en algún otro poderoso término de persuasión de la crítica retórica más reciente. Resulta aún más

difícil cuando la vieja pregunta de qué libros se llevaría uno a una isla desierta pasa de los juegos de salón, adonde pertenece, a integrar una costosa biblioteca que supuestamente constituye el canon escriturario de los valores democráticos. Los juicios de valor retóricos giran, por lo común, en torno a cuestiones de decoro, y la concepción central del decoro estriba en la diferencia que se da entre los estilos alto, medio y bajo. Estos estilos son sugeridos por la estructura de clase de la sociedad, y la crítica, si no ha de rechazar la mitad de los hechos de la experiencia literaria, evidentemente tiene que considerar al arte desde el punto de vista ideal de una sociedad sin clases. Arnold mismo subraya esto al decir que «la cultura trata de suprimir las clases». Que yo sepa, en literatura toda jerarquía de valores deliberadamente construida se basa en una oculta analogía social, moral o intelectual. Esto es válido, tanto en el caso de que la analogía sea conservadora y romántica, como en Arnold, cuanto en el caso de que sea radical y otorgue el primer puesto a la comedia, la sátira y los valores de la prosa y de la razón, como en Bernard Shaw. Los diferentes pretextos que se aducen para menoscabar el poder comunicativo de ciertos autores, por el hecho de que sean oscuros u obscenos, nihilistas o reaccionarios, o cualquier otra cosa, resultan ser, por lo general, disfraces del sentimiento de que las opiniones sobre el decoro que sostiene la clase social o intelectual en ascenso han de mantenerse o bien ponerse en tela de juicio. Estas obsesiones sociales cambian constantemente como un ventilador que gira ante una luz, y el cambio inspira la creencia de que la posteridad acabará descubriendo toda la verdad sobre el arte.

Así pues, todo enfoque selectivo de la tradición lleva siempre disimulado a algún burlón ultracrítico. No se trata de aceptar la totalidad de la literatura como base de estudio, pero sí de abstraer una tradición (o, por supuesto, «la tradición») y de adjudicársela a los valores sociales contemporáneos para luego utilizarla con el fin de documentar estos valores. Se invita al lector que tiene sus dudas a probar el siguiente ejercicio. Tómense al azar tres nombres, elabórense las ocho combinaciones posibles de promoción y degradación (sobre una base simplificada, o de dos clases) y defiéndase cada una a su vez. De este modo, si los tres nombres escogidos fueron los de Shakespeare, Milton y Shelley, la agenda rezaría así:

1. Degradar a Shelley, con base en que es inmaduro en técnica y en profundidad de pensamiento comparado con los demás.

2. Degradar a Milton, con base en que su oscurantismo religioso y su denso contenido doctrinal perjudican la espontaneidad de su expresión.

3. Degradar a Shakespeare, con base en que su despreocupación por las ideas hace de sus dramas un reflejo de la vida más bien que un intento creativo de mejorarla.

4. Promover a Shakespeare, con base en que conserva una integridad de visión poética que en los otros se ve ofuscada por la didáctica.

5. Promover a Milton, con base en que su penetración en los misterios más elevados de la fe lo sitúa por encima de la inalterable mundanidad de Shakespeare y de la inexperiencia de Shelley.

6. Promover a Shelley, con base en que su amor a la libertad habla más inmediatamente al corazón del hombre moderno que los poetas que aceptaron valores sociales o religiosos caducos.

7. Promover a los tres juntos (para eso se requiere un estilo especial que podemos llamar el estilo de la peroración).

8. Degradar a los tres juntos, con base en la falta de pulcritud del espíritu inglés cuando se lo examina con criterios franceses, clásicos o chinos.

Puede que el lector simpatice con alguna de estas llamadas «posiciones» más que con cualquier otra y se deje seducir por el pensamiento de que una de ellas debe estar en lo cierto y que es importante saber cuál. Pero mucho antes de haber concluido su tarea se dará cuenta de que todo el procedimiento implicado es una neurosis de angustia impuesta por un censor moral y que carece enteramente de contenido. Por supuesto, además de los moralistas, se da el caso de poetas que sólo consideran auténticos a quienes suenan como ellos mismos; se da el caso de críticos que disfrutaban haciendo campañas religiosas, antirreligiosas o políticas con soldados de juguete llamados «Milton» o «Shelley», más de lo que disfrutaban con el estudio de la poesía; se da el caso de estudiantes que tienen razones urgentes para volver superflua la mayor cantidad posible de lecturas edificantes.

Así pues, la dialéctica social que se aplica externamente a la crítica constituye, *dentro de la crítica*, una seudodialéctica o falsa retórica. Queda intentar definir la verdadera dialéctica de la crítica. A este nivel, el crítico biográfico se convierte en crítico histórico. Evoluciona del culto al héroe hacia la aceptación total e indiscriminada: nada hay «en su campo» que no esté dispuesto a leer con interés. Sin embargo, desde un punto de vista puramente histórico, los fenómenos culturales han de leerse en su propio contexto, sin aplicaciones contemporáneas. Los estudiamos como estudiamos los astros, contemplando sus relaciones pero sin acercarnos a ellos. De ahí que la crítica histórica haya de completarse por una actividad correspondiente que nazca de la crítica tropológica.

Podemos llamarla crítica ética, interpretando a la ética no como una comparación retórica de hechos sociales y valores predeterminados sino como la conciencia de la presencia de la sociedad. Como categoría crítica, éste sería el sentido de la presencia real de la cultura en la comunidad. La crítica ética, por lo tanto, se ocupa del arte como de una comunicación del pasado al presente y se basa en la concepción de la posesión total y simultánea de la cultura pasada. Una dedicación exclusiva a ésta, haciendo caso omiso de la crítica histórica, conduciría a una traslación ingenua de todos los fenómenos culturales a nuestros propios términos sin consideración de su carácter original. Como contrapeso de la crítica histórica estaría destinada a expresar el impacto contemporáneo de todo arte, sin seleccionar una tradición. Cada nueva moda en la crítica ha acrecentado el aprecio hacia ciertos poetas y depreciado a otros, así como hace unos veinticinco años el interés creciente en los poetas metafísicos tendió a depreciar a los románticos. A nivel ético podemos ver que todo aumento de aprecio ha estado en lo cierto y toda disminución, equivocada, que la crítica nada gana en reaccionar contra las cosas sino que debería mostrar un pausado avance hacia la comprensión indiscriminada. Dijo Oscar Wilde que sólo un subastador podía valorar igualmente toda clase de arte; por supuesto tenía en mente al crítico público; pero incluso la tarea del crítico público, al poner los tesoros de la cultura en manos de la gente que los quiere, es, en gran parte, una tarea de subastador. Y si ello es cierto con respecto a él, lo es *a fortiori* con respecto al crítico erudito.

Así pues, el eje dialéctico de la crítica tiene como uno de sus polos la aceptación total de los datos de la literatura, y como el otro la aceptación total de los valores

potenciales de estos datos. Éste es el nivel real de la cultura y de la educación liberal, la fecundación de la vida por el estudio, en el cual el progreso sistemático del saber fluye dentro de un progreso sistemático del gusto y del entendimiento. A este nivel no se da la comezón por emitir juicios pesados, como tampoco ninguno de los efectos perniciosos que resultan del libertinaje de la cordura y que han hecho de la palabra *crítico* un sinónimo de culta arpía. Los juicios de valor comparativos son en realidad inferencias —cuanto más válidas, tanto más silenciosas— de la práctica crítica, y no principios declarados que guían esta práctica. El crítico descubrirá enseguida y sin cesar que Milton es un poeta más sugestivo y remunerador que Blackstone. Pero a medida que esto salte más a la vista, menor será el tiempo que quiera perder insistiendo sobre el tema. Ya que insistir sobre el tema es todo lo que puede hacer: cualquier crítica motivada por el deseo de establecerlo o demostrarlo constituye simplemente un documento más en la historia del gusto. Sin duda, hay mucho en la cultura del pasado que tendrá siempre un valor comparativamente tenue para el presente. Pero dado que la diferencia entre arte redimible e irredimible se basa en la experiencia *total* de la crítica, aquélla nunca podrá formularse teóricamente. Hay demasiadas cenicientas entre los poetas, demasiadas piedras rechazadas de un edificio de moda que se han convertido en las fachadas de la próxima esquina.

Puede, por lo tanto, existir algo así como unas reglas del procedimiento crítico y unas leyes —en el sentido de estructuras de los fenómenos observados— de la práctica literaria. Han fracasado todos los intentos que han hecho los críticos por descubrir reglas o leyes en el sentido de mandamientos morales que digan al artista lo que debería hacer o haber hecho para ser un auténtico artista. «La poesía», dijo Shelley, «y el arte que profesa regular y limitar sus poderes no pueden subsistir juntos». No hay tal arte y jamás lo ha habido. La sustitución de la subordinación y de los juicios de valor por la coordinación y descripción, la sustitución de «todos los poetas deberían» por «algunos poetas lo hacen», es sólo un signo de que aún no se han tomado en consideración todos los hechos importantes. Las afirmaciones críticas que llevan un «deben» o «tienen que» en sus predicados son o bien pedanterías o bien tautologías, dependiendo de si se toman en serio o no. Así, a un crítico dramático podrían entrarle ganas de decir «todas las obras de teatro deben tener unidad de acción». Si es un pedante, tratará entonces de definir la unidad de acción en términos específicos. Pero el poder creador es versátil y de seguro se encontrará tarde o temprano afirmando que un dramaturgo perfectamente respetable, cuya eficacia en escena se ha comprobado una y otra vez, no presenta la unidad de acción que aquél ha definido y, por consiguiente, no está escribiendo en modo alguno lo que el crítico considera como obras de teatro. El crítico que intenta aplicar tales principios con espíritu más liberal o más cauto, pronto tendrá que ampliar sus concepciones hasta el punto, por supuesto, no de decir sino de tratar de ocultar el hecho de que está diciendo: «todas las obras de teatro que tienen unidad de acción deben tener unidad de acción», o más simple y llanamente, «todas las buenas obras de teatro han de ser buenas obras de teatro».

En resumidas cuentas, la crítica y la estética en general deben aprender a hacer lo que ya hizo la ética. Hubo un tiempo en que la ética podía adoptar la simple forma de comparar lo que el hombre hace con lo que debería hacer, con lo bueno. Lo «bueno» resultaba ser invariablemente aquello a lo que estaba acostumbrado el

autor del libro y que encontraba sancionado por su comunidad. Los escritores éticos de hoy, aunque sigan teniendo valores, tienden a considerar sus problemas de modo un tanto diferente. Pero un procedimiento que está irremisiblemente fuera de moda en la ética, sigue aún en boga entre los escritores de problemas estéticos. Todavía es posible para un crítico definir como arte auténtico todo aquello que le gusta y afirmar luego que aquello que no es de su gusto no puede ser, en términos de esa definición, arte auténtico. El argumento tiene la gran ventaja de ser irrefutable, como lo son todos los argumentos circulares, pero es sombra y no cuerpo.

Así pues, las odiosas comparaciones de grandeza han de dejarse a su propia suerte, ya que aun cuando nos sintamos obligados a asentir en ellas, siguen siendo lugares comunes improductivos. La real preocupación del crítico evaluador tiene que ver con el valor positivo, con el hecho de que el poema sea bueno o por lo menos genuino, más bien que con la grandeza de su autor. Esta crítica produce el juicio de valor directo del buen gusto informado, la prueba del arte en el pulso, la disciplinada reacción de un sistema nervioso sumamente organizado ante el impacto de la poesía. Ningún crítico en su juicio tratará de reducir la importancia de esto; sin embargo, incluso aquí hay que tener cuidado. En primer lugar, es superstición creer que la rápida certeza intuitiva del buen gusto es infalible. El buen gusto resulta del estudio de la literatura y se elabora a partir de él; su precisión resulta del conocimiento pero no produce conocimiento. De ahí que la precisión del buen gusto en cualquier crítico no es garantía de que sea adecuada su base inductiva en la experiencia literaria. Ello puede seguir siendo verdad incluso después de que el crítico haya aprendido a fundamentar sus juicios en su experiencia de la literatura y no en sus angustias sociales, morales, religiosas o personales. Los críticos honrados hallan constantemente puntos débiles en su gusto: descubren la posibilidad de reconocer una forma válida de experiencia poética sin ser capaces de realizarla ellos mismos.

En segundo lugar, el juicio positivo se funda en la experiencia directa, que, a pesar de ser esencial para la crítica, para siempre estará excluida de ella. La crítica puede dar cuenta de dicha experiencia sólo mediante su terminología crítica y ésta nunca puede recobrar ni incluir la experiencia original. La experiencia original es como la visión directa del color o la directa sensación del calor o el frío que la física «explica» de modo hartamente insignificante desde el punto de vista de la experiencia misma. Por muy disciplinada que esté por el gusto y la pericia, la experiencia de la literatura es, al igual que la literatura misma, incapaz de hablar. «Si siento físicamente como si me arrancaran la cabeza», dijo Emily Dickinson, «sé que esto es poesía». Esta observación es perfectamente adecuada, pero sólo se relaciona con la crítica en tanto que experiencia. La lectura de la literatura debería, como la plegaria en los Evangelios, salirse fuera de la palabra hablada de la crítica y entrar en la presencia íntima y secreta de la literatura. De otro modo, la lectura no será una experiencia auténticamente literaria sino un simple reflejo de convenciones críticas, de recuerdos y de prejuicios. La presencia de una experiencia incommunicable en el centro de la crítica hará siempre de la crítica un arte, en la medida en que el crítico reconozca que la crítica proviene de ella pero que no puede construirse con base en ella.

De este modo, aunque la evolución normal del gusto de un crítico vaya encaminada hacia una mayor tolerancia y comprensión, la crítica como conocimiento es una cosa, y otra los juicios de valor conformados por el gusto. El intento de hacer

entrar en la estructura de la crítica la experiencia directa de la literatura produce las aberraciones de la historia del gusto ya mencionadas. El intento de invertir el procedimiento y hacer entrar la crítica en la experiencia directa destruiría la integridad de ambas. La experiencia directa, aun si se ocupa de algo ya leído más de cien veces, trata de ser cada vez una experiencia nueva y fresca, lo cual es claramente imposible si el poema mismo ha sido reemplazado por una visión crítica del poema. Insistir en mi propio parecer, según el cual la crítica como conocimiento debería hacer constantes progresos, sin achacarle nada a la experiencia directa, significaría que esta última debería desembocar en un generalizado pasmo de satisfacción con todo lo escrito, lo cual no es en absoluto lo que tengo en mente.

Finalmente, la habilidad elaborada a partir de una práctica constante en la experiencia directa de la literatura es una habilidad especial, como tocar el piano, no la expresión de una actitud general hacia la vida, como cantar en la ducha. El crítico tiene un trasfondo subjetivo de experiencia, conformado por su temperamento y por todos los contactos que haya establecido con las palabras, incluyendo periódicos, anuncios, conversaciones, películas y lo que leyó a los nueve años. Tiene una habilidad específica para reaccionar ante la literatura que no se identifica con este trasfondo subjetivo de todos sus recuerdos privados, asociaciones y prejuicios arbitrarios, del mismo modo que leer un termómetro no se identifica con el hecho de tiritar. Por decirlo una vez más, no hay nadie con habilidad crítica que no haya experimentado un placer profundo e intenso a efectos de algo, simultáneamente con una escasa evaluación crítica de aquello que lo produjo. Debe de haber varias docenas de teorías estéticas y críticas que se basan en el supuesto de que el placer subjetivo y la reacción específica ante el arte son, o se elaboran a partir de, o se transforman finalmente en, la misma cosa. Con todo, cualquier persona culta que no sufra de paranoia avanzada sabe que aquéllos siempre serán indistintos. O, por otro lado, el valor ideal puede ser bastante diferente del valor real. Un crítico puede dedicar una tesis, un libro o incluso el trabajo de toda una vida a algo que él sabe que es de tercera categoría, simplemente porque está vinculado con otra cosa que le parece lo suficientemente importante como para merecer tanto esfuerzo. No conozco ninguna teoría crítica que tome realmente en cuenta los distintos sistemas de evaluación implícitos en una de las prácticas más comunes de la crítica.

Ahora que hemos barrido el salón de nuestro intérprete en el espíritu de la ley y que lo hemos desempolvado, podemos hacer un nuevo intento, aplicando todos los untos de la revelación que poseemos. Apenas si es necesario destacar que mi polémica ha sido escrita en primera persona del plural y es tanto una confesión como una polémica. También salta a la vista que un libro de esta clase sólo puede ofrecerse a un lector que tenga la suficiente simpatía con sus objetivos como para pasar por alto, no en el sentido de mirar en menos sino en el de mirar más allá, todo aquello que le parezca inadecuado o simplemente erróneo. Estoy convencido de que si esperamos que un crítico plenamente calificado aborde los tópicos de estos ensayos, tendremos que esperar largo rato. A fin de mantener el libro dentro de los límites que hacían posible escribirlo y publicarlo, he procedido de manera deductiva y he sido rigurosamente selectivo con los ejemplos y aclaraciones. La deductividad no alcanza a ser más que un método táctico, y que yo sepa no hay, en el libro, principio alguno que se considere como una premisa mayor perfecta, sin excepcio-

nes o ejemplos negativos. A lo largo y a lo ancho se han sembrado en abundancia expresiones tales como «normalmente», «habitualmente», «regularmente» o «por regla general». Un lector puede siempre formular una objeción del tipo: «¿Qué pasa con fulano o zutano?», sin destruir necesariamente las afirmaciones que se basan en observaciones colectivas, y hay muchas preguntas del tipo: «¿Dónde ubicaría usted a mengano o perencejo?» que el presente autor no sabría contestar.

Aun así, la naturaleza esquemática de este libro es deliberada y se trata de una característica por la que, tras larga reflexión, no puedo pedir excusas. Hay un lugar para la clasificación en la crítica, como en cualquier otra disciplina, la cual tiene más importancia que el refinado talento de una casta de mandarines. La fuerte repugnancia emotiva que sienten muchos críticos hacia cualquier forma de esquematización en la poética es, una vez más, el resultado del fracaso en distinguir la crítica como cuerpo de conocimiento, de la experiencia directa de la literatura, donde todo acto es único y no hay lugar para clasificaciones. Cada vez que en las páginas siguientes aparezca la esquematización, no se le da importancia a la forma esquemática misma, la cual puede ser tan sólo el resultado de mi propia falta de ingenio. Espero que gran parte de ella sea un simple andamiaje que ha de derribarse cuando el edificio cobre mejor forma. Lo demás pertenece al estudio sistemático de las causas formales del arte.

## Roman Jakobson

(Rusia, 1896 - EE.UU., 1982)

Una de las figuras fundamentales del formalismo ruso, fundador del Círculo de Moscú (1915), luego también del Círculo Lingüístico de Praga (1926), Roman Jakobson fue lingüista, teórico literario y semiótico. Su obra trata cuestiones de gramática y fonología. A través del Círculo de Moscú sostuvo relaciones de trabajo con el Círculo de Petrogrado; también mantuvo un intenso intercambio con artistas de la vanguardia rusa, y, una vez en Praga, con los especialistas checos. En 1962 publicó, en colaboración con Claude Lévi-Strauss, un análisis del poema «Los gatos» de Baudelaire, un ejemplo de crítica estructuralista.

Influenciado por la lingüística saussureana, Jakobson parte de ese modelo para investigar el lenguaje (diacronía/sincronía; lengua/habla; significado/significante), hasta llegar a su propia concepción del lenguaje como red estructural de relaciones dinámicas. En 1919 propone el término de «literariedad», verdadero objeto de estudio de la ciencia literaria y no la literatura en sí misma. Jakobson pasó del énfasis formalista en la inmanencia de la obra poética, a una comprensión estructuralista de la obra como estructura autónoma, que está en relación con otras estructuras significantes.

Otra de sus propuestas es la de considerar que las operaciones de selección y combinación en el lenguaje deben entenderse de acuerdo con los términos de metáfora y metonimia (similaridad y contigüidad), modelos para dos maneras fundamentales de organizar el discurso.

«Linguistic and Poetics» [Lingüística y poética], que originalmente fuera la conferencia de clausura, en 1958, de un encuentro sobre «El estilo y el lenguaje» celebrado en la Universidad de Indiana, se publicó en 1960 (Jakobson residía en Estados Unidos desde 1941). En este trabajo, el estudioso desarrolla un modelo comunicacional, con sus factores y funciones. Los factores serían el hablante, el contexto, el mensaje, el oyente, el contacto y el código; las funciones, emotiva (hablante); referencial (contexto); poética (mensaje); conativa (oyente); fática (contacto); metalingüística (código).

Para Jakobson, la teoría de los signos es una semiótica general. En este texto establece una distinción entre crítico literario e investigador de la literatura, le atribuye gran importancia a la poética en el contexto de la ciencia lingüística contemporánea, y reflexiona sobre lo que hace que un mensaje verbal sea una obra de arte

(que sería el predominio de la orientación hacia el mensaje en sí). Obra de madurez, muestra de la tradición y contribución estructuralista de la Europa Central y de la Oriental, en ella Jakobson se refiere a una semiología artística, al posible desarrollo convergente de la poesía y la pintura.

«Lingüística y poética» (texto de 1958, publicado en 1960) ha sido tomado y editado de Roman Jakobson, *Lingüística y poética*, traducción de Ana María Gutiérrez Cabello, Barcelona, Editorial Cátedra, 1988, pp. 27-75.

Por fortuna, las conferencias eruditas y las políticas no tienen nada en común. El éxito en una convención política depende del acuerdo general de la mayoría o de la totalidad de sus participantes. El empleo de votos y vetos, sin embargo, es ajeno a la discusión erudita en la que el desacuerdo suele resultar más productivo, porque revela antinomias y tensiones dentro del campo que se debate reclamando nuevas investigaciones. Las actividades exploratorias en la Antártida, más que las conferencias políticas, presentan una analogía con las reuniones eruditas: expertos internacionales en diversas disciplinas intentan trazar el mapa de una región desconocida y descubrir dónde se hallan los máximos obstáculos para el explorador, los picos irremontables y los precipicios. Esta planificación parece haber sido la primordial tarea de nuestra conferencia y, a tal respecto, el trabajo ha tenido bastante éxito. ¿Es que no nos hemos dado cuenta de cuáles son los problemas más cruciales y cuáles los de mayor controversia? ¿Es que no hemos aprendido también a poner en marcha nuestros códigos, qué términos exponer o incluso evitar para impedir malentendidos con los que usan una jerga departamental diferente? Creo que para la mayoría de los miembros de esta conferencia, si no para todos, tales preguntas están algo más claras hoy que hace tres días.

Se me ha pedido que haga unos comentarios resumiendo la relación que hay entre la poética y la lingüística. En primer lugar, aquélla se ocupa de responder a la pregunta: *¿Qué hace que un mensaje verbal sea una obra de arte?* El objeto principal de la poética es la diferencia específica del arte verbal con respecto a otras artes y a otros tipos de conducta verbal; por eso está destinada a ocupar un puesto preeminente dentro de los estudios literarios.

La poética trata de problemas de estructura verbal, así como a la estructura pictórica le concierne el análisis de la pintura. Puesto que la lingüística es la ciencia que engloba a toda estructura verbal, se puede considerar a la poética como parte integrante de aquélla.

Los argumentos en contra de tal afirmación deben ser discutidos a fondo. Es evidente que muchos de los recursos estudiados por la poética no se limitan al arte verbal. Podemos referirnos a la posibilidad de trasladar *Cumbres borrascosas* a la pantalla, las leyendas medievales a frescos y miniaturas, o *La siesta de un fauno* a la música, al ballet y al arte gráfico. Por muy absurda que parezca la idea de hacer la *Iliada* y la *Odisea* en dibujos animados, ciertos rasgos estructurales del argumento se conservarán a pesar de la desaparición de su forma verbal. La cuestión de que las ilustraciones de Blake para la

*Divina Comedia* sean adecuadas o no es prueba de que las diferentes artes son susceptibles de comparación. Los problemas del barroco o de cualquier otro estilo histórico traspasan el marco de un solo arte. Cuando se maneja la metáfora surrealista, no podemos pasar por alto las pinturas de Max Ernst o las películas *Un perro andaluz* y *La edad de oro*, de Luis Buñuel. En resumen, muchos rasgos poéticos forman parte no sólo de la ciencia del lenguaje, sino también de toda la teoría de signos; es decir, de la semiótica general. No obstante, esta afirmación es válida para el arte verbal y para todas las variantes de la lengua, puesto que ésta comparte muchas propiedades con cualquier otro sistema de signos, e incluso con todos ellos (rasgos pansemióticos).

Del mismo modo, una segunda objeción no contiene nada específico para la literatura: la cuestión de las relaciones entre la palabra y el mundo no concierne en exclusiva al arte verbal, sino, de hecho, a todo tipo de discurso. Es probable que la lingüística explore todos los posibles problemas que se produzcan en la relación existente entre el discurso y el «universo del discurso»: qué parte de éste está verbalizada por una determinada oración y cómo lo está. Los valores de verdad, hasta el punto en que son —como dirían los lógicos— «entidades extralingüísticas», exceden, naturalmente, los límites de la poética y de la lingüística en general.

A veces oímos decir que la poética, a diferencia de la lingüística, tiene que ver con la valoración. Esta separación mutua de los dos campos se basa en una interpretación, actual pero errónea, del contraste entre la estructura de la poesía y otros tipos de estructura verbal: se dice que estos factores son opuestos, por su naturaleza «casual» y fortuita, al carácter «no casual» e intencional del lenguaje poético. En realidad, cualquier conducta verbal tiene un propósito, pero los objetivos son diferentes y la conformidad de los medios usados para obtener el efecto deseado es un problema que no dejará de preocupar a los que intenten profundizar en las diversas clases de comunicación verbal. Hay una correspondencia cercana, mucho más de lo que los críticos creen, entre la cuestión de los fenómenos lingüísticos que se extienden en espacio y en tiempo, y la extensión espacial y temporal de modelos literarios. Incluso una expansión tan discontinua como la recuperación de poetas desdeñados u olvidados —por ejemplo, el descubrimiento póstumo y la subsiguiente canonización de Gerard Manley Hopkins († 1889), la fama tardía de Lautréamont († 1870) entre los poetas surrealistas, y la sobresaliente influencia del hasta ahora ignorado Cyprian Norwid († 1883) en la poesía polaca moderna— encuentra un paralelo en la historia de las lenguas establecidas que son propensas a revivir modelos anticuados, a veces olvidados hace mucho tiempo, como fue el caso del checo literario que, hacia principios del siglo XIX, tendía a modelos del siglo XVI.

Por desgracia, la confusión del término «estudios literarios» con el de «crítica» tienta al estudioso de literatura a reemplazar la descripción de los valores intrínsecos de una obra literaria, por un veredicto subjetivo y censor. La etiqueta de «crítico literario» aplicada a un investigador de la literatura, es tan errónea como lo sería la de «crítico gramatical o léxico» aplicada a un lingüista. La investigación sintáctica y morfológica no puede ser suplantada por una gramática normativa, del mismo modo que ningún manifiesto puede actuar como sustituto de un análisis objetivo y erudito del arte verbal, a base de imponer clandestinamente los propios gustos y opiniones de un crítico sobre la literatura creativa. Esta afirmación no debe confundirse con el principio quietista del *laissez faire*: cualquier cultura verbal incluye esfuerzos

normativos, programación y planificación. Sin embargo, ¿por qué se hace una marcada distinción entre la lingüística pura y la aplicada, o entre la fonética y la ortología, y no entre los estudios literarios y la crítica?

Los estudios literarios, con la poética al frente, consisten —al igual que la lingüística— en dos grupos de problemas: sincrónicos y diacrónicos. La descripción sincrónica considera, no sólo la producción literaria en cualquiera de sus niveles, sino también aquella parte de la tradición que ha permanecido viva o ha sido revivida durante una determinada etapa. Así, por ejemplo, Shakespeare por una parte, y Donne, Marvell, Keats y Emily Dickinson por otra, tienen presencia viva en el actual mundo poético inglés, mientras que las obras de James Thomson y de Longfellow, por ahora, no pertenecen a valores artísticos viables. La selección de los clásicos y su reinterpretación por una tendencia nueva es un problema fundamental que se plantea a los estudios literarios sincrónicos. La poética sincrónica, al igual que la estilística sincrónica, no debe confundirse con la estática; cualquier fase discrimina entre las formas más conservadoras y las más innovadoras y cualquier etapa contemporánea es experimentada en su dinámica temporal, y por otra parte, el acercamiento histórico, tanto en la poética como en la lingüística, se preocupa de cambios y también de factores continuos, permanentes y estáticos. Una amplísima poética histórica o historia del lenguaje es una superestructura susceptible de basarse en una serie de descripciones sincrónicas sucesivas.

La insistencia en mantener a la poética separada de la lingüística está justificada sólo cuando el campo de esta última aparece restringido de una forma abusiva, por ejemplo: cuando la frase está considerada por algunos lingüistas como una construcción sumamente idónea para analizar; cuando el alcance de la lingüística está limitado a la gramática o, en exclusiva, a cuestiones no semánticas de forma externa, o bien a la existencia de recursos significativos que no hagan referencia o variaciones libres. Voegelin ha señalado con toda claridad los dos problemas relacionados más importantes con los que se enfrenta la lingüística estructural, a saber: una revisión de «la hipótesis monolítica del lenguaje» y una preocupación por «la interdependencia de estructuras diversas dentro de una lengua». Sin duda, para cualquier comunidad hablante, para cualquier orador existe una unidad de lenguaje, pero este código total representa, a su vez, un sistema de subcódigos conectados entre sí; cada lengua abarca varios patrones concurrentes, que se caracterizan por desempeñar una función diferente cada uno.

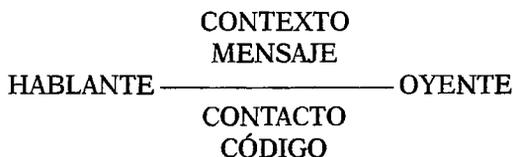
Es obvio que debemos estar de acuerdo con Sapir en que, en general, «lo que predomina en el lenguaje es la formación de las ideas...»,<sup>1</sup> pero esta supremacía no autoriza a la lingüística a descuidar los «factores secundarios». Los elementos emotivos del habla —que, como Joos está dispuesto a creer, no pueden describirse «con un número finito de categorías absolutas»— son clasificados por él «como elementos no lingüísticos del mundo real». De ahí que «para nosotros sean fenómenos vagos, proteicos y fluctuantes», concluye Joos, «que rehusamos tolerar en nuestra ciencia».<sup>2</sup> Joos es un verdadero experto en experimentos de reducción, y uno de

1. E. Sapir, *Language*, Nueva York, 1921.

2. M. Joos, «Description of Language Design», en *Journal of the Acoustical Society of America*, 22 (1950), pp. 701-708.

ellos está representado por el énfasis que pone en exigir una «expulsión» de los elementos emotivos de «la ciencia del lenguaje», *reductio ad absurdum*.

El lenguaje debe ser investigado en toda la gama de sus funciones. Antes de discutir la parte poética, debemos definir el lugar que ocupa dentro de las otras funciones. Un esbozo de ellas requiere un examen conciso de los factores que entran a formar parte de cualquier hecho del habla, de cualquier acto de comunicación verbal. El HABLANTE envía un MENSAJE al OYENTE. Para que sea operativo, ese mensaje requiere un CONTEXTO al que referirse («referente», según una nomenclatura más ambigua), susceptible de ser captado por el oyente y con capacidad verbal o de ser verbalizado; un CÓDIGO común a hablante y oyente, si no total, al menos parcialmente (o lo que es lo mismo, un codificador y un descifrador del mensaje); y, por último, un CONTACTO, un canal de transmisión y una conexión psicológica entre hablante y oyente, que permita a ambos entrar y permanecer en comunicación. Todos estos factores involucrados en la comunicación verbal de una manera inalienable pueden ser esquematizados de la siguiente forma:



Cada uno de esos seis elementos determina una función diferente del lenguaje. Aunque distinguimos seis de sus aspectos básicos, apenas podríamos encontrar mensajes verbales que realizasen un cometido único. La diversidad no se encuentra en el monopolio de una de estas funciones varias, sino en un orden jerárquico diferente. La estructura verbal del mensaje depende, básicamente, de la función predominante. Pero, aun cuando una tendencia hacia el referente (*Einstellung*), una orientación hacia el CONTEXTO —en resumen, la función llamada REFERENCIAL, «denotativa», «cognoscitiva»— es la tarea primordial de numerosos mensajes, la participación accesoria de las demás funciones de tales mensajes debe ser tenida en cuenta por el lingüista observador.

La denominada función EMOTIVA o «expresiva», enfocada hacia el HABLANTE, aspira a una expresión directa de la actitud de éste hacia lo que está diciendo. Esto tiende a producir la impresión de una cierta emoción, ya sea verdadera o fingida; por tanto, el término de «emotivo», lanzado y defendido por Marty,<sup>3</sup> ha demostrado ser preferible al de «emocional». El estrato puramente emotivo de una lengua está representado por las interjecciones, que difieren de los medios de un lenguaje referente por su patrón sonoro (secuencias de sonido peculiares o incluso de sonidos que en otra parte resultarían poco usuales) y por su papel sintáctico (no son componentes, sino equivalentes de oraciones). «¡Bah, Bah!, dijo McGinty»: la expresión completa del personaje de Conan Doyle consiste en dos chasquidos. La función emotiva, puesta de manifiesto en las interjecciones sazona, hasta cierto punto, todas nuestras locuciones en su

3. A. Marty, *Untersuchungen zur Grundlegung der allgemeinen Grammatik und Sprachphilosophie*, v. I, Halle, 1908.

nivel fónico, gramatical y léxico. Si analizamos el lenguaje desde el punto de vista de la información que contiene, no podemos restringir la noción de información al aspecto cognoscitivo. Un hombre que haga uso de rasgos expresivos para indicar su actitud irónica o colérica, transmite una información ostensible, y es evidente que esta conducta verbal no puede ser equiparada a actitudes no semióticas o nutritivas, como puede ser «comerse un pomelo» (para seguir el símil de Chatman). La diferencia entre [big] «grande» y la prolongación enfática de la vocal [bi:g] es convencional; supone un rasgo lingüístico cifrado, como la diferencia entre las vocales breves y largas de los términos checos [vi], «tu», y [vi:], «sabe», pero en este par la información diferencial es fonológica y en el anterior, emotiva. Mientras estemos interesados en invariantes fonológicas, las vocales inglesas /i/ e /i:/ se presentan como simples variantes de uno y el mismo fonema; pero si lo que nos preocupa son las unidades emotivas, la relación entre invariante y variante se revierte: la longitud y la brevedad son invariantes ejecutadas por fonemas variables. La conjetura de Saporta, de que la diferencia emotiva es un rasgo no lingüístico «atribuible a la transmisión del mensaje y no a él», reduce, de un modo arbitrario, su capacidad informativa.

Un antiguo actor del Teatro de Moscú, de Stanislavski, me dijo cómo en una audición el famoso director le pidió que formara cuarenta mensajes diferentes de la frase *Segodnia vecherom* («esta tarde»), a base de diversificar su matiz expresivo. Hizo una lista de cuarenta situaciones emotivas; luego emitió esta frase, de acuerdo con cada una de esas situaciones que su auditorio tenía que reconocer sólo a partir de cambios sonoros de dos palabras iguales. Se le pidió a este actor que repitiese la prueba de Stanislavski para nuestro trabajo de investigación sobre la descripción y el análisis del ruso clásico (bajo los auspicios de la Fundación Rockefeller). Anotó unas cincuenta situaciones que enmarcaban la misma frase elíptica, y sacó de ella los cincuenta mensajes correspondientes para grabarlos en cinta magnetofónica. La mayoría de ellos fue descifrada circunstancial y correctamente por oyentes moscovitas. Quisiera añadir que todas estas señales emotivas se prestan a análisis lingüístico con gran facilidad.

Orientada hacia el OYENTE, la función CONATIVA encuentra su más pura expresión gramatical en el vocativo y el imperativo, que desde el punto de vista sintáctico, morfológico y, a menudo, incluso, fonológico, se desvían de otras categorías nominales y verbales. Las oraciones de imperativo difieren, de manera fundamental, de las enunciativas en que éstas están expuestas a una prueba de verdad. Cuando Nano (en la obra de O'Neill titulada *La fuente*), «con tono agresivo de mandato», dice «¡Bebel!», en este imperativo no cabe hacerse la pregunta «¿es cierto o no?», que, sin embargo, sí es posible en frases como «bebió», «beberá» y «bebería». En contraste con las oraciones de imperativo, las enunciativas se pueden convertir en interrogativas: «¿bebió?», «¿beberá?», «¿bebería?».

El modelo tradicional del lenguaje, tal y como Bühler lo explicó,<sup>4</sup> se reducía a esas tres funciones (emotiva, conativa y referencial), y los tres ángulos de este modelo (la primera persona del hablante, la segunda del oyente y la «tercera», propiamente dicha, es decir, alguien o algo ya mencionado). Hay muchas posibilidades de que ciertas funciones verbales adicionales se puedan deducir de este ejemplo triádico. De

4. K. Bühler, «Die Axiomatik der Sprachwissenschaft», en *Kant-Studien*, 38, Berlín, 1933, pp. 19-20.

esta forma, la función mágica y de conjunto consta, en su mayor parte, de alguna conversación con una «tercera persona», ausente o inanimada, con un oyente de un mensaje conativo. «¡Que se seque este orzuelo, *tfu, tfu, tfu, tfu!*» (hechizo lituano).<sup>5</sup>

«¡Agua, río majestuoso, amanecer! Enviad el dolor más allá del mar azul, al fondo del mar, como una piedra gris que nunca pudiese salir de allí; que el dolor no sea nunca una carga en el ánimo de un siervo de Dios, que sea expulsado y desaparezca» (conjuro del norte de Rusia);<sup>6</sup> «Sol, detente sobre Gabaón; y tú, luna, sobre el valle de Ayalón; y el sol se detuvo, y se paró la luna...» (Josué 10,12). No obstante, observamos tres nuevos factores constitutivos de la comunicación verbal y tres funciones del lenguaje correspondientes.

Existen mensajes cuya función primordial es establecer, prolongar o interrumpir la comunicación, para comprobar si el canal funciona («Oiga, ¿me oye?»), para atraer o confirmar la atención continua del interlocutor («¿Me escucha?», o según la dicción shakesperiana «¡Préstame oídos!», y al otro lado del hilo, «¡Ajá!»). Este CONTACTO, o función FÁTICA —para utilizar el término de Malinowski—,<sup>7</sup> se puede desplegar utilizando un profuso intercambio de fórmulas ritualizadas por diálogos completos, con el simple propósito de prolongar la comunicación. Dorothy Parker captó estos elocuentes ejemplos: «“Bueno”, dijo el joven. “Bueno”, dijo ella. “Bueno, aquí estamos”, dijo él. “Aquí estamos, ¿verdad?”, dijo ella. “Yo diría que sí”, dijo él, “¡sí señor! aquí estamos”. “Bueno”, dijo ella. “Bueno, bueno”, dijo él». El esfuerzo para empezar y mantener una comunicación es típico de las aves canoras; así que la función fática del lenguaje es la única que comparten con los seres humanos. También es la primera función verbal que adquieren los niños; están dispuestos a comunicarse antes de estar capacitados para enviar y recibir información que se lo permita.

La lógica moderna distingue entre dos niveles de lenguaje: «lenguaje de objetos» y «metalenguaje». Pero éste no sólo constituye un instrumento científico necesario para lógicos y lingüistas, sino que también desempeña un papel importante en el lenguaje que utilizamos cada día. Al igual que el Jourdain de Molière utilizaba la prosa sin conocerla, nosotros practicamos el metalenguaje sin darnos cuenta del carácter metalingüístico de nuestras operaciones. Siempre que el hablante y/o el oyente necesitan comprobar si emplean el mismo código, el habla fija la atención en el CÓDIGO: representa una función METALINGÜÍSTICA (por ejemplo, la de glosar). «No le comprendo, ¿qué quiere decir?», interroga el oyente, o en la dicción de Shakespeare: «¿Qué fue lo que dijisteis?». Y el hablante, anticipándose a tales cuestiones, pregunta: «¿Sabes lo que quiero decir?». Imagínense un diálogo tan exasperante como éste: «Le dieron calabazas al *sophomore*». «Pero, ¿qué quiere decir “dar calabazas”?». «Es lo mismo que “catear”». «¿Y “catear”?». «Significa “suspender en un examen”». «Y ¿qué es un *sophomore*?», persiste el que interroga, ajeno por completo al vocabulario escolar. «Se le llama así a los *estudiantes de segundo año*». Todas estas oraciones ecuacionales sólo contienen información sobre el código

5. V.T. Mansikka, «Litauische Zaubersprüche», en *Folklore Fellows Communications*, 87 (1929), p. 69.

6. P.N. Rybnikov, *Pesni*, v. III, Moscú, 1910, pp. 217 y ss.

7. B. Malinowski, «The Problem of Meaning in Primitive Languages», en *The Meaning of Meaning*, de C.K. Ogden e I.A. Richards, Nueva York y Londres, 9.ª ed., 1953, pp. 296-336.

go léxico del español, y su función es estrictamente metalingüística. Cualquier proceso del aprendizaje de una lengua, en especial la adquisición por el niño de la lengua materna, hace un amplio uso de tales funciones, y la afasia puede ser descrita como la pérdida de la capacidad para llevar a cabo operaciones metalingüísticas.

Hemos sacado a colación los seis factores involucrados en la comunicación verbal, excepto el propio mensaje. La tendencia hacia el MENSAJE como tal (*Einstellung*) es la función POÉTICA, que no puede estudiarse con efectividad si se la aparta de los problemas generales del lenguaje o, por otra parte, el análisis de éste requiere una consideración profunda de su función poética. Cualquier intento encaminado a reducirla a poesía o viceversa, constituiría una forma engañosa de simplificar las cosas al máximo. Esta función no es la única que posee el arte verbal, pero sí es la más sobresaliente y determinante, mientras que en el resto de las actividades verbales actúa como constitutivo subsidiario y accesorio. También sirve para profundizar la dicotomía fundamental de signos y objetos, a base de promover la cualidad evidente de aquéllos. De aquí que, al tratar la función poética, la lingüística no puede autolimitarse al campo de la poesía.

«¿Por qué dices siempre *Juana y Margarita*, y no *Margarita y Juana*? ¿Prefieres a Juana antes que a su hermana gemela?». «En absoluto; lo que pasa es que resulta más suave». En una secuencia de dos nombres coordinados y mientras no interfieran problemas de categoría, el hecho de que preceda el nombre más corto conviene más al hablante, le resulta indiferente y constituye un mensaje mejor organizado.

Una chica tenía la costumbre de hablar del «horrible Harry». «¿Por qué horrible?». «Porque le detesto». «Pero, ¿por qué no *desagradable, terrible, horroroso o repugnante*?». «No sé por qué, pero *horrible* le cuadra mejor». Sin darse cuenta, se estaba aferrando al recurso poético de la paronomasia.

El lema político «I like Ike»<sup>a</sup> [ay layk ayk] está estructurado de manera sucinta y consiste en tres monosílabos y tres diptongos /ay/, cada uno de los cuales está seguido, de forma simétrica, por un fonema consonántico /.l..k..k/. La composición de las tres palabras presenta una variación: no existen fonemas consonánticos en la primera palabra, hay dos en la segunda rodeando al diptongo, y una consonante final en la tercera. Hymes percibió un núcleo dominante similar /ay/ en algunos de los sonetos de Keats. En esta fórmula trisilábica, «like» e «Ike» riman, «Ike» rima con «like» y además está totalmente incluida en ésta (rima en eco), /layk/-/ayk/; constituye la imagen paronomásica de una sensación que envuelve totalmente a su objeto. También presentan una aliteración, y /ay/ está incluida en las otras dos /ayk/; es la imagen paronomásica del sujeto amoroso envuelta por el objeto amado. La función secundaria de esta llamativa frase electoral refuerza su impacto y eficacia.

Como hemos dicho, el estudio lingüístico de la función poética debe sobrepasar los límites de la poesía, y, por otra parte, el análisis lingüístico de ésta no puede limitarse a aquélla. Las características de los diversos géneros poéticos implican una participación escalonada diferente por parte de las otras funciones verbales, junto con la función poética dominante. La épica, que se concreta a la tercera persona, involucra de manera firme al aspecto referencial del lenguaje; la lírica, orientada hacia la primera persona, está íntimamente ligada a la función emotiva. Sin embargo, la poesía

<sup>a</sup> «Me gusta Ike». Ike es el diminutivo con que se conocía al presidente Eisenhower: [N. del T.]



da si no hubiese sido por sus dos palabras dactílicas. En la frase «veni, vidi, vici», la simetría de los tres verbos bisilábicos con idéntica consonante inicial e idéntica vocal final, añadieron esplendor al lacónico mensaje de César.

Medir las secuencias es un recurso que, fuera de la función poética, no encuentra aplicación en el lenguaje. Es exclusivamente en poesía con su habitual reiteración de unidades equivalentes, donde se experimenta el tiempo de la fluidez del habla; por decirlo así, un tiempo musical (para citar otro patrón semiótico). Gerard Manley Hopkins, notable investigador de la ciencia del lenguaje poético, definió el verso como un «discurso que repite —total o parcialmente— el mismo número de sonidos».<sup>9</sup> Pero a la pregunta que se formula Hopkins de «¿se puede llamar poesía a todo el verso?», es posible contestar de un modo rotundo, tan pronto como la función poética deja de ser confinada con arbitrariedad al dominio de la poesía. Los versos mnemotécnicos mencionados por Hopkins (como «treinta días tiene septiembre»), los anuncios rimados y cantados, las leyes medievales versificadas citadas por Lotz o, por último, los tratados científicos en sánscrito, escritos en verso y que en la tradición hindú se diferencian de la auténtica poesía (*kavya*): todos estos textos métricos hacen uso de la función poética, aunque sin designarle el determinante y forzado papel que desempeña en poesía. De esta forma, el verso llega a rebasar los límites de la poesía, pero, al mismo tiempo, implica una función poética. Al parecer, ninguna cultura humana ignora el arte de versificar; en cambio existen muchos patrones culturales sin versos «aplicados», e incluso en esas culturas que los poseen puros y atribuidos, parecen ser un fenómeno secundario y, sin duda alguna, derivado. La adaptación de medios poéticos para algún propósito heterogéneo no oculta su esencia primaria, al igual que los elementos del lenguaje emotivo, cuando se aplican en poesía, todavía conservan su matiz emotivo. Un filibustero<sup>b</sup> puede recitar *Hiawatha* porque es largo; sin embargo, su cualidad de poético sigue siendo el intento primordial del propio texto. Es evidente que la existencia de anuncios versificados, musicales o pictóricos, no separa al verso o la forma musical y pictórica del estudio de la poesía, la música y las bellas artes.

En resumidas cuentas, el análisis del verso es de la absoluta competencia de la poética, que puede definirse como aquella parte de la lingüística que trata de la función poética y la relación que tiene con las demás funciones del lenguaje. En su sentido más amplio, trata de la función poética y no sólo dentro de la poesía, ya que esta facultad aparece superpuesta sobre otras funciones del lenguaje, sino también fuera de ella, donde se dan algunas otras que están por encima.

[...]

En poesía, no sólo la secuencia fonológica, sino también cualquier sucesión de grupos semánticos tiende a plantear una ecuación en la misma forma. Una similitud superpuesta a una contigüidad imprime a la poesía su esencia múltiple, polisemántica, que va desde el principio hasta el fin y que Goethe sugiere a la perfección: «Alles Vergängliche ist nur ein Gleichnis» («cualquier cosa que sucede no es sino

9. G.M. Hopkins, *The Journals and Papers*, ed. H. House, Londres, 1959.

<sup>b</sup> Se llama así en Estados Unidos a los parlamentarios que para obstruir una moción prolongan su intervención en la tribuna por mucho tiempo. *Hiawatha* es el título de un célebre poema de Longfellow. [*N. del T.*]

una semejanza»), o para decirlo de un modo más técnico: toda secuencia es un símil. En poesía, donde la similitud se proyecta sobre la contigüidad, la metonimia es ligeramente metafórica y la metáfora tiene un tinte metonímico.

La ambigüedad consiste en el carácter intrínseco e inalienable de cualquier mensaje que fija la atención en sí mismo; es decir, es una consecuencia natural de la poesía. Repitamos con Empson: «Las maquinaciones de la ambigüedad se encuentran en las raíces mismas de la poesía».<sup>10</sup> Tanto el propio mensaje, como su hablante y oyente, se hacen ambiguos. Además del autor y del lector, existe el «yo» del héroe lírico o del narrador ficticio y el «tú» o el «vos» del mencionado oyente de monólogos dramáticos, súplicas y epístolas. Por ejemplo, en el poema titulado «Wrestling Jacob», el héroe se dirige al Salvador y la composición actúa simultáneamente como mensaje subjetivo del poeta, Charles Wesley, a sus lectores. De un modo implícito, cualquier mensaje poético es un discurso de alusión con todos esos problemas intrincados y característicos que el «discurso dentro del discurso» ofrece al lingüista.

La supremacía de la función poética sobre la referencial no destruye tal referencia, sino que la hace ambigua. Un mensaje con doble sentido encuentra correspondencia en un hablante, un oyente o una referencia desdoblados, como se expone de un modo convincente en los preámbulos de los cuentos de hadas de varios países; por ejemplo, en el exordio de los historiadores mallorquines: «Això era i no era».<sup>11</sup> La reiteración llevada a cabo al imprimir el principio de equivalencia a la secuencia, hace que no sólo las secuencias constitutivas del mensaje poético, sino también todo el mensaje, sea reiterativo. Esta capacidad de repetición —sea inmediata o diferida— de un mensaje poético y de sus constituyentes, esta conversión del mensaje en algo permanente representa una propiedad eficaz e inherente de la poesía.

En el orden de la frase, en que la similitud aparece superpuesta a la contigüidad, dos secuencias fonológicas similares, próximas la una a la otra, son propensas a asumir una función paronomásica. Las palabras semejantes en sonido están unidas en el significado. Es cierto que el primer verso de la estrofa final del poema de Edgar Allan Poe titulado «Raven», hace uso constante de aliteraciones repetitivas, como observó Valéry,<sup>12</sup> pero el «efecto abrumador» de este verso y de toda la estrofa se debe, primordialmente, al poder de la etimología poética.

[...]

En poesía, cualquier similitud sobresaliente en el sonido es evaluada respecto a una disimilitud en el contenido. Pero el precepto aliterativo que Pope da a los poetas —«el sonido debe parecer un eco del significado»— tiene una aplicación más amplia. En el lenguaje narrativo la relación entre *signans* y *signatum* está basada, de un modo abrumador, en una proximidad codificada, que erróneamente se suele denominar «arbitrariedad del signo verbal». La importancia del nexos sonido-contenido es un simple corolario de la superposición de la similitud sobre la contigüidad. El simbolismo del sonido constituye una evidente relación objetiva basada en una conexión de fenómenos entre diferentes modos sensoriales, concretamente entre la experiencia visual y la auditiva. Si los resultados de una investigación en este cam-

10: W. Empson, *Seven Types of Ambiguity*, Nueva York, 3.<sup>a</sup> ed., 1955.

11. W. Giese, «Sind Märchen Lügen?», en *Cahiers S. Pusariu*, 1 (1952), pp. 137 y ss.

12. Cfr. P. Valéry, *op. cit.*

po han sido, a veces, vagos o controvertidos, se debe, en primer lugar, a un cierto descuido por los métodos de investigación psicológicos y/o lingüísticos. Desde este último punto de vista, sobre todo, la escena ha sido distorsionada a menudo por falta de atención al aspecto fonológico de los sonidos del habla, o por operaciones inevitablemente vanas con grupos fonológicos complejos en lugar de con sus componentes esenciales. Pero cuando, por ejemplo, se ponen a prueba oposiciones fonológicas tales como las graves frente a las agudas y nosotros preguntamos si /y/ o /u/ son más oscuras, algunos puede que respondan que esta pregunta carece de sentido para ellos, pero casi ninguno afirmará que /y/ es la más oscura de las dos.

La poesía no es el único campo en el que se hace sentir un profundo simbolismo; más bien es una competencia en la que el nexo interno entre sonido y significado cambia de un estado latente a otro patente y se manifiesta de un modo mucho más palpable e intenso, como ha observado Hymes en su estimulante trabajo. La superacumulación de una cierta clase de fonemas o de un mensaje contrastivo de dos tipos opuestos en la textura sonora de un verso, de una estrofa, o de un poema, actúa como una «subcorriente de un significado», según la pintoresca expresión de Poe. En dos palabras polares, la relación fonológica puede concordar con la oposición semántica, como en ruso *den*, «día», y *noc*, «noche», con la vocal aguda y las consonantes fuertes para el primer término, y la correspondiente vocal grave para el nocturno. Un refuerzo de este contraste —a base de rodear la primera palabra con fonemas agudos y fuertes, por contraposición a la proximidad fonológica grave de la segunda palabra— transforma el sonido en un profundo eco del significado. Pero en las palabras francesas *jour*, «día», y *nuît*, «noche», la distribución de vocales agudas y graves aparece invertida, de forma que Mallarmé en sus *Divagations* acusa a su lengua materna de una engañosa perversidad al asignarle al día un timbre oscuro y a la noche uno claro.<sup>13</sup> Whorf manifiesta que, cuando en su forma sonora «una palabra tiene un parecido acústico con su propio significado, podemos darnos cuenta de ello... pero, cuando ocurre lo contrario, nadie lo nota». Sin embargo, el lenguaje poético, y en especial la poesía francesa, en la colisión entre sonido y contenido apuntada por Mallarmé, o busca una alternancia fonológica de tal discrepancia y ahoga la distribución «contraria» de rasgos vocálicos rodeando *nuît* y *jour* con fonemas graves y agudos respectivamente, o recurre a un desplazamiento semántico; entonces sus imágenes del día y de la noche reemplazan a las de luz y oscuridad por medio de otros correlatos sinestésicos de la oposición fonológica agudo/grave, y, por ejemplo, pone un contraste entre un día pesado y bochornoso y una noche de brisa fresca; porque «los seres humanos parecen asociar las experiencias de brillante, afilado, duro, alto, ligero, rápido, agudo, estrecho, en una larga serie; y, por el contrario, las de oscuro, cálido, dócil, suave, brusco, bajo, pesado, lento, grave, ancho, etcétera, en otra larga serie».<sup>14</sup>

Por muy efectivo que sea el énfasis dado a la repetición en la poesía, la textura del sonido está aún lejos de ser confinada a combinaciones numéricas, y un fonema que aparece sólo una vez, pero en una posición clave, pertinente, sobre un fondo contrastivo, puede adquirir un significado sorprendente. Como dirían los pintores: «Un kilo de vert n'est pas plus vert qu'un demi kilo».

13. S. Mallarmé, *Divagations*, París, 1899.

14. B.L. Whorf, *Language, Thought and Reality*, edición de J.B. Carroll, Nueva York, 1956, p. 267 f.

Cualquier análisis de la textura del sonido poético debe tener en cuenta, de una forma consistente, la estructura fonológica de un determinado lenguaje y, además de un código completo, también la jerarquía de las distinciones fonológicas dentro de una tradición poética concreta. De esa forma, las rimas asonantadas utilizadas por los pueblos eslavos en algunas etapas de la tradición oral y escrita, admiten consonantes distintas en los miembros que riman (por ejemplo, los vocablos checos *boty, boky, stopy, kosy, sochy*); pero, como observó Nitsch, no se admite una correspondencia mutua entre consonantes sonoras y sordas,<sup>15</sup> así es que estas palabras no pueden rimar con *body, doby, kozy, rohy*. En las canciones de algunos pueblos, como los pima-papago y tepecano —que, según Herzog, sólo en parte se comunicaron por escrito—,<sup>16</sup> la distinción fonológica entre oclusivas sonoras y sordas, y entre ellas y las nasales, está reemplazada por una variación libre, mientras que la distinción entre labiales, dentales, velares y palatales se mantiene rigurosamente. Por ello en la poesía de esas lenguas las consonantes pierden dos de los cuatro rasgos característicos: sonoro/sordo y nasal/oral, y conservan los otros dos: grave/agudo, denso/difuso. La selección y estratificación jerárquica de categorías válidas es un factor de importancia primordial para la poética, tanto en el nivel fonológico como en el gramatical.

La teoría literaria del indio antiguo y del latín medieval distingue agudamente dos polos del arte verbal, apodados *Pañcali* y *Vaidarbhi* en sánscrito y *ornatus difficilis* y *ornatus facilis* en latín.<sup>17</sup> Este último estilo es, por supuesto, mucho más difícil de analizar desde el punto de vista lingüístico, porque en tales formas literarias los recursos verbales carecen de elaboración y el lenguaje tiene casi la apariencia de una prenda transparente. Pero debemos afirmar con Charles Sanders Peirce: «Jamás uno se puede despojar por completo de esta ropa; lo más que se puede hacer es cambiarla por algo más ligero».<sup>18</sup> La «composición desversificada», como Hopkins denomina a la variedad prosaica del arte verbal —donde los paralelismos no aparecen tan estrictamente marcados y regulares como el «paralelismo continuo» y donde no existe una figura de sonido dominante—, presenta unos problemas tan confusos para la poética como para cualquier otra área lingüística de transición. En este caso, esa transición está entre el lenguaje estrictamente poético y el referencial. La primera monografía que existe sobre la estructura del cuento se debe a Propp,<sup>19</sup> y muestra cómo un consistente acercamiento sintáctico puede ser una ayuda capital, incluso al clasificar los argumentos tradicionales y al trazar las leyes enigmáticas que rigen su composición y selección. Los recientes estudios de Lévi-Strauss,<sup>20</sup> presentan una aproximación mucho más profunda, pero en esencia similar al mismo problema de la construcción del cuento.

No es pura coincidencia que las estructuras metonímicas estén menos exploradas que el campo de la metáfora. Quisiera insistir en mi antigua teoría de que el

15. K. Nitsch, «Z historii polskich rymów», en *Wybór pism polonistycznych*, I, Wrocław, 1954, pp. 33-77.

16. G. Herzog, «Some Linguistic Aspects of American Indian Poetry», en *Word*, 2 (1946), p. 82.

17. L. Arbusow, *Colores rhetorici*, Göttingen, 1948.

18. Ch.S. Peirce, *Collected Papers*, v. I, Cambridge, Mass., 1931, p. 171.

19. Cfr. V. Propp, *Morphology of the Folktale*, Bloomington, 1958.

20. Véanse las siguientes obras de C. Lévi-Strauss: «Analyse morphologique des contes russes», en *International Journal of Slavic Linguistics and Poetics*, 3, 1960; *La geste d'Asdival*, École Pratique des Hautes Études, París, 1958; y «The Structural Study for Myth», en la obra editada por T. Sebeok, *Myth: a Symposium*, Filadelfia, 1955, pp. 50-66.

estudio de los tropos poéticos ha sido dirigido hacia la metáfora, en primer lugar, y la llamada literatura realista —íntimamente ligada al principio metonímico— aún desafía a la interpretación, a pesar de que la misma metodología que la poética emplea al analizar el estilo metafórico de la poesía romántica, se aplica, por entero, a la textura metonímica de la prosa realista.<sup>21</sup>

Los libros de texto creen en la aparición de poemas desprovistos de imágenes; pero, de hecho, la escasez de tropos léxicos está compensada por magníficas figuras y tropos gramaticales. Los recursos poéticos escondidos en la estructura morfológica y sintáctica del lenguaje, es decir, la poesía de la gramática y su producto literario, la gramática de la poesía, raras veces han sido conocidos por los críticos, y sí muy a menudo desdeñados por los lingüistas; sin embargo, los escritores creativos han hecho un uso magistral de ellos.

Shakespeare consigue la principal fuerza dramática del exordio de Marco Antonio a la oración fúnebre por César, jugando con categorías y construcciones gramaticales. Marco Antonio desacredita el discurso de Bruto, cambiando las razones que se alegan en favor del asesinato de César y convirtiéndolas en ficciones lingüísticas. La acusación que Bruto hace de César: «como era ambicioso, lo maté», sufre una serie de transformaciones. Primero, Marco Antonio la reduce a una mera cita, que hace recaer sobre el mencionado hablante la responsabilidad de la afirmación: «The noble Brutus / Hath told you...». Cuando se repite, esta alusión a Bruto se opone a las propias afirmaciones de Marco Antonio con una conjunción adversativa *but*, «pero», y más adelante degenerará en un concesivo *yet*, «no obstante». Esta referencia al honor del que alega, no justifica tal alegación, cuando se repite con un *for*, «pues», y cuando, por último, se pone en tela de juicio a través de la maliciosa inserción de *sure*, «ciertamente»:

The noble Brutus  
Hath told you Caesar was ambitious;  
For Brutus is an honourable man,  
But Brutus says he was ambitious,  
And Brutus is an honourable man.  
Yet Brutus says he was ambitious,  
And Brutus is an honourable man.  
Yet Brutus says he was ambitious,  
And, sure, he is an honourable man.<sup>c</sup>

El siguiente políptoton —«I speak... Brutus spoke... I am to speak»— presenta la repetida afirmación como si se tratase de un simple discurso, en lugar de informar sobre los hechos. El efecto está, según la lógica modal, en el contexto oblicuo de los argumentos aducidos, que los convierte en frases de creencia improbable:

21. R. Jakobson, «The Metaphoric and Metonymic Poles», en *Fundamentals of Language*, Gravenhage, 1956, pp. 76-82.

<sup>c</sup> «El noble Bruto os ha dicho que César era ambicioso / pues Bruto es un hombre honrado, / pero Bruto dice que era ambicioso. / Y Bruto es un hombre honrado. / No obstante, Bruto dice que era ambicioso, / y, ciertamente, es un hombre honrado». (Traducción de Luis Astrana Marín.) [N. del T.]

I speak not to disprove what Brutus spoke,  
But here I am to speak what I do know.<sup>d</sup>

El recurso más eficaz de la ironía de Antonio es el *modus obliquus* de los resúmenes de Bruto transformados en un *modus rectus* para revelar que esos atributos no son sino ficciones lingüísticas. A la frase de Bruto «era ambicioso», Marco Antonio replica primero transfiriendo el adjetivo de la gente a la acción («¿Parecía esto ambición en César?»); luego, omitiendo el nombre abstracto «ambición» y convirtiéndolo en el sujeto de una construcción pasiva, concreta: «Ambition should be made of sterner stuff», «la ambición debería ser de una sustancia más dura»; y, por último, en el predicado de una frase interrogativa: «¿Era eso ambición?». La apelación de Bruto «oídmе defender mi causa» es contestada por el mismo sustantivo *in recto*, el sujeto hipostático de una construcción interrogativa activa: «¿Qué razón os detiene?». Mientras que Bruto solicita «avivad vuestros sentidos para poder juzgar mejor», el sustantivo abstracto derivado de «juzgar» se convierte en un agente apostrofado en el informe de Marco Antonio: «¡Oh, racionino!, has ido a buscar asilo en los irracionales...». Accidentalmente, este apóstrofe con su sanguinaria paronomasia «Brutus-brutish» es una reminiscencia de la exclamación de despedida de César: «Et tu, Brute!». Propiedades y actividades son exhibidas *in recto*, mientras que sus portadores aparecen *in oblicuo* («os detiene», «a los irracionales», «torne a mí»), o como sujetos de acciones negativas («los hombres han perdido», «he de detenerme»):

You all did love him once, not without cause;  
What cause withholds you then to mourn for him?  
O judgment, thou art fled to brutish beasts,  
And men have lost their reason!<sup>e</sup>

Los dos últimos versos del exordio de Marco Antonio muestran la ostensible independencia de esas metonimias gramaticales. Las estereotipadas frases «guardo luto por fulano» y la figurativa (pero todavía estereotipada) «fulano está en el féretro y mi corazón está con él» o «se va con él», en el discurso de Antonio, dan lugar a una atrevida metonimia; el tropo se hace parte de la realidad poética:

My heart is in the coffin there with Caesar,  
And I must pause till it come back to me<sup>f</sup>

En poesía, la forma interna de un nombre, es decir, la carga semántica de sus constituyentes, recobra su pertinencia. Los «Cocktails»<sup>g</sup> pueden reanudar su borra-

<sup>d</sup> «¡No hablo para desaprobar lo que Bruto habló! / ¡Pero estoy aquí para decir lo que sé!». (Traducción de Luis Astrana Marín.) [N. del T.]

<sup>e</sup> «Todos le amasteis alguna vez y no sin causa; / ¿qué razón entonces, os detiene ahora para no llevarle luto? / ¡Oh racionino! Has ido a buscar asilo en los irracionales, / pues los hombres han perdido la razón...». [N. del T.]

<sup>f</sup> «Mi corazón esta ahí, en ese féretro, con César, / y he de detenerme hasta que torne a mí». (Traducción de Luis Astrana Marín.) [N. del T.]

<sup>g</sup> El autor aprovecha aquí el juego de palabras que le proporcionan las dos referencias de este vocablo a la bebida alcohólica y al ave: «El fantasma de una dama rosada del Bronx (barrio neoyorkino) / Con brotes de naranjo flotando en sus cabellos. / ¡Oh, Bloody Mary (nombre que se le da a un cóctel), / Los "cocktails" han cantado, no los gallos!». [N. del T.]

da semejanza con el plumaje. Sus colores parecen reavivados en los versos de MacHammond: «The ghost of a Bronx pink lady / With orange blossoms afloat in her hair», y la metáfora etimológica consigue realizarse: «O, Bloody Mary, / The cocktails have crowed not the cocks!» («At an Old Fashion Bar in Manhattan»). El poema de Wallace Stevens, «An Ordinary Evening in New Haven», revive la palabra que sirve de encabezamiento al poema y que es el nombre de la ciudad, primero a través de una discreta alusión al cielo, *heaven*, y después, por medio de un juego de palabras similar a la confrontación que haría Hopkins: *heaven-haven*.

The dry eucalyptus seeks god in the rainy cloud.  
 Professor Eucalyptus of New Haven seeks him in New Haven...  
 The instinct for heaven had is counterpart:  
 The instinct for earth, for New Haven, for his room...<sup>h</sup>

El adjetivo *new*, «nuevo», del nombre de la ciudad está puesto al descubierto a través de la concatenación de los opuestos:

The oldest-newest day is the newest alone.  
 The oldest-newest night does not creak by...<sup>i</sup>

Cuando en 1919 el Círculo Lingüístico de Moscú discutía cómo definir y delimitar el alcance de los *epitheta ornantia*, el poeta Maiakovski nos replicó a todos diciendo que, para él, cualquier adjetivo —mientras se diese en poesía— era un epíteto poético, incluso «mayor» en *Osa Mayor* o «grande» y «pequeño» en los nombres de las calles de Moscú como *Bol'shaia Presnia* y *Malaia Presnia*. En otros términos, la poesía no consiste en añadir al discurso adornos retóricos, es una reevaluación total del y de todos sus componentes sean los que fueren.

Un misionero culpaba a sus fieles africanos de andar desnudos. «¿Y tú?», le respondían señalando su rostro, «¿es que no vas tú, también, desnudo?». «Bueno, pero esto es la cara». «Y, sin embargo, en nosotros todo es cara», replicaban los nativos. De modo que, en poesía, cualquier elemento poético y verbal se convierte en una figura del lenguaje poético.

Mi intento de reivindicar el derecho y el deber que la lingüística tiene de dirigir la investigación del arte verbal en todo su ámbito y extensión, puede llegar a una conclusión que resumía el informe que presenté en 1953, en una conferencia celebrada en la Universidad de Indiana: «Lingüista sum; linguistici nihil a me alienum puto».<sup>22</sup> Si el poeta Ransom tiene razón (y sí la tiene) en que «la poesía es un tipo de lenguaje»,<sup>23</sup> el lingüista, cuyo campo es cualquier tipo de lenguaje, puede y debe incluir a la poesía en su estudio. Esta conferencia ha mostrado claramente que la

<sup>h</sup> «El seco eucalipto busca a Dios en la nube lluviosa. / El profesor Eucalipto de New Haven le busca en New Haven... / El instinto por el cielo tiene su contrapartida: / El instinto por la tierra, por New Haven, por su habitación...» [N. del T.]

<sup>i</sup> «El día más antiguo más reciente es el más reciente sólo. / La noche más antigua más reciente no pasa rechinando». [N. del T.]

22. Cfr. C. Lévi-Strauss, R. Jakobson, C.V. Voegelin y T.A. Sebeok, *Results of the Conference of Anthropologists and Linguists*, Baltimore, 1953.

23. J.C. Ransom, *The World's Body*, Nueva York, 1938.

época en que lingüistas e historiadores de la literatura eludían cuestiones de estructura poética ha quedado felizmente atrás. Verdaderamente, como afirmaba Hollander, «no hay razón aparente para tratar de separar la literatura de la lingüística general». Si quedan algunos críticos que aún dudan de la competencia de la lingüística para incluir el campo de la poética, yo personalmente creo que la falta de interés por la poética que demuestran algunos fanáticos lingüistas, ha sido confundida con una incapacidad de la ciencia de la lingüística en sí. Sin embargo, todos los que estamos aquí nos damos cuenta, de un modo total, de que un lingüista ciego a los problemas de la función poética del lenguaje y un erudito de la literatura indiferente a los problemas planteados por la lengua y que no esté al corriente de los métodos lingüísticos, son igualmente un caso de flagrante anacronismo.

# Gérard Genette

(Francia, 1930)

La contribución de Gérard Genette resulta extensa en narratología, poética y texto-  
logía. Teórico literario y crítico estructuralista, es fundador de la narratología con  
sus estudios sobre el discurso narrativo, y ha desarrollado un consiguiente análisis  
de cuestiones relativas a la poética y a la retórica, la teoría de los géneros y la litera-  
riedad. Partiendo de la tradición clásica (Platón y Aristóteles) y de la retórica tradi-  
cional, Genette intenta una continuidad y renovación a través de la metodología  
estructuralista.

En su importante obra *Figures I* (1966) (*Figuras*, 1970); *Figures II* (1969) y *Figures III* (1972), Genette reúne (en los dos primeros libros) un conjunto de ensayos de orientación estructuralista, semiótica y lingüística. En el tercero se ocupa de las formas más importantes y de las características del discurso narrativo, de su poética; e igualmente de *En busca del tiempo perdido* (Marcel Proust), desde el punto de vista de categorías narrativas básicas, de cuestiones de tiempo (orden, duración y frecuencia), modo (perspectiva narrativa y voz narrativa), voz (momento, niveles [extra, intra y metadieético], y persona [narrador-narratario]).

Genette elabora la distinción triádica entre historia (el conjunto de los acontecimientos que se cuentan), relato (el discurso, oral o escrito, que los cuenta) y narración (el acto de contar); trabaja con la pareja historia/retrato, de relativa cercanía al par formalista fábula/*siuzhet*, y con la de historia/discurso (Todorov). Igualmente desarrolla las nociones de archigénero, architextualidad, textualidad (intertextualidad —cita, plagio, alusión—, paratextualidad —peritextos [título, prefacio, epígrafe, dedicatoria, notas al pie]— y epitextos [entrevistas, debates, diarios y cartas concernientes al texto], metatextualidad [crítica literaria] e hipertextualidad [relación entre un texto ulterior —hipertexto— con uno anterior —hipotexto—, por ejemplo la parodia, *el pastiche*]).

Su texto «Structuralisme et critique littéraire», 1966 («Estructuralismo y crítica literaria», 1970), fue publicado originalmente en un volumen de *Communications*, importante vehículo de difusión estructuralista, y formó parte de *Figures I*, 1966 (*Figuras*, 1970). Partiendo de Lévi-Strauss (*bricolage*) y Jakobson (literariedad; código/mensaje), Genette se ocupa de la crítica literaria, como un metalenguaje que utiliza el mismo instrumento que aquello a lo cual se dedica. Rechaza el concepto de objeto literario para referirse a la función literaria que puede estar o no en cual-

quier «objeto de escritura» y que necesita del acto de recepción para definir su literariedad. Tras establecer una distinción entre las diversas funciones de la crítica (periodística, académica y propiamente literaria), se propone mostrar cómo el estructuralismo es para la crítica literaria un «procedimiento fecundo», por ser un método lingüístico.

En diálogo con Valéry, Spitzer, Cassirer, Poulet, Ricoeur y Bachelard, el autor defiende la validez del estructuralismo aunque anota sus limitaciones (más que descubrir, el análisis construye los sistemas de relaciones; valora las estructuras a expensas de «las sustancias»). El análisis estructural es una posibilidad frente al peligro de esterilidad del análisis temático o las reducciones del psicoanálisis y el marxismo, pero no deja de implicar una cierta reducción; en relación con la hermenéutica, se trataría no de exclusión mutua, sino de complementariedad. El texto valida la crítica estructuralista pero no se cierra a ver las conexiones de la literatura con la cultura, la historia literaria como la historia del cambio de funciones dentro de un sistema, las relaciones entre la literatura y el conjunto de la vida social.

En su *Nouveau discours du récit*, 1983 (*Nuevo discurso del relato*, 1998), Genette responde a las críticas recibidas a su «Discurso del relato», conservando algunos planteos iniciales (como la distinción entre historia, relato y narración) y matizando otros.

«Estructuralismo y crítica literaria» (1966) ha sido tomado de Gérard Genette, *Figuras. Retórica y estructuralismo*, traducción de Nora Rosenfeld y María Cristina Mata, Córdoba, Ediciones Nagelkop, 1970, pp. 165-191.

## I

En un capítulo clásico de *El pensamiento salvaje*, Claude Lévi-Strauss caracterizó al pensamiento mítico como «una especie de *bricolage* intelectual».<sup>1</sup> Lo propio del *bricolage* es, en efecto, ejercer su actividad a partir de conjuntos instrumentales que no han sido constituidos, como los del ingeniero, por ejemplo, con miras a esa actividad. La regla del *bricolage* es «arreglarse siempre con los medios disponibles», y emplear en una nueva estructura los residuos desafectados de estructuras viejas, economizando una fabricación expresa al precio de una doble operación: de análisis (extraer diversos elementos de diversos conjuntos constituidos) y de síntesis (constituir a partir de esos elementos heterogéneos un nuevo conjunto en el cual, en última instancia, ninguno de los elementos vueltos a emplear reencontrará su función original). Esta operación típicamente «estructuralista», que compensa una cierta carencia de la producción mediante una extrema ingeniosidad en la distribución de los residuos, recordémoslo, el etnólogo la encuentra a nivel de la invención mitológica al estudiar las civilizaciones «primitivas». Pero es a otra actividad intelectual, propia de culturas más «evolucionadas», que este análisis podría aplicarse casi palabra por palabra. Se trata de la crítica y, en particular, de la crítica literaria que se distingue formalmente de las otras especies de crítica por el hecho de utilizar el mismo material (la escritura) que las obras de las cuales se ocupa. La crítica de arte o la crítica musical no se expresan, claro está, con colores o sonidos, en cambio la crítica literaria habla la lengua de su objeto, es metalenguaje, «discurso sobre un discurso».<sup>2</sup> Puede ser, pues, metaliteratura, vale decir, «una literatura a la cual se impone como objeto la literatura misma».<sup>3</sup>

En efecto, si se dejan de lado las dos funciones más comunes de la actividad crítica —la función «crítica» en el sentido propio del término, que consiste en juzgar y apreciar las obras recientes para esclarecer las elecciones del público (función ligada a la institución periodística), y la función «científica» (esencialmente ligada a

---

1. En el capítulo I («La ciencia de lo concreto»). Según advierte el traductor de la obra al español (México, Fondo de Cultura Económica, 1964), «los términos *bricoleur*, *bricolage* y *bricoleur*, en la acepción que les da el autor, no tienen traducción al castellano. El *bricoleur* es el que obra sin plan previo y con medios y procedimientos apartados de los usos tecnológicos normales. No opera con *materias primas* sino ya elaboradas, con fragmentos de obras, con sobras y trozos, como el autor lo explica» (p. 35). Hemos respetado este criterio en nuestra traducción del texto de Genette. [*N. del T.*]

2. Roland Barthes, *Ensayos críticos*, Barcelona, Seix Barral, 1967, p. 304.

3. Valéry, «Albert Thibaudet», *NRF*, julio de 1936, p. 6.

la instituci3n universitaria), que consiste en un estudio positivo con el único fin de conocer las condiciones de existencia de las obras literarias (materialidad del texto, fuentes, génesis psicol3gica o hist3rica, etcétera)—, es evidente que nos queda una tercera propiamente literaria. Un libro de crítica como *Port-Royal* o *El espacio literario* es, entre otras cosas, un libro, y su autor, a su manera y al menos en cierta medida, lo que Roland Barthes llama un *escritor* (en oposici3n al simple *escribiende*), o sea, el autor de un mensaje que tiende parcialmente a reabsorberse en espectáculo. La «decepci3n» que provoca en el escritor el sentido que se fija y constituye como objeto de consumo est tico es, sin duda alguna, el movimiento (o mejor, la «parada» [*arr t*]) constitutivo de toda literatura. El objeto literario existe solamente por sí; en cambio, no depende de sí mismo y según las circunstancias cualquier texto puede o no ser literatura según se lo reciba (más bien) como espectáculo o (más bien) como mensaje. La historia literaria está hecha de esas idas y venidas y de esas fluctuaciones. Vale decir que realmente no se puede hablar de objeto literario, sino únicamente de una *funci3n literaria* que de manera alternativa puede existir o dejar de existir en cualquier objeto de escritura. Su literalidad parcial, inestable, ambigua, no es pues propia de la crítica; lo que distingue a ésta de los otros «géneros» literarios es su carácter *segundo*, y es aquí donde las observaciones de Lévi-Strauss sobre el *bricolage* encuentran una aplicaci3n probablemente imprevista.

El universo instrumental del *bricoleur*, dice Lévi-Strauss, es un universo «cerrado». Su repertorio, por amplio que sea, «permanece limitado». Esta limitaci3n distingue al *bricoleur* del ingeniero, quien, en principio, puede obtener en cualquier momento el instrumento adaptado especialmente a una necesidad técnica determinada. Y es que el ingeniero «interroga al universo, mientras que el *bricoleur* se dirige a una colecci3n de residuos de obras humanas, es decir, a un subconjunto de la cultura». Bastaría reemplazar en esta última frase las palabras «ingeniero» y *bricoleur* por *novelista* y *crítico* respectivamente, para definir el estatus literario de la crítica. Los materiales del trabajo crítico, en efecto, son esos «residuos de obras humanas» que resultan las obras una vez reducidas a temas, motivos, palabras clave, metáforas obsesivas, citas, fichas y referencias. La obra inicial es una estructura, como esos conjuntos primeros que el *bricoleur* desmantela para extraer elementos destinados a todos los fines útiles; también el crítico descompone una estructura en elementos —un elemento por ficha—, y la divisa del *bricoleur* —«esto siempre puede servir»— es el mismo postulado que inspira al crítico cuando confecciona su fichero material o ideal. Inmediatamente, se trata de elaborar una nueva estructura «ordenando esos residuos». Parafraseando a Lévi-Strauss puede decirse, entonces, que «el pensamiento *crítico* edifica conjuntos *estructurados* por medio de un conjunto estructurado que es *la obra*, pero no se apodera a nivel de la estructura; construye sus palacios ideol3gicos con los escombros de un antiguo discurso literario».

La distinci3n entre el crítico y el escritor no radica solamente en el carácter segundo y limitado del material crítico (la literatura), opuesto al carácter ilimitado y primero del material poético o novelístico (el universo). Esta inferioridad de algún modo cuantitativa, fundada en el hecho de que el crítico viene siempre detrás del escritor y dispone nada más que de los materiales impuestos por la elecci3n previa del escritor, quizás puede agravarse o compensarse en raz3n de otra diferencia: «El *escritor* opera por medio de conceptos, el *crítico* por medio de signos. Sobre el eje de la oposici3n entre

naturaleza y cultura, los conjuntos de los cuales se valen, están imperceptiblemente dislocados. En efecto, por lo menos una de las maneras con que el signo se opone al concepto consiste en que el segundo quiere ser integralmente transparente a la realidad, mientras el primero acepta, e incluso exige, que un cierto espesor de humanidad esté incorporado a esa realidad». Si el escritor interroga al universo, el crítico interroga a la literatura, es decir, a un universo de signos. Pero lo que era signo en el escritor (la obra) se convierte en sentido en el crítico (ya que es objeto del discurso crítico), y viceversa, lo que era sentido en el escritor (su visión del mundo) se convierte en signo en el crítico como tema y símbolo de una cierta naturaleza literaria. Y esto es —otra vez— lo que Lévi-Strauss dice acerca del pensamiento mítico, que crea incesantemente, como lo señalaba Boas, nuevos universos pero invirtiendo los fines y los medios: «los significados se transforman en significantes y a la inversa». Este movimiento incesante, esta permanente inversión del signo y del sentido indica perfectamente la doble función del trabajo crítico, que consiste en producir sentido con la obra de los otros, pero también en realizar su obra con este sentido. Si existe una «poesía crítica» es, pues, en el sentido en que Lévi-Strauss habla de una «poesía del *bricolage*»: así como el *bricoleur* «habla por medio de las cosas», el crítico habla —en el sentido más vigoroso del término, es decir, se habla— por medio de los libros, y parafraseando por última vez a Lévi-Strauss diremos que, «sin lograr totalmente su proyecto [el crítico] pone siempre algo de él mismo».

En este sentido se puede considerar la crítica literaria como una «actividad estructuralista»; pero sólo se trata, como bien se ve, de un estructuralismo implícito y no reflexivo. La cuestión planteada por la orientación actual de ciencias humanas como la lingüística o la antropología, es saber si la crítica no está llamada a organizar explícitamente su vocación estructuralista en método estructural. Aquí sólo se pretende precisar el sentido y la perspectiva de tal cuestión, indicando las principales vías mediante las cuales el estructuralismo se ofrece al objeto de la crítica literaria y se propone ante ésta como un procedimiento fecundo.

## II

Teniendo en cuenta que la literatura es en principio obra de lenguaje y que el estructuralismo es, por su lado, un método lingüístico por excelencia, el encuentro más factible debería realizarse, evidentemente, en el terreno del material lingüístico. Sonidos, formas, palabras y frases constituyen el objeto común del lingüista y del filólogo, a tal punto que fue posible, en los primeros momentos del movimiento formalista ruso, definir a la literatura como un simple dialecto y encarar su estudio como un anexo de la *dialectología general*.<sup>4</sup> Precisamente el formalismo ruso al que se considera con todo derecho como una de las matrices de la lingüística estructural, en sus orígenes no fue otra cosa que el encuentro de críticos y lingüistas en el terreno del *lenguaje poético*. Esta asimilación de la literatura a un dialecto provoca objeciones demasiado evidentes como para ser *tomada literalmente*. Si la literatura fuera un dialecto, se trataría de un dialecto translingüístico, que opera en todas las lenguas un cierto número de transformaciones,

4. Boris Tomachevski, «La nouvelle école d'histoire littéraire en Russie», *Revue des Études slaves*, 1928, p. 231.

diferentes en cuanto a sus procedimientos, pero análogas en lo que respecta a su función, semejantes a los diversos argots que parasitan de manera diversa en las distintas lenguas pero que se parecen por su función parasitaria. Nada de esto puede arriesgarse sobre el tema de los dialectos y, sobre todo, la diferencia que separa a la «lengua literaria» de la lengua común, reside menos en los medios que en los fines. Excepción hecha de algunas inflexiones, el escritor utiliza la misma lengua que los demás usuarios, pero no lo hace de la misma manera ni con la misma intención: material idéntico, función dislocada. Este estatus es exactamente inverso al del dialecto. No obstante, como otros «excesos» del formalismo, éste tendría un valor catártico: el olvido temporario del contenido, la reducción provisoria del «ser literario» de la literatura<sup>5</sup> a su ser lingüístico, iban a permitir revisar algunas viejas evidencias concernientes a la «verdad» del discurso literario y estudiar más de cerca el sistema de sus convenciones. Durante demasiado tiempo se había mirado a la literatura cual un mensaje sin código, como para que se tornara necesario mirarla un instante cual un código sin mensaje.

El método estructuralista se constituye como tal en el momento preciso en el cual se encuentra el mensaje en el código rescatado mediante un análisis de las estructuras inmanentes y no ya impuesto desde el exterior por prejuicios ideológicos. Ese momento no pudo tardar mucho,<sup>6</sup> pues la existencia del signo, en todos los niveles, reposa sobre la vinculación de la forma y del sentido. Es así como Roman Jakobson, en su estudio de 1923 sobre el verso checo, descubre una relación entre el valor prosódico de un rasgo fónico y su valor significante, tendiendo cada lengua a dar mayor importancia prosódica al sistema de oposiciones más pertinentes sobre el plano semántico (diferencia de intensidad en ruso, de duración en griego, de altura en serbocroata).<sup>7</sup> Este paso de lo fonético a lo fonemático, es decir, de la pura sustancia sonora —cara a las primeras inspiraciones formalistas— a la organización de esa sustancia en sistema significante (o por lo menos, apto para la significación), no interesa sólo al estudio de la métrica, ya que ha de verse en él, y con justos títulos, una anticipación del método fonológico.<sup>8</sup> Representa lo que puede ser, bastante bien, el aporte del estructuralismo al conjunto de los estudios de morfología literaria: poética, estilística y composición. Entre el puro formalismo que reduce las «formas» literarias a un material sonoro finalmente informe puesto que es no-significante<sup>9</sup> y el realismo clásico, que concede a cada forma un «valor expresivo» autónomo y sustancial, el análisis estructural debe permitir establecer la relación que existe entre un sistema de formas y un sistema de sentidos, sustituyendo la búsqueda de analogías término a término, por la de las homologías globales.

Un ejemplo simple servirá probablemente para precisar las ideas sobre este punto. Uno de los rompecabezas tradicionales de la teoría de la expresividad es la cues-

5. «El objeto de estudio literario no es la literatura en su totalidad, sino su literariedad (*literaturnost'*), es decir, aquello que hace de un escrito una obra literaria». Esta frase escrita por Jakobson en 1921 fue una de las consignas del formalismo ruso.

6. «En mitología como en lingüística, el análisis formal plantea inmediatamente una cuestión: "el sentido"». Lévi-Strauss, *Antropología estructural*, Buenos Aires, Eudeba, 1968, p. 218.

7. Cf. Víctor Erlich, *Russian Formalism*, La Haya, Mouton, 1955, pp. 188-189.

8. Troubetsky, *Principes de phonologie*, Payot, 1949, pp. 5-6.

9. Cf. en particular la crítica realizada por Eijzenbaum, Jakobson y Tynianov de los métodos de métrica acústica de Slevers, quien pretendía estudiar las sonoridades de un poema como si estuviera escrito en una lengua totalmente desconocida. Erlich, *op. cit.*, p. 187.

ción del «color» de las vocales, cuestión que el soneto de Rimbaud puso sobre el tapete. Los partidarios de la expresividad fónica, como Jespersen o Grammont, se esfuerzan en atribuir a cada fonema un valor sugestivo propio, que habría impuesto en todas las lenguas la composición de ciertas palabras. Otros han demostrado la fragilidad de estas hipótesis,<sup>10</sup> y particularmente, en lo que concierne al color de las vocales, los cuadros comparativos que proporciona Étiemble<sup>11</sup> ponen de manifiesto perentoriamente que los partidarios de la audición coloreada no se ponen de acuerdo sobre ninguna atribución.<sup>12</sup> Sus adversarios concluyen naturalmente que la audición coloreada es un mito, y en cuanto hecho *natural* tal vez nada más que mito. Sin embargo, la discordancia de los cuadros individuales no invalida la autenticidad de cada uno de ellos, y el estructuralismo puede adelantar aquí un comentario que tenga en cuenta, a la vez, lo arbitrario de cada relación color-vocal y el sentimiento tan común de un cromatismo vocálico. Es cierto que ninguna vocal evoca natural y aisladamente un color, pero también es cierto que la distribución de los colores en el espectro (que es, por otra parte, como lo han demostrado Gelb y Goldstein, tanto un hecho del lenguaje como de visión) puede encontrar su correspondencia en la distribución de las vocales de una determinada lengua. De aquí la idea de una tabla de concordancia, variable en sus detalles pero constante en su función; hay un espectro de vocales como hay un espectro de colores, los dos sistemas se evocan y se atraen, y la homología global crea la ilusión de una analogía término a término que cada uno realiza, a su manera, mediante un acto de motivación simbólica comparable al que Lévi-Strauss pone al descubierto a propósito del totemismo. Cada motivación individual, objetivamente arbitraria pero subjetivamente fundada, puede considerarse, pues, como el índice de cierta configuración psíquica. La hipótesis estructural, en este caso, traslada a la estilística del sujeto lo que toma de la estilística del objeto.

De tal modo, nada obliga al estructuralismo a limitarse a los análisis «de superficies», muy por el contrario, aquí como en cualquier otra parte, el horizonte del procedimiento estructuralista es el análisis de las significaciones. «En principio, el verso es siempre, indudablemente, una figura fónica recurrente, pero nunca es sólo eso... La fórmula de Valéry —*el poema, prolongada vacilación entre el sonido y el sentido*— es mucho más realista y científica que todas las formas de aislacionismo fonético».<sup>13</sup> La importancia que Jakobson atribuye, a partir de su artículo de 1935 sobre Pasternak, a los conceptos de metáfora y metonimia tomados de la retórica de los tropos, es característica de esta orientación, sobre todo si se piensa que uno de los caballitos de batalla del primer formalismo era el desprecio por las imágenes y la desvalorización de los tropos como índices del lenguaje poético. El propio Jakobson insistía en la existencia de una poesía sin imágenes aún en 1936, a propósito de un poema de Pushkin.<sup>14</sup> En 1958 retoma esta cuestión con un sensible desplazamiento de acento: «Los manuales creen en la existencia de poemas desprovistos de imágenes, pero en los hechos la

10. Una síntesis de estas críticas puede verse en P. Delbouille, *Poésie et sonorités*, Les Belles Lettres, 1961.

11. *Le mythe de Rimbaud*, II, pp. 81-104.

12. Todos los colores han sido atribuidos por lo menos una vez a cada una de las vocales. Delbouille, p. 248.

13. Roman Jakobson, *Essais de linguistique générale*, París, Éd. de Minuit, 1963, p. 233.

14. Erlich, *op. cit.*, p. 149.

pobreza de tropos lexicales está contrabalanceada con suntuosos tropos y figuras gramaticales». <sup>15</sup> Los tropos, como es sabido, son figuras de significación y, adoptando la metáfora y la metonimia como polos de su tipología del lenguaje y de la literatura, Jakobson no rinde solamente un homenaje a la antigua retórica, sino que ubica las categorías del sentido en el corazón del método estructural.

El estudio estructural del «lenguaje poético» y de las formas de la expresión literaria en general no puede, en efecto, negarse a analizar las relaciones entre código y mensaje. La exposición de Jakobson sobre «Lingüística y poética», donde apela a la competencia de técnicos de la comunicación y de poetas como Hopkins y Valéry, o críticos como Ransom o Empson, lo demuestra de manera explícita: «La ambigüedad es una propiedad intrínseca, inalienable, de todo mensaje centrado sobre sí mismo o, dicho más brevemente, es un corolario obligado de la poesía. Nosotros repetiremos con Empson que *las maquinaciones de la ambigüedad están en las raíces mismas de la poesía*». <sup>16</sup> La ambición del estructuralismo no se limita a contar los pies o hacer el inventario de las repeticiones de fonemas, debe enfrentarse también con los fenómenos semánticos que, como se sabe desde Mallarmé, constituyen lo esencial del lenguaje poético y, de manera más general, con los problemas de la semiología literaria. Una de las vías más recientes y fecundas que se abren hoy a la investigación literaria sería, a este respecto, el estudio estructural de las «grandes unidades» del discurso más allá del marco —infranqueable para la lingüística propiamente dicha— de la frase. El formalista Propp <sup>17</sup> fue, sin duda, el primero en tratar (a propósito de una serie de cuentos populares rusos) textos de una cierta envergadura, compuestos de gran número de frases, como enunciados que surgen a su vez, y al igual que las unidades clásicas de la lingüística, de un análisis capaz de distinguir allí, mediante un juego de superposiciones y de conmutaciones, elementos variables y funciones constantes, y de encontrar en ellos el sistema biaxial familiar a la lingüística saussuriana de las relaciones sintagmáticas (encadenamientos reales de funciones en la continuidad de un texto) y de las relaciones paradigmáticas (relaciones virtuales entre funciones análogas u opuestas, de un texto a otro, en el conjunto del *corpus* considerado). De tal modo se estudiarían sistemas de un nivel de generalidad mucho más elevado, tales como el relato, <sup>18</sup> la descripción y las otras grandes formas de la expresión literaria. Se llegaría así a una lingüística del discurso, una translíngüística, ya que los hechos de lengua se le presentarían en grandes masas y, a menudo, en un segundo grado, es decir, en suma, una retórica, esa nueva retórica que reclamaba no hace mucho Francis Ponge y de la cual todavía carecemos.

### III

El carácter estructural del lenguaje, en todos los niveles, se admite hoy con suficiente universalidad como para que la «aproximación estructuralista» a la expresión

15. Jakobson, *op. cit.*, p. 244.

16. *Ibid.*, p. 238.

17. Vladimir Propp, *Morphology of the Folk-tale*, Indiana University, 1958 (primera edición en ruso: 1928).

18. Claude Brémont, «Le message narratif», *Communications*, 4, 1964.

literaria se imponga, para decirlo así, por sí misma. Pero al abandonar el plano de la lingüística (o de ese «puente tendido entre la lingüística y la historia literaria» que constituyen, según Spitzer, los estudios de forma y estilo) para abordar el dominio tradicionalmente reservado a la crítica, el del «contenido», la legitimidad del punto de vista estructural promueve objeciones de principio bastante graves. *A priori*, es cierto, el estructuralismo como método está destinado al estudio de las estructuras en todas partes donde se las encuentra; pero, en principio, las estructuras, por mucho que se quiera, no son objetos que se encuentran sino sistemas de relaciones latentes, concebidos más bien que percibidos, que el análisis construye a medida que los desentraña y que a veces corre el riesgo de inventar creyendo descubrirlos. Por otra parte, el estructuralismo no es sólo un método, es también lo que Cassirer denomina «una tendencia general del pensamiento» y que otros llamarían, de manera más ruda, una «ideología» cuyo presupuesto básico consiste precisamente en valorizar las estructuras a expensas de las sustancias, pudiendo, en consecuencia, sobrestimar su valor explicativo. En efecto, la cuestión no radica tanto en saber si hay o no un sistema de relaciones en tal o cual objeto de investigación, pues, como es evidente, lo hay en todos lados, sino en determinar la importancia relativa de ese sistema en relación con los otros elementos de comprensión. Esta importancia mide el grado de validez del método estructural, pero a su vez, ¿cómo medir esa importancia sin recurrir al método? He aquí un verdadero círculo vicioso.

Aparentemente el estructuralismo debería hallarse en su terreno tan pronto como la crítica abandona la investigación de las condiciones de existencia o de las determinaciones exteriores —psicológicas, sociales o de cualquier otro tipo— de la obra literaria, para concentrar su atención sobre la obra misma, considerada no ya como un efecto sino como un ser absoluto. En este sentido, el estructuralismo nació ligado al movimiento general de desafección con respecto al positivismo, a la historia «historizante» y a la «ilusión biográfica», movimiento que ilustran con títulos diversos la obra crítica de un Proust, de un Eliot, de un Valéry, el formalismo ruso, la «crítica temática» francesa o el *new criticism* anglosajón.<sup>19</sup> De algún modo, la noción de análisis estructural puede considerarse como un simple equivalente de lo que los norteamericanos denominan *close reading* y que en Europa se llamaría, siguiendo el ejemplo de Spitzer, *estudio inmanente* de las obras. Es justamente en este sentido como en 1960 Spitzer calificaba esta nueva actitud de «estructuralista», trazando la evolución que le había conducido, del psicologismo de sus primeros estudios de estilo, a una crítica desembarazada de toda referencia a la *Erlebnis*, «subordinando el análisis estilístico a la explicación de las obras particulares consideradas como *organismos poéticos en sí*, sin apelar a la psicología del autor».<sup>20</sup> Todo

19. Es posible, sin embargo, encontrar un estado de algún modo puramente metodológico del estructuralismo en autores que no proclaman adherirse a esa «filosofía». Es el caso de Dumézil, por ejemplo, que pone al servicio de una investigación típicamente histórica el análisis de las *funciones* que unen los elementos de la mitología indoeuropea, consideradas más significativas que los elementos mismos. Es también el caso de Mauron, cuya psicocrítica no interpreta temas aislados sino *redes* cuyos términos pueden variar sin que su estructura se modifique. El estudio de los sistemas *no excluye*, necesariamente, el de las génesis o de las filiaciones; el programa mínimo del estructuralismo es que el estudio de los sistemas precede a cualquier otro y lo *dirige*.

20. «Les études de style et les différents pays», *Langue et littérature*, París, Les Belles Lettres, 1961.

análisis que se encierre dentro de una obra sin considerar las fuentes o los motivos sería, pues, implícitamente estructuralista, y el método estructural debería intervenir para proporcionar a este estudio inmanente una especie de racionalidad de comprensión que reemplazaría la racionalidad de explicación abandonada con la búsqueda de las causas. Un determinismo de algún modo espacial de la estructura vendría así a reemplazar, dentro de un espíritu absolutamente moderno, al determinismo temporal de la génesis, siendo definida cada unidad en términos de relaciones y no ya de filiación.<sup>21</sup> El análisis «temático» tendería pues, espontáneamente, a ponerse a prueba y a consumarse en una síntesis estructural donde los diferentes temas se agruparían en *redes* para extraer su pleno sentido del lugar que ocupan y de la función que desempeñan dentro del sistema de la obra. Éste es el esquema formulado claramente por Jean-Pierre Richard en su *Univers imaginaire de Mallarmé*, o por Jean Rousset cuando escribe: «Sólo hay una forma aprehensible allí donde se dibuja un acuerdo o una relación, una línea de fuerza, una figura obsesiva, una trama de presencias o de resonancias, una red de convergencias. Yo llamaría "estructuras" a esas constantes formales, a esos vínculos que traicionan un universo mental y que cada artista reinventa según sus necesidades».<sup>22</sup>

Para toda crítica inmanente el estructuralismo sería entonces un recurso contra el peligro de esterilidad que amenaza al análisis temático, el medio para reconstituir la unidad de una obra, su principio de coherencia, lo que Spitzer llamaría su *etymon* espiritual. De hecho, la cuestión es, sin duda, más compleja, pues la crítica inmanente puede adoptar ante una obra dos tipos de actitudes muy diferentes y hasta antitéticas: puede considerar a la obra como objeto o como *sujeto*. La oposición entre estas dos actitudes ha sido señalada con gran claridad por Georges Poulet, en un texto donde él, personalmente, se manifiesta partidario de la segunda: «Como todo el mundo, creo que el objeto de la crítica es llegar a un conocimiento íntimo de la realidad criticada. De tal manera, me parece que esa intimidad sólo es posible en la medida en que el pensamiento crítico se torne pensamiento criticado, en que logre re-sentir, re-pensar, re-imaginar a éste desde el interior. Nada menos objetivo que semejante movimiento del espíritu. Al contrario de lo que se supone, la crítica debe cuidarse de apuntar a un *objeto* cualquiera (sea la persona del autor considerada como otro, o su obra considerada como cosa), pues lo que debe ser alcanzado es un *sujeto*, o sea, una actividad espiritual que sólo puede comprenderse poniéndose en su lugar y haciéndola representar nuevamente en nosotros su papel de sujeto».<sup>23</sup>

Esta crítica intersubjetiva que ejemplifica admirablemente la obra misma de Georges Poulet, se conecta con el tipo de comprensión que Paul Ricoeur, siguiendo a Dilthey y a algunos otros (entre ellos Spitzer), denomina *hermenéutica*.<sup>24</sup> El sentido de una obra no es concebido a través de una serie de operaciones intelectuales, sino revivido, «retomado», como un mensaje a la vez antiguo y siempre renovado. A la inversa, claro está, la crítica estructural aparece como ese objetivismo que conde-

21. «La lingüística estructural, como la mecánica cuántica, gana en determinismo mórfico lo que pierde en determinismo temporal». Jakobson, *op. cit.*, p. 74.

22. Jean Rousset, *Forme et signification*, Corti, 1962, p. XII.

23. *Les Lettres Nouvelles*, 24 de junio de 1959.

24. «Structure et herméneutique», *Esprit*, noviembre de 1963.

na Poulet, pues las estructuras no son *vividas* ni por la conciencia *creadora* ni por la conciencia *crítica*. Están en el corazón de la obra, sin duda, pero como un armazón latente, como un principio de inteligibilidad objetiva, accesible únicamente por medio de análisis y de conmutaciones a una especie de espíritu geométrico que no es la conciencia. La crítica estructural está purificada de todas las reducciones trascendentes del psicoanálisis, por ejemplo, o de la explicación marxista, pero ejerce, a su vez, una especie de reducción interna atravesando la sustancia de la obra para alcanzar su esqueleto, en una mirada que no es por cierto superficial, sino una penetración de algún modo radioscópica, tanto más exterior cuanto más penetrante.

De tal modo se perfila aquí un límite comparable al que Paul Ricoeur establecía para la mitología estructural: en todas partes donde la aprehensión hermenéutica del sentido es posible y deseable, en el acuerdo intuitivo de dos conciencias, el análisis estructural sería (por lo menos parcialmente) ilegítimo y no pertinente. Se podría imaginar entonces una especie de división del campo literario en dos dominios: el de la literatura «viva», es decir, susceptible de ser vivida por la conciencia crítica y que sería necesario reservar para la hermenéutica, del mismo modo que Ricoeur reivindica el dominio de las tradiciones judaicas y helénicas provistas de un *excedente de sentido inagotable* y siempre indefinidamente presente; y el de la literatura no «muerta» pero de algún modo lejana y difícil de descifrar, cuyo sentido perdido sería perceptible nada más que a las operaciones de la inteligencia estructural, como ocurre con las culturas «totémicas», dominio exclusivo de los etnólogos. En principio, tal división del trabajo no tiene nada de absurda y ante todo es necesario observar que responde a las prudentes limitaciones que el estructuralismo se impone a sí mismo, enfrentándose por orden de prioridad con los dominios que más se prestan y que menos «restos» dejan a la aplicación de su método.<sup>25</sup> Es necesario reconocer también que esta división concedería un campo inmenso y casi virgen a la investigación estructuralista. En efecto, la parte de la literatura «de sentido perdido» es mucho más vasta que la otra y no siempre de menor interés. Existe todo un dominio de algún modo etnográfico de la literatura, cuya exploración sería apasionante para el estructuralismo: literaturas lejanas en el tiempo y en el espacio, literaturas infantiles y populares, comprendiendo entre ellas formas recientes como en el melodrama o el folletín, que la crítica siempre ha descuidado no sólo por prejuicio académico, sino también porque ninguna participación intersubjetiva podía animarla ni tampoco guiarla en su investigación, y que una crítica estructural podría tratar como material antropológico y estudiar en grandes masas y en sus funciones recurrentes, siguiendo el camino trazado por folkloristas rusos tales como Propp y Skaftymov. Estos trabajos, como los de Lévi-Strauss sobre las mitologías primitivas, demuestran ya la fecundidad del método estructural aplicado a textos de este género y todo lo que podría revelar acerca de los sub-basamentos ignorados de la literatura «canónica». Fantomas o Barba Azul no nos hablan tan de cerca como Swann o Hamlet, pero tienen tanto como ellos para enseñarnos. Y algunas obras oficialmente consagradas pero que de hecho en gran parte se nos han vuelto extrañas, como las de Corneille por ejemplo, probablemente hablarían mejor en ese lenguaje de la distancia y de lo extraño que en el de la falsa proximidad que se insiste en imponerles, a menudo, en su total perjuicio.

25. Cf. Claude Lévi-Strauss, *Antropología estructural*, ed. cit., p. [La referencia aparece incompleta en la edición tomada como base. (N. de la P.E.)]

Y aquí el estructuralismo comenzaría a reconquistar una parte del terreno concedido a la hermenéutica, pues la verdadera división entre estos dos «métodos» no se funda en el objeto sino en la posición crítica. Al replicar a Paul Ricoeur, quien le proponía la división que hemos visto, alegando que «una parte de la civilización, aquella precisamente de la que no proviene nuestra cultura, se presta mejor que la otra para la aplicación del método estructural», Lévi-Strauss preguntaba: «¿Se trata de una diferencia intrínseca entre dos especies de pensamiento y de civilización o simplemente de la posición relativa del observador que frente a su propia civilización no puede adoptar las mismas perspectivas que le parecen normales frente a una civilización diferente?».<sup>26</sup> La no pertinencia que encuentra Ricoeur en una eventual aplicación del estructuralismo a las mitologías judeocristianas, un filósofo melanesio la encontraría, sin duda, en el análisis estructural de sus propias tradiciones míticas, que *interioriza* totalmente como un cristiano interioriza el mensaje bíblico; pero a la inversa, ese melanesio encontraría probablemente pertinente un análisis estructural de la Biblia. Lo que Merleau-Ponty escribía sobre la etnología como disciplina, puede aplicarse al estructuralismo como método: «...no es una especialidad definida por un objeto particular, las sociedades “primitivas”; es una manera de pensar, la que se impone cuando el objeto es “otro”, y exige que nos transformemos nosotros mismos. Así nos convertimos en los etnólogos de nuestra propia sociedad, si tomamos distancia con respecto a ella».<sup>27</sup>

Así, la relación que une estructuralismo y hermenéutica podría ser no de separación mecánica y de exclusión, sino de complementariedad: a propósito de una misma obra, la crítica hermenéutica hablaría el lenguaje de la recuperación del sentido y de la recreación interior; la crítica estructural el de la palabra distante y de la reconstrucción inteligible. De este modo desentrañarían significaciones complementarias y su diálogo sería más fecundo, con la reserva de que nunca se podría hablar los dos lenguajes a la vez.<sup>28</sup> Como quiera que sea, la crítica literaria no tiene ninguna razón para negarse a prestar atención a las nuevas significaciones<sup>29</sup> que el estructuralismo puede obtener de las obras aparentemente más cercanas y más familiares «distan-ciando» su palabra, pues una de las lecciones más profundas de la antropología moderna nos enseña que por su misma distancia lo remoto nos es también próximo.

26. *Ibid.*, p. 633.

27. *Signos*, Barcelona, Seix Barral, 1964, pp. 145-146.

28. Lévi-Strauss indica una relación del mismo tipo entre historia y etnología: «Las estructuras sólo se muestran a una observación practicada desde afuera. A la inversa, ésta no puede captar jamás los procesos, que no son objetos analíticos, sino la forma particular en que la temporalidad es vivida por un sujeto... un historiador puede a veces trabajar como etnólogo y un etnólogo como historiador; pero los métodos son complementarios en el sentido que los físicos dan a este término: es decir, que no se puede, a la vez y al mismo tiempo, definir con rigor un estadio A y un estadio B (lo que no es posible sino desde afuera y en términos estructurales) y revivir empíricamente el pasaje de uno a otro (lo que sería la única manera inteligible de comprenderlo). También las ciencias del hombre tienen sus relaciones de incertidumbre». «Los límites de la noción de estructura en etnología», *Sentidos y usos del término estructura en las ciencias del hombre*, Buenos Aires, Paidós, 1968, pp. 34-35.

29. Una significación nueva no quiere decir forzosamente un *sentido nuevo*: es una ligazón nueva de forma y de sentido. Si la literatura es un arte de significaciones, ella se renueva y la crítica junto con ella, modificando esta ligazón tanto en lo que hace al sentido como a la forma. En consecuencia, la crítica moderna reencuentra en los *temas* o en los *estilos* aquello que la crítica clásica había encontrado ya en las ideas o en los sentimientos. Un viejo sentido se nos presenta ligado a una forma nueva, y este deslizamiento reubica totalmente a una obra.

No obstante, el esfuerzo de comprensión psicológica iniciado por la crítica del siglo XIX y proseguido en nuestros días por las diversas variedades de la crítica temática, se ha referido con demasiada exclusividad, probablemente, a la psicología de los autores e, insuficientemente, a la del público o a la del lector. Se sabe, por ejemplo, que uno de los escollos del análisis temático consiste en la dificultad que a menudo encuentra para distinguir la parte que trata como exclusiva de la singularidad irreductible de una individualidad creadora, de aquella otra parte que, generalmente, pertenece al gusto, a la sensibilidad, a la ideología de una época o, con mayor amplitud todavía, a las convenciones y a las tradiciones permanentes de un género o de una forma literaria. El nudo de esta dificultad reside, de algún modo, en el encuentro de la temática original y «profunda» del individuo creador, con lo que la retórica antigua llamaba la *tópica*, o sea, el tesoro de los temas y formas que constituyen el bien común de la tradición y de la cultura. La temática personal no representa nada más que una elección efectuada entre las posibilidades ofrecidas por la *tópica* colectiva. Se advierte claramente —para hablar de una manera muy esquemática— que la parte del *topos* es mayor en los géneros llamados «inferiores», a los cuales sería necesario más bien llamar *fundamentales*, tales como el cuento popular o la *novela de aventuras*, mientras que el papel de la personalidad creadora se halla ahí bastante debilitado como para que la investigación crítica se vuelva espontáneamente, conforme a sus propósitos, hacia los gustos, las exigencias y las necesidades que constituyen lo que se denomina vulgarmente la *espera* del público. Sería necesario discernir también todo lo que las «grandes obras» —y aun las más originales— deben a estas disposiciones comunes. ¿Cómo apreciar, por ejemplo, la calidad particular de la novela stendhaliana sin considerar en su generalidad histórica y transhistórica la temática común a la imaginación novelística?<sup>30</sup> Spitzer nos cuenta que el descubrimiento tardío, y en suma bastante ingenuo, que realizó acerca de la importancia del *topos* tradicional en la literatura clásica, fue uno de los hechos que contribuyeron a «decepcionarlo» de la estilística psicoanalítica.<sup>31</sup> Pero, el paso de lo que se podría llamar el psicologismo de un autor a un antipsicologismo absoluto, probablemente no es tan inevitable como lo parece, pues, por convencional que sea, el *topos* psicológicamente no es más arbitrario que el tema personal; depende, simplemente, de otra psicología, esta vez colectiva, para la cual la antropología contemporánea nos ha preparado un tanto, y cuyas implicaciones literarias merecerían explotarse sistemáticamente. El defecto de la crítica moderna es, probablemente, menos su psicologismo que su concepción demasiado individualista de la psicología.

La crítica clásica —de Aristóteles a La Harpe— prestaba, en cierto sentido, mucha más atención a esos datos antropológicos de la literatura; sabía medir de manera estrecha pero exacta las exigencias de lo que denominaba la *verosimilitud*, es decir, la idea que el público se hace de lo verdadero o de lo posible. Las distinciones entre los géneros, las nociones de épica, de trágico, de heroico, de cómico, de novelístico, respondían a algunas grandes categorías de actitudes mentales que disponen de tal o cual manera la imaginación del lector haciéndole desear y esperar

30. En esta consideración nos introduce el hermoso libro de Gilbert Durand, *Le décor mythique de la Chartreuse de Parme*, Corti, 1961.

31. Art. cit., p. 27.

determinados tipos de acciones, de situaciones, de valores psicológicos, morales y estéticos. No se puede decir que el estudio de esas grandes diátesis que comparten e informan la sensibilidad literaria de la humanidad (y que Gilbert Durand ha denominado con exactitud las *estructuras antropológicas* de lo *imaginario*) haya sido, hasta el presente, tomado en cuenta lo suficiente por parte de la crítica y de la teoría de la literatura. Bachelard nos ha proporcionado una tipología de la imaginación «material»; existe también, indudablemente, una imaginación, por ejemplo, de las conductas, de las situaciones, de las relaciones humanas, una imaginación *dramática*, en el sentido amplio del término, que anima poderosamente la producción y el consumo de las obras teatrales y novelísticas. La tópica de esta imaginación, las leyes estructurales de su funcionamiento, interesan, en forma evidente y en primer orden, a la crítica literaria; constituirán, sin duda, una de las tareas de esa vasta axiomática de la literatura de la cual Valéry nos ha revelado la urgente necesidad. La eficacia más alta de la literatura reposa sobre un juego sutil que se verifica entre una espera y una sorpresa «contra la cual no puede prevalecer toda la espera del mundo»,<sup>32</sup> entre lo «verosímil» previsto y deseado por el público y lo imprevisible de la creación. Pero lo imprevisible mismo, el *shock* infinito de las grandes obras, ¿no resuena con toda su fuerza en las profundidades secretas de la verosimilitud? «El gran poeta», dice Borges, «es menos el que inventa que el que descubre».<sup>33</sup>

#### IV

Valéry soñaba con una historia de la literatura concebida «no tanto como una historia de autores y de accidentes de su carrera o de sus obras, sino como una historia del espíritu que produce o consume "literatura", historia que podría hacerse aun sin que el nombre de un solo escritor fuese allí pronunciado». Son conocidas las resonancias que encontró esta idea en autores como Borges o Blanchot, y Thibaudet supo complacerse ya, a fuerza de comparaciones y de incesantes transfusiones, en instituir una República de las Letras en la que tendían a esfumarse las distinciones personales. Esta visión unificada del campo literario constituye una utopía muy profunda, y nos seduce no sin razón, pues la literatura no es sólo una colección de obras autónomas o que se «influyen» por una serie de encuentros fortuitos y aislados. La literatura es un conjunto coherente, un espacio homogéneo en el interior del cual las obras se rozan y se penetran las unas a las otras; es también, a su vez, una pieza ligada a otras en el espacio más vasto de la «cultura», en la que su propio valor es función del conjunto. Por esta doble razón, la literatura depende de un estudio de la estructura interna y externa.

Se sabe que la adquisición del lenguaje en el niño se realiza no por la simple extensión del vocabulario sino mediante una serie de divisiones internas, sin modificación del conjunto. En cada etapa, las palabras de que dispone son para el niño todo el lenguaje y le sirven para designar todas las cosas con una precisión crecien-

32. Valéry, *Oeuvres*, II, p. 560.

33. *El aleph*, Buenos Aires, Emecé, 1966, 6.ª ed., p. [La referencia aparece incompleta en la edición que se tomó como base. (N. de la P.E.)]

te, pero sin lagunas. Del mismo modo, para el hombre que ha leído nada más que un libro, dicho libro es toda su «literatura», en el sentido original del término. Cuando haya leído dos, esos dos libros compartirán todo su campo literario, sin ningún vacío entre ellos, y así sucesivamente; y una cultura puede *enriquecerse* justamente debido a que no tiene vacíos que llenar; ella se profundiza y diversifica debido a que no tiene que extenderse.

De alguna manera se puede considerar que la «literatura» de toda la humanidad (es decir, el modo con el cual las obras escritas se organizan en el espíritu de los hombres) se constituye según un proceso análogo, formuladas todas las reservas que plantea la simplificación grosera que nos vemos obligados a utilizar: la «producción» literaria es un *habla*, en el sentido saussuriano, una serie de actos individuales parcialmente autónomos e imprevisibles; pero el «consumo» de la literatura por la sociedad es una *lengua*, vale decir, un conjunto cuyos elementos, cualesquiera que sean su número y su naturaleza, tienden a ordenarse en un sistema coherente. Raymond Queneau ha dicho, bromeando, que toda obra literaria es una *Íliada* o una *Odisea*. Esta dicotomía no ha sido siempre una metáfora y en Platón se encuentra todavía el eco de una «literatura» que casi se reducía a esos dos poemas y que no se juzgaba por ello incompleta. Ion no conocía y no quería conocer a nadie más que a Homero: «Me parece», nos dice, «que es bastante», pues Homero habla de todas las cosas de modo suficiente y la competencia del rapsoda sería enciclopédica si la poesía procediera verdaderamente de un Saber (es este último punto el que Platón rebate y no la universalidad de la obra). Desde entonces, la literatura se ha dividido más que extendido, y durante siglos se continuó viendo en la obra homérica el embrión y la fuente de toda literatura. Este mito tiene algo de cierto y el incendiario de Alejandría no estaba del todo equivocado, por su parte, al poner sólo el Corán balanceando toda una biblioteca; contenga uno, dos o varios millones de libros, la biblioteca de una civilización es siempre completa porque en el espíritu de los hombres forma siempre cuerpo y sistema.

La retórica clásica tenía una conciencia aguda de ese sistema que formalizaba en la teoría de los géneros. Existía la epopeya, la tragedia, la comedia, etcétera, y todos esos géneros se repartían íntegramente la totalidad del campo literario. Lo que a esta teoría le faltaba era la *dimensión temporal*, la idea de que un sistema puede evolucionar. Boileau veía morir bajo sus ojos a la epopeya y nacer la novela sin poder integrar esas modificaciones en su *Arte Poética*. El siglo XIX descubrió la historia pero olvidó la cohesión del conjunto: la historia individual de las obras y de los autores borra el cuadro de los géneros. Sólo Brunetière intentó la síntesis, pero es sabido que ese matrimonio de Boileau y Darwin no resultó muy feliz. La evolución de los géneros en la concepción de Brunetière incurre en organicismo puro, cada género nace, se desarrolla y muere como una especie solitaria, sin ocuparse de su vecino.

La idea estructuralista consiste, aquí, en seguir a la literatura en su evolución global practicando cortes sincrónicos en diversas etapas y comparando los cuadros entre sí. La evolución literaria aparece entonces en toda su riqueza, derivada de que el sistema subsiste modificándose constantemente. También aquí los formalistas rusos abrieron el camino, concediendo un gran interés a los fenómenos de dinámica estructural y estableciendo la noción de *cambio de función*. Observar la presencia o la ausencia, el aislamiento de una forma o de un tema literario en tal o cual punto de la

evolución diacrónica, no significa nada en tanto el estudio sincrónico no muestre cuál es la función de ese elemento dentro del sistema. Un elemento puede mantenerse cambiando de función o, al contrario, desaparecer dejando su función a otro. «El mecanismo de la evolución literaria», dice B. Tomachevski, rastreando el curso de las investigaciones formalistas sobre este punto, «se precisa poco a poco. Él se presentaba no como una serie de formas sustitutivas unas de otras, sino como una variación continua de la función estética de los procedimientos literarios. Cada obra se encuentra orientada en relación con el medio literario y cada elemento en relación con la obra entera. Dicho elemento, que tiene un valor determinado en cierta época, cambiará completamente de función en otra. Las formas grotescas, que en la época del clasicismo fueron consideradas como recursos de lo cómico, se convierten en una de las fuentes de lo trágico en la época del romanticismo. La verdadera vida de los elementos de la obra literaria se manifiesta en el cambio continuo de función».<sup>34</sup>

Chlovski y Tynianov, en particular, estudiaron en la literatura rusa las variaciones que hacen pasar una misma forma de un rango menor a una «forma canónica», y que mantienen un intercambio permanente entre la literatura popular y la literatura oficial, entre el academicismo y la «vanguardia», entre la poesía y la prosa, etcétera. La herencia, gustaba de decir Chlovski, pasa comúnmente del tío al sobrino, y la evolución canoniza la rama menor. Así, Pushkin introduce en la gran poesía los efectos de los versos de álbumes del siglo XVIII, Nekrasov abreva en el periodismo y en el *vaudeville*, Blok en la canción gitana y Dostoievski en la novela policial.<sup>35</sup>

Concebida de este modo, la historia literaria se convierte en la historia de un sistema; lo significativo es la evolución de las funciones y no la de los elementos, y el conocimiento de las relaciones sincrónicas precede necesariamente al de los procesos. Pero por otra parte, como lo hace notar Jakobson, el cuadro literario de una época no describe sólo un presente de creación, sino también un presente de cultura y un cierto rostro del pasado, «no sólo la producción literaria de una época dada, sino también esa parte de la tradición literaria que ha quedado viva o ha sido resucitada en la época en cuestión... La elección que realiza entre los clásicos una nueva corriente, la reinterpretación que les da, he aquí problemas esenciales para los estudios literarios sincrónicos»<sup>36</sup> y, en consecuencia, para la historia estructural de la literatura, que no es nada más que la ubicación en una perspectiva diacrónica de esos cuadros sincrónicos sucesivos. En el cuadro del clasicismo francés, por ejemplo, Homero y Virgilio tienen su lugar, no así Dante o Shakespeare. En nuestro paisaje literario actual, el descubrimiento (o la invención) del Barroco tiene más importancia que la herencia romántica, y nuestro Shakespeare no es el de Voltaire ni el de Hugo, es contemporáneo de Brecht y de Claudel, del mismo modo que nuestro Cervantes es contemporáneo de Kafka. Una época se expresa tanto por lo que se lee como por lo que se escribe, y estos dos aspectos de su «literatura» se determinan

34. Tomachevski, art. cit., pp. 238-239.

35. Sobre las concepciones formalistas de la historia literaria, véase: Eijenbaum, «La théorie de la méthode formelle», y Tynianov, «De l'évolution littéraire», en *Théorie de la Littérature*, París, Seuil, 1966. Ver también: Erlich, *Russian Formalism*, pp. 227-228, y Nina Gourfinkel, «Les nouvelles méthodes d'histoire littéraire en Russie», *Le Monde Slave*, febrero de 1929.

36. Jakobson, *op. cit.*, p. 212.

recíprocamente: «Si me fuera otorgado leer cualquier página actual —ésta, por ejemplo— como la leerán en el año 2000, yo sabría cómo será la literatura del año 2000».<sup>37</sup>

A esta historia de las *divisiones interiores* del campo literario, cuyo programa es ya muy rico (piénsese, simplemente, lo que sería una historia universal de la oposición entre prosa y poesía, oposición fundamental, elemental, constante, inmutable en su función, permanentemente renovada en sus medios), sería necesario agregar la de la división mucho más vasta entre la literatura y todo lo que no es literatura. Esto no sería ya una historia literaria sino una historia de las relaciones entre la literatura y el conjunto de la vida social: la historia de la *función literaria*. Los formalistas rusos han insistido sobre el *carácter diferencial* del hecho literario. La «literalidad» es también función de la no-literalidad y no puede darse ninguna definición estable, sólo permanece la conciencia de un límite. Todo el mundo sabe que el nacimiento del cine modificó el estatus de la literatura, apropiándose de algunas de sus funciones, pero también facilitándole algunos de sus medios. Y esta transformación, evidentemente, no es nada más que un comienzo. ¿Cómo sobrevivirá la literatura al desarrollo de los otros medios de comunicación? Nosotros no creemos ya, como se creyó desde Aristóteles a La Harpe, que el arte sea una imitación de la naturaleza, y allí donde los clásicos buscaban ante todo una bella semejanza, nosotros, por el contrario, buscamos una originalidad radical y una creación absoluta. El día en que el libro haya dejado de ser el vehículo principal del saber, ¿no habrá cambiado de sentido la literatura? Quizás estemos viviendo simplemente los últimos días del libro. Esta actual aventura debería volvernos más atentos a los episodios del pasado. No podemos hablar indefinidamente de la literatura como si su existencia fuese algo natural, como si su relación con el mundo y con los hombres no hubiera variado jamás. Nos falta, por ejemplo, una historia de la lectura. Historia intelectual, social y hasta física; si se cree a san Agustín,<sup>38</sup> su maestro Ambrosio habría sido el primer hombre de la Antigüedad que leyó visualmente, sin articular el texto en alta voz. La verdadera historia está hecha de esos grandes momentos silenciosos. Y el valor de un método reside probablemente en su aptitud para encontrar bajo cada silencio una interrogación.

37. J.L. Borges, *Otras inquisiciones*, Buenos Aires, Emecé, 3.<sup>a</sup> ed., 1966, p. 218.

38. *Confesiones*, Libro VI. Citado por Borges, *Otras inquisiciones*, ed. cit., p. 159.

# Pierre Bourdieu

(Francia, 1930-2003)

El destacado sociólogo Pierre Bourdieu, conocido por sus estudios en torno al campo cultural y las relaciones de poder, abre nuevas posibilidades a las indagaciones sociológicas de la literatura, al centrar su investigación en las homologías que se establecen entre las estructuras jerárquicas de los diversos campos (cultural, literario, de poder), así como en las relaciones conformadoras de la dinámica interna del campo literario. La obra sociológica de Bourdieu tiene sus antecedentes más connotados en el marxismo, Weber, Durkheim y Manheim. Entre sus libros, *La Distinción, critique sociale du jugement*, 1979 (*La distinción*, 1988), ocupa un lugar especial por su análisis del control de los mecanismos de distinción entre la cultura legítima y la ilegítima por parte de quienes tienen el capital cultural y económico, y, consecuentemente, el poder. De gran valor para los estudiosos de la literatura es *Les règles de l'art: genèse et structure du champ littéraire*, 1992 (*Las reglas del arte*, 1995), en el que expone detenidamente su método sociológico, sus presupuestos fundamentales y sus principales categorías teóricas. Ese libro se abre, además, con un análisis sociológico dedicado a Flaubert.

Uno de los problemas fundamentales que se le presenta al sociólogo de la literatura es el de la «mediación» a través de la cual se establece la relación entre la realidad socioeconómica y el hecho propiamente literario. Pierre Bourdieu propone justo la noción de «campo» como «mediación específica» entre las determinaciones externas y la producción cultural. El campo, «red de relaciones objetivas entre posiciones objetivamente definidas»,<sup>a</sup> resulta un espacio autónomo en cierto grado, con leyes particulares, las cuales han de considerarse para una mejor comprensión de las formas en que se ejercen las determinaciones sociales, económicas y políticas.

«Campo intelectual y proyecto creador» (1966) ofrece una amplia y profunda explicación de la dinámica interna del campo intelectual, de sus conflictos y de los rasgos distintivos de su autonomía. Aunque las nociones e ideas fundamentales encontrarán mayor desarrollo y precisión en los libros posteriores del autor, en este artículo aparece el núcleo de la comprensión sociológica de la cultura, particular-

---

<sup>a</sup> P. Bourdieu, «El campo literario. Requisitos críticos y principios de método», en *Criterios*, pp. 25-28, I-1989/XII-1990. [N. de la P.E.]

mente lo referido al condicionamiento del proyecto creador por parte de la estructura del campo intelectual y por la posición que allí ocupa el artista. El proyecto creador se define para Bourdieu a partir de la tensión que se origina entre la necesidad intrínseca de la obra y las «restricciones sociales» que la orientan desde afuera. Entre los aspectos más importantes tratados en este artículo hay que mencionar: la complejidad de las relaciones que se establecen entre el creador y las diversas instancias de consagración y legitimación; la importancia del inconsciente cultural como condición de integración de una intención artística en la obra; la función del *habitus*, una de las características fundamentales de su modelo teórico.

Aunque Bourdieu ha tomado como objeto privilegiado de estudio la sociedad francesa y su cultura, sus consideraciones sociológicas han aportado nuevos ángulos de visión a las cuestiones de interacción entre sociedad y literatura, y han enriquecido indudablemente el conocimiento del complejo proceso literario. La socio-crítica y, en especial, Edmond Cros, han tenido muy en cuenta los puntos de vista y fundamentos conceptuales de la sociología de Pierre Bourdieu.

«Campo intelectual y proyecto creador» (1966) ha sido tomado de Marc Barbut *et al.*, *Problemas del estructuralismo*, México, Siglo XXI Editores, 1967, pp. 135-182, 1.ª ed. en español (1.ª ed. francesa, en *Les Temps Modernes*, n.º 246, París, noviembre de 1966).

Las teorías y las escuelas, como los microbios y los glóbulos, se devoran entre sí y con su lucha aseguran la continuidad de la vida.

M. PROUST, *Sodoma y Gomorra*

Para dar su objeto propio a la sociología de la creación intelectual y para establecer, al mismo tiempo, sus límites, es preciso percibir y plantear que la relación que un creador sostiene con su obra y, por ello, la obra misma, se encuentra afectada por el sistema de las relaciones sociales en las cuales se realiza la creación como acto de comunicación, o, con más precisión, por la posición del creador en la estructura del campo intelectual (la cual, a su vez, es función, al menos en parte, de la obra pasada y de la acogida que ha tenido). Irreductible a un simple agregado de agentes aislados, a un conjunto de adiciones de elementos simplemente yuxtapuestos, el *campo intelectual*, a la manera de un campo magnético, constituye un sistema de líneas de fuerza: esto es, los agentes o sistemas de agentes que forman parte de él pueden describirse como fuerzas que, al surgir, se oponen y se agregan, confiriéndole su estructura específica en un momento dado del tiempo. Por otra parte, cada uno de ellos está determinado por su pertenencia a este campo: en efecto, debe a la posición particular que ocupa en él *propiedades de posición* irreductibles a las propiedades intrínsecas y, en particular, un tipo determinado de participación en el *campo cultural* como sistema de las relaciones entre los temas y los problemas, y, por ello, un tipo determinado de *inconsciente cultural*, al mismo tiempo que está intrínsecamente dotado de lo que se llamará un *peso funcional*, porque su «masa» propia, es decir, su poder (o mejor dicho, su autoridad) en el campo, no puede definirse independientemente de su posición en él.

Tal enfoque sólo tiene fundamento, como es obvio, en la medida en que el objeto al cual se aplica, el campo intelectual (y por ello, el campo cultural), esté dotado de una autonorma relativa, que permita la *autonomización metodológica* que practica el método estructural al *tratar* el campo intelectual *como* un sistema regido por sus propias leyes. Ahora bien, la historia de la vida intelectual y artística de Occidente permite ver de qué manera el campo intelectual (y al mismo tiempo lo intelectual opuesto, por ejemplo, a lo ilustrado) se ha integrado progresivamente en un tipo particular de sociedades históricas: a medida que los campos de la actividad humana se diferenciaban, un orden propiamente intelectual, dominado por un tipo particular de legitimidad, se definía por oposición al poder económico, al poder político y al poder religioso, es decir, a todas las instancias que podían pretender legislar en materia de cultura en nombre del poder o de una autoridad que no fuera propiamente intelectual. Dominada durante toda la Edad Media, durante una parte del Renacimiento, y en Francia, con la vida de la corte, durante toda la edad clásica,

por una instancia de legitimidad *exterior*, la vida intelectual se organizó progresivamente en un campo intelectual, a medida que los creadores se liberaron, económica y socialmente, de la tutela de la aristocracia y de la Iglesia y de sus valores éticos y estéticos, y también a medida que aparecieron *instancias específicas de selección y de consagración* propiamente intelectuales (aun cuando, como en los editores o los directores de teatro, quedaban subordinadas a restricciones económicas y sociales que, por su conducto, pesaban sobre la vida intelectual), y colocadas en situación de *competencia por la legitimidad cultural*. Así, L.L. Schücking muestra que la dependencia de los escritores respecto a la aristocracia y sus cánones estéticos se mantuvo mucho más tiempo en el campo de la literatura que en materia de teatro, porque «quien quería publicar sus obras tenía que asegurarse el patrocinio de un gran señor» y, para conseguir su aprobación y la del público aristocrático al cual necesariamente se dirigía, tenía que plegarse a su ideal cultural, a su gusto por las formas difíciles y artificiales, y por el esoterismo y el humanismo clásicos, propios de un grupo preocupado por distinguirse de lo común en todas sus prácticas culturales; por el contrario, el escritor de teatro de la época isabelina dejó de depender exclusivamente de la buena voluntad y la benevolencia de un solo patrón y —a diferencia del teatro cortesano francés que, como comenta Voltaire al pronunciarse contra una crítica inglesa que alababa la naturalidad de la expresión «Not a mouse stirring» de *Hamlet*, tenía un lenguaje tan noble como el de las personas de alto rango a las que se dirigía— debía su sinceridad a las demandas de los diferentes directores de teatro y, por su conducto, a las cuotas de entrada pagadas por un público cada vez más diversificado.<sup>1</sup> Así, a medida que se multiplican y se diferencian las instancias de consagración intelectual y artística, tales como las academias y los salones (en los cuales, sobre todo en el siglo XVII, con la disolución de la corte y del arte de la corte, la aristocracia se mezcla con la *intelligentsia* burguesa adoptando sus modelos de pensamiento y sus concepciones artísticas y morales); y también las instancias de consagración y difusión cultural, tales como las casas editoras, los teatros, las asociaciones culturales y científicas, a medida, asimismo, que el público se extiende y se diversifica, el campo intelectual se integra como sistema cada vez más complejo y más independiente de las influencias externas (en adelante mediatizadas por la estructura del campo), como campo de relaciones dominadas por una lógica específica, la de la competencia por la legitimidad cultural. «Sólo entonces [en el siglo XVIII]», observa además L.L. Schücking, «el editor viene a sustituir al mecenas».<sup>2</sup> Los autores son plenamente conscientes de ello. Así Alexander Pope, al escribir a Wycherley el 20 de mayo de 1709, lanzó una pulla a Jacob Tonson, el célebre editor y autor de una antología que se consideraba como autoridad. Dijo que Jacob forjaba poetas tal como los reyes, antiguamente, hacían caballeros. Otro editor, Dodsley, detentaría más tarde una autoridad semejante, lo que le valió convertirse en el blanco de los versos espirituales de Richard Graves:

1. L.L. Schücking, *El gusto literario*, trad. de Margit Frenk Alatorre, México, Fondo de Cultura Económica, 1960, pp. 27-29.

2. Como lo señala Schücking (*ibid.*, p. 29), con una fase de transición en que el editor es tributario de suscripciones que dependen en gran medida de las relaciones entre el autor y los particulares.

In vain the poets from their mine  
extract the shining mass,  
till Dodsley's Mint has stamped the coin  
and bids the sterling pass.

De hecho, ¿quién podría imaginarse la literatura inglesa de ese siglo sin un Dodsley o la alemana del siglo siguiente sin un Cotta! Editoriales como éstas se van convirtiendo en una especie de autoridades. Cuando Cotta, por ejemplo, logró reunir en su editorial una serie de los más selectos espíritus clásicos, durante varios decenios fue casi una garantía de inmortalidad el hecho de que a un escritor le imprimieran algo en sus prensas.<sup>3</sup>

Schücking muestra igualmente que la influencia de los directores de teatro es mayor aún, puesto que, a la manera de un Otto Brahm, pueden orientar con sus elecciones el gusto de una época.<sup>4</sup>

Todo lleva a pensar que la integración de un campo intelectual dotado de una autonomía relativa es la condición para la aparición del intelectual autónomo, que no conoce ni quiere conocer más restricciones que las exigencias constitutivas de su proyecto creador. En efecto, se olvida con demasiada frecuencia que el artista no siempre ha manifestado respecto a toda restricción exterior la impaciencia que nos parece que define el proyecto creador. Así, Schücking relata que Alexander Pope, que fue considerado como un notable poeta durante todo el siglo XVIII, leyó su obra maestra, una traducción de Homero que sus contemporáneos consideraban una maravilla, a su patrón lord Halifax, en presencia de una numerosa concurrencia y, según Samuel Johnson, aceptó sin protestar las modificaciones que le sugirió el noble señor. Schücking multiplica los ejemplos que tienden a demostrar que tales prácticas no eran en modo alguno excepcionales:

Ya Lydgate, famoso discípulo de Chaucer, toleró, al parecer, como la cosa más natural, que su protector, el duque Humphrey de Gloucester, hermano del rey Enrique V (1413-1422), «corrigiera» sus manuscritos. De la vida de Edmund Spenser, contemporáneo de Shakespeare, conocemos casos idénticos. El mismo Shakespeare encarece en su *Soneto 78* que su mecenas «purifica el estilo» de los otros poetas, y en el *Hamlet* presenta a un príncipe que, como director profesional, da lecciones de arte teatral a actores expertos.<sup>5</sup>

A medida que el campo intelectual gana autonomía, el artista afirma con fuerza cada vez mayor su pretensión a ella, proclamando su indiferencia respecto al público. Sin duda, con el siglo XIX y el movimiento romántico comienza el movimiento de liberación de la intención creadora que hallaría en los teóricos del arte

3. L.L. Schücking, *op. cit.*, p. 76.

4. *Op. cit.*, pp. 77-78.

5. *Op. cit.*, p. 43. En otra parte (p. 65), Schücking relata además que Churchyard, un contemporáneo de Shakespeare, escribió en una de sus dedicatorias, con una franqueza que nos parece cínica, que, al tomar el pescado como modelo, había nadado en el sentido de la corriente; Dryden admitió en forma completamente abierta que no tenía más preocupación que conquistar al público, y que si éste esperaba de él la comedia o la sátira más fáciles, no dudaría en ofrecérselas.

por el arte su primera afirmación sistemática.<sup>6</sup> Esta nueva definición revolucionaria de la vocación del intelectual y de su función en la sociedad no siempre se percibió como tal, en virtud de que lleva a la formación del sistema de representaciones y de valores constitutivo de la definición social del intelectual que nuestra sociedad admite como obvia. Según Raymond Williams, «el cambio radical en materia de ideas sobre el arte, y el artista y su lugar en la sociedad», el cual, con las dos generaciones de artistas románticos, Blake, Wordsworth, Coleridge y Southey de una parte, y Byron, Shelley y Keats de la otra, coincide en Inglaterra con la Revolución Industrial, presenta cinco características fundamentales:

En primer término, la naturaleza de la relación entre el escritor y sus lectores sufre una transformación profunda; en segundo lugar, se vuelve consuetudinaria una actitud diferente respecto al «público»; en tercer lugar, la producción artística tiende a considerarse como un tipo de producción especializada entre otras, sujeta a las mismas condiciones que la producción en general; en cuarto lugar, la teoría de la realidad «superior del arte» como sede de una verdadera imaginación, reviste una importancia creciente; en quinto lugar, la representación del escritor como creador independiente, como genio autónomo, se convierte en una especie de regla.<sup>7</sup>

Sin embargo, cabe preguntarse si hay que considerar la revolución estética que se afirma en la teoría de la realidad superior del arte y del genio autónomo, como una simple ideología compensatoria suscitada por la amenaza que la sociedad industrial y la industrialización de la sociedad intelectual hacen pesar sobre la autonomía de la creación artística y sobre la singularidad irremplazable del hombre cultivado. Ello implicaría dar como explicación total de la realidad una parte de la realidad total que es preciso explicar. En el pequeño círculo de lectores que frecuentaba, por prudencia, deferencia, buena voluntad o interés, o todo ello a la vez, el artista estaba acostumbrado a admitir consejos y críticas, y ese círculo se sustituye por un público, «masa» indiferenciada, impersonal y anónima de lectores sin rostro, que son también un mercado de compradores virtuales, capaces de dar a la obra una sanción económica, la cual, además de que puede asegurar la independencia económica e intelectual del artista, no siempre está desprovista de toda legitimidad cultural; la existencia de un «mercado literario y artístico» hace posible la formación de un conjunto de profesiones propiamente intelectuales —sea porque aparezcan nuevos personajes o porque los antiguos reciban nuevas funciones—, es decir, la integración de un verdadero campo intelectual como sistema de las relaciones que se establecen entre los agentes del sistema de producción intelectual.<sup>8</sup> La

6. Sin duda, existen en épocas más lejanas, desde el siglo XVI y quizá antes, afirmaciones del desprecio aristocrático del artista por el mal gusto del público, pero nunca significan, antes del siglo XIX, una profesión de fe constitutiva de la intención creadora y una especie de doctrina colectiva.

7. R. Williams, *Culture and Society, 1780-1950*, Harmondsworth, Penguin Books, 32.<sup>a</sup> ed., 1963, pp. 49-50.

8. R. Williams también pone en evidencia las relaciones de interdependencia que unifican la aparición de un nuevo público que pertenece a una nueva clase social, de un conjunto de escritores procedentes de la misma clase y de instituciones o formas artísticas creadas por esta clase. «El carácter de la literatura resulta visiblemente afectado por el sistema de comunicación y por el cambio de público. Cuando asistimos a la aparición de escritores de un nuevo grupo social, debemos considerar también las instituciones y las formas creadas por el conjunto del grupo al cual pertenecen. El teatro isabelino [...] como institución, fue en gran parte creado por especuladores procedentes de las clases

especificidad de este sistema de producción, vinculada a la especificidad de su producto, realidad de doble faz, mercancía y significación, cuyo valor estético sigue siendo irreductible al valor económico, aun cuando la sanción económica viene a redoblar la consagración intelectual, entraña la especificidad de las relaciones que ahí se establecen: las relaciones entre cada uno de los agentes del sistema y los agentes o las instituciones total o parcialmente externas al sistema, siempre están mediatizadas por las relaciones que se establecen en el seno mismo del sistema, es decir, en el interior del campo intelectual, y la competencia por la legitimidad cultural, cuya apuesta y, al menos en apariencia, cuyo árbitro, es el público, nunca se identifica completamente con la competencia por el éxito en el mercado. Es significativo que la irrupción de métodos y de técnicas prestados por el orden económico y vinculados a la comercialización de la obra de arte, como la publicidad comercial para los productos intelectuales, coincida no sólo con la glorificación del artista y de su misión casi profética, y con el esfuerzo metódico de separar al intelectual y su universo del mundo común, aunque sea por extravagancias en el vestir, sino también con la declarada intención de reconocer solamente a ese lector ideal que es un *alter ego*, es decir, otro intelectual, contemporáneo o futuro, capaz de seguir, en su creación o comprensión de las obras, la misma vocación propiamente intelectual que define al intelectual autónomo, sin reconocer más legitimidad que la intelectual. «Es bello lo que corresponde a una necesidad interior», dice Kandinsky. La afirmación de la autonomía de la intención creadora lleva a una moral de la convicción que inclina a juzgar las obras basándose en la pureza de la intención del artista, y que puede culminar en una especie de terrorismo del gusto cuando el artista, en nombre de su convicción, exige un reconocimiento incondicional de su obra. Así, la ambición de la autonomía aparece, desde entonces, como la tendencia específica del cuerpo intelectual. El alejamiento del público y el rechazo proclamado de las exigencias vulgares que fomentan el culto de la forma por sí misma, del arte por el arte —acentuación sin precedente del aspecto más específico y más irreductible del acto de creación y, por ello, afirmación de la especificidad y de la irreductibilidad del creador—, vienen acompañados de un estrechamiento y una intensificación de las relaciones entre los miembros de la sociedad artística. De este modo, puede verse que se forman las que Schücking denomina «sociedades de bombos mutuos», pequeñas sectas cerradas en su esoterismo,<sup>9</sup> al mismo tiempo que aparecen los signos de una nueva solidaridad entre el artista y el crítico o el periodista.

---

medias y alimentado con obras de escritores procedentes en su mayoría de familias de artesanos y de comerciantes, pero de hecho fue combatido sin cesar por la clase media de comerciantes y, al mismo tiempo que aceptaba un público popular, sobrevivió gracias a la protección de la corte y de la nobleza [...] Es posible atribuir la formación, en el siglo XVIII, de un público organizado de clases medias, a ciertos escritores del mismo grupo social, pero también, y sobre todo, hay que ver en ello el resultado de un desarrollo independiente que ofreció una coyuntura a los escritores. La expansión y la organización de este público se prolongaron hasta el siglo XIX, atrayendo a nuevos escritores de diverso origen social pero homogeneizándolos con sus instituciones». (R. Williams, *The Long Revolution*, Harmondsworth, Pelican Books, 1965, p. 266.)

9. En la obra de Schücking (pp. 44-46) se halla una evocación de las principales tendencias del «movimiento estético».

Sólo se acepta a los críticos que tengan acceso al *sancta sanctorum* y estén iniciados, es decir, a aquellos que han sido ganados para la concepción estética del grupo [...] Y de ello se desprende también que cada uno de estos grupos [...] se convierta en una «sociedad de bombos mutuos» [...] Si el mundo contemporáneo se sorprendería de que los críticos, representantes en otro tiempo del gusto conservador, se pasaran sin más al lado del nuevo arte, es porque desconocía los procesos sociológicos.<sup>10</sup>

Inspirada por la convicción —tan profundamente inscrita en la definición social de la vocación de intelectual, que tiende a admitirse sin discusión— de que el público está inevitablemente condenado a la incomprensión, o al menos a una comprensión diferida, esta «nueva crítica» (en el verdadero sentido, por única vez) se preocupa por hacer justicia al creador, y, al dejar de sentirse autorizada, como delegada del público cultivado, a discernir un veredicto perentorio en nombre de un código irrefutable, se coloca incondicionalmente al servicio del artista, cuyas intenciones y razones trata de descifrar escrupulosamente, porque no quiere ser otra cosa que una interpretación de experto. Con ello, evidentemente, saca al público del juego: y de hecho, puede verse que aparecen, bajo la firma de críticos dramáticos o artísticos que dejan progresivamente de aludir a la actitud del público en los estrenos o en las inauguraciones, expresiones tan elocuentes como: «La pieza tuvo éxito entre el público».<sup>11</sup>

Recordar que el campo intelectual como sistema autónomo o que pretende la autonomía es el producto de un proceso histórico de autonomización y de diferenciación interna, es legitimar la autonomización metodológica que permite la investigación de la lógica específica de las relaciones que se establecen en el seno de este sistema y lo integran como tal; equivale también a disipar las ilusiones nacidas de la familiaridad, al poner al descubierto que, como producto de una historia, este sistema no puede dissociarse de las condiciones históricas y sociales de su integración y condenar por ello toda tentativa de considerar las proposiciones que se desprenden del estudio sincrónico de un estado del campo como verdades esenciales, transhistóricas y transculturales.<sup>12</sup> Una vez conocidas las condiciones históricas y sociales que hacen posible la existencia de un campo intelectual —una vez definidos, al mismo tiempo, los límites de validez de un estudio de un estado de este campo—, este estudio adquiere entonces todo su sentido, porque puede captar «en acto» la totalidad concreta de las relaciones que integran el campo intelectual como sistema.

## Los pájaros de Psafón

Nunca se ha precisado por completo todo lo que implica el hecho de que el autor escribe para un público. Existen pocos actores sociales que dependan tanto como los artistas, y más generalmente los intelectuales, en lo que son y en la imagen que

---

10. L.L. Schücking, *op. cit.*, p. 47. Se puede encontrar también (p. 72) una descripción del funcionamiento de estas sociedades y en particular de los «intercambios de servicios» que permiten.

11. L.L. Schücking, *op. cit.*, p. 90.

12. Es obvio que las proposiciones que se desprenden del estudio de un campo intelectual integrado pueden proporcionar el principio de una interpretación estructural, ya sea de campos intelectuales procedentes de una evolución histórica diferente, como el campo intelectual de la Atenas del siglo V, o bien, incluso, de campos intelectuales en vías de integrarse.

tienen de sí mismos, de la imagen que los demás tienen de ellos y de lo que los demás son. «Existen cualidades —escribe Jean-Paul Sartre— que nos llegan sólo por los juicios de los demás». <sup>13</sup> Así ocurre con la cualidad de escritor, cualidad socialmente definida e inseparable, en cada sociedad y en cada época, de cierta demanda social, con la cual el escritor debe contar; así ocurre también, de un modo todavía más evidente, con el renombre del escritor, es decir, con la representación que la sociedad se hace del valor y de la verdad de la obra de un escritor o de un artista. El artista puede aceptar o repudiar a este personaje que la sociedad le envía, pero no puede ignorarlo: por medio de esta representación social, que tiene la opacidad y la necesidad de un dato de hecho, la sociedad interviene, en el centro mismo del proyecto creador, invistiendo al artista de sus exigencias o sus rechazos, de sus esperanzas o su indiferencia. Independientemente de lo que quiera o haga, el artista debe enfrentar la definición social de su obra, es decir, concretamente, los éxitos o fracasos que ésta tiene, las interpretaciones que de ella se dan, la representación social, a menudo estereotipada y reductora, que de ella se hace el público de los aficionados. En suma, inmerso en la angustia de la salvación, el autor está condenado a acechar en la incertidumbre los signos siempre ambiguos de una elección siempre pendiente: puede vivir el fracaso como un signo de elección o el éxito demasiado rápido y demasiado estrepitoso como una amenaza de maldición (por referencia a una definición histórica del artista consagrado o maldito), y debe reconocer necesariamente, en su proyecto creador, la verdad del mismo que la acogida social le remite, porque el reconocimiento de esta verdad está encerrado en un proyecto que es siempre proyecto de ser reconocido.

El proyecto creador es el sitio donde se entremezclan y a veces entran en contradicción la *necesidad intrínseca de la obra* que necesita proseguirse, mejorarse, terminarse, y las *restricciones sociales* que orientan la obra desde fuera. Paul Valéry oponía «obras que *parecen creadas por su público*, cuyas expectativas satisfacen y que por ello casi están determinadas por el conocimiento de éstas, y obras que, por el contrario, *tienden a crear su público*». <sup>14</sup> Sin duda, es posible encontrar todos los matices, entre obras exclusivamente determinadas y dominadas por la representación (intuitiva o científicamente informada) de las expectativas del público, como los periódicos, los semanarios y las obras de gran difusión, y aquellas obras enteramente sometidas a las exigencias del creador. De esto se siguen importantes consecuencias de método: éste será tanto más adecuado cuanto que las obras a las cuales se aplique (a costa de la autonomización metodológica, por la cual plantea su objeto como sistema) sean más autónomas; un análisis interno de la obra corre el riesgo de volverse ficticio y *equivocado* cuando se aplica a las «obras destinadas a actuar poderosa y brutalmente sobre la sensibilidad, y a conquistar al público aficionado a las emociones fuertes o las aventuras extrañas» de que habla Valéry, a obras creadas *por* su público porque fueron creadas expresamente *para* su público, como las revistas francesas *France-Soir*, *France-Dimanche* o *Paris-Match* o los retratos de *Parisiennes*, y casi totalmente reductibles a las condiciones económicas y sociales de su fabricación, y por tanto enteramente susceptibles de un análisis interno. Los que se

13. J.-P. Sartre, *Qu'est-ce que la littérature?*, París, Gallimard, 1948, p. 98.

14. Valéry, *Oeuvres*, París, N.R.F., Col. Pléiade, I, p. 1.442.

llaman «autores de éxito» son sin duda los objetos más fácilmente accesibles a los métodos tradicionales de la sociología, puesto que puede suponerse que las restricciones sociales (voluntad de seguir fiel a una manera que ha triunfado, temor de perder el éxito, etcétera) son más importantes, en su proyecto intelectual, que la necesidad intrínseca de la obra. La mística jansenista de los intelectuales que nunca ven sin suspicacia los éxitos demasiado estrepitosos puede justificarse en parte por la experiencia: cabe la posibilidad de que los creadores sean más vulnerables al éxito que al fracaso y ocurre, en efecto, que al no saber cómo triunfar sobre su triunfo, se subordinan a las restricciones que les impone la definición social de una obra consagrada por el éxito. Inversamente, las obras escapan tanto más completamente a estos métodos, cuanto sus autores, rehusando ajustarse a las expectativas de los lectores reales, imponen las exigencias que la necesidad de la obra les impone, sin hacer concesión alguna a la representación, anticipada o comprobada, de la representación que los lectores se hacen o se harán de su obra.

Sin embargo, ni siquiera la más «pura» intención artística escapa completamente de la sociología, y, como se ha visto, puede integrarse gracias a un tipo particular de condición histórica y social, y también porque se ve obligada a referirse a la verdad objetiva que le remite el campo intelectual. La relación que el creador mantiene con su creación es siempre ambigua y a veces contradictoria, en la medida en que la obra intelectual, como objeto simbólico destinado a comunicarse, como mensaje que puede recibirse o rehusarse, reconocerse o ignorarse, y con él al autor del mensaje, obtiene no solamente su valor —que es posible medir por el reconocimiento de los iguales o del gran público, de los contemporáneos o de la posteridad—, sino también *su significación y su verdad* de los que la reciben tanto como del que la produce; aunque ocurre que la restricción social se manifieste a veces bajo la forma directa y brutal de las presiones financieras o la obligación jurídica, como cuando un comerciante en cuadros exige a un pintor que se atenga a la forma que le ha dado éxito,<sup>15</sup> la restricción social opera por lo general de modo más sutil. Hay que preguntarse si aun el autor más indiferente a las seducciones del éxito y menos dispuesto a hacer concesiones a las exigencias del público, no debe tomar en cuenta la verdad social de su obra que le remiten el público, los críticos o los analistas y redefinir de acuerdo con ella su proyecto creador. Confrontada con esta definición objetiva, ¿no se estimula una reflexión y una explicitación de su intención y no se corre el riesgo de transformarla con ello? De un modo más general, ¿no se define el proyecto creador, inevitablemente, por referencia a los proyectos de otros creadores? Hay pocas obras que no contengan indicaciones sobre las representaciones que el autor se hace de su empresa, sobre los conceptos en los cuales imaginó su originalidad y su novedad, es decir, lo que lo distinguía, a sus propios ojos, de sus contemporáneos y sus predecesores. Así, como observa Louis Althusser,

Marx nos dejó, de pasada, en el texto o las notas de *El capital*, toda una serie de juicios sobre su obra misma, comparaciones críticas con sus predecesores (los fisiócratas, Smith, Ricardo, etcétera), y por último observaciones metodológicas muy precisas,

---

15. R. Moulin, *Le marché de la peinture en France, essai de sociologie économique*, que aparecerá en las ediciones de Minuit.

que relacionan sus métodos de análisis con el método de las ciencias matemáticas, físicas, biológicas, etcétera, y con el método dialéctico definido por Hegel. [...] Al hablar de su obra y de sus descubrimientos, Marx reflexionaba en términos filosóficamente adecuados sobre la novedad, y por ende, la distinción específica de su objeto.<sup>16</sup>

Sin duda, no todos los creadores intelectuales tienen de su obra una representación tan consciente; y hay que pensar, por ejemplo, en Flaubert, que sacrifica, a instancias de Louis Bouilhet, muchas «frases parásitas» y «entremeses que moderan la acción», los cuales expresaban quizá las tendencias profundas de su genio:

Flaubert fue, evidentemente, el primero en emprender este regreso, esta remisión del discurso a su reverso silencioso que es, para nosotros, en la actualidad, la literatura misma, pero que fue, para él, casi siempre inconsciente o penosa. Su conciencia literaria no estaba, y no podía estar, al nivel de su obra y de su experiencia [...] Flaubert no da ahí (en su correspondencia) una verdadera teoría de su práctica, que le resulta aún, en lo que tiene de audaz, completamente oscura. Él mismo encontraba *L'éducation sentimentale* estéticamente fallida, por falta de acción, de perspectiva, de construcción. No veía que este libro era el primero que lograba esta *desdramatización*, o como casi se quisiera decir, esta *desnovelización* de la novela en donde comenzaría toda la literatura moderna; o más bien, resentía como una falta lo que es para nosotros la cualidad principal.<sup>17</sup>

Para comprender que el proyecto creador de Flaubert y, al mismo tiempo, toda su obra, hubieran sido profundamente transformados, basta pensar lo que habría sido su obra (y la comparación de las versiones de *Madame Bovary* permite imaginarlo) si no hubiera tenido que tomar en cuenta censuras que poco lo ayudaban a descubrir la verdad de su intención artística y si, en lugar de estar constreñido a referirse a una estética para la cual lo propio de la obra novelesca reside en la psicología de los personajes y en la eficacia del relato, hubiera encontrado en los críticos y en el público la teoría de la novela que viene al encuentro de los novelistas de hoy, a través de la cual los lectores contemporáneos leen la obra y sus silencios.

Desde la aparición de *L'année dernière à Marienbad* [observa Gérard Genette] se produjo en la reputación de Alain Robbe-Grillet una singular transformación de perspectiva. Hasta entonces, y a pesar de la extrañeza perceptible de sus primeros libros, Robbe-Grillet pasaba por un escritor realista y objetivo, que paseaba sobre todas las cosas el ojo impenetrable de una especie de cámara-estilográfica, recortando en lo visible, para cada una de sus novelas, un campo de observación que no abandonaba hasta agotar los recursos descriptivos de su *ser-ahí*, sin preocuparse de la acción ni de los personajes. Roland Barthes mostró, a propósito de *Les gommages* y de *Le voyeur*, el aspecto revolucionario de esta descripción, la cual, al reducir el mundo percibido a una exhibición de superficies, eliminaba a la vez «el objeto clásico» y la «sensibilidad romántica»: adoptados por el propio Robbe-Grillet, simplificados y popularizados bajo mil diversas formas, estos análisis desembocaron en la consabida *vulgata* sobre el *nouveau roman* [nueva novela] y la *école du regard* [escuela de la mirada]. Robbe-Grillet parecía entonces definitivamente encerrado en su papel de agrimensur punitivo

16. L. Althusser, *Lire le Capital*, París, Maspero, 1965, t. II, pp. 9-10.

17. G. Genette, *Figures*, París, Éd. du Seuil, col. Tel Quel, 1966, pp. 242-243.

lloso, denunciado y por tanto adoptado como tal por la crítica oficial y el espíritu público. *L'année dernière à Marienbad* modificó todo esto de una manera que tuvo una eficacia decisiva, gracias a la publicidad propia del evento cinematográfico: he aquí que Robbe-Grillet se vuelve de pronto una especie de autor fantástico, un espeleólogo de lo imaginario, un vidente, un taumaturgo. Lautréamont, Bioy Casares, Pirandello y el surrealismo reemplazan de pronto a la guía de los ferrocarriles y el catálogo de las armas y los ciclos [...] ¿Era una conversión o bien era necesario reconsiderar el «caso Robbe-Grillet»? Releídas deprisa con esta nueva luz las novelas anteriores revelaron una irrealidad turbadora, poco antes insospechable, cuya naturaleza parecía de pronto fácil de identificar. Este espacio a la vez inestable y obsesionante, este enfoque ansioso, que pisotea, estas falsas semejanzas, estas confusiones de lugares y de personas, este tiempo dilatado, esta culpabilidad difusa, esta sorda fascinación de la violencia, eran reconocibles para todos: el universo de Robbe-Grillet era el del sueño y de la alucinación, y sólo una lectura inadecuada, poco atenta o mal orientada, nos había apartado de esta evidencia [...] Robbe-Grillet dejó de ser el símbolo de un neorrealismo «cosista», y el sentido público de su obra se inclinó irresistiblemente hacia la vertiente de lo imaginario y de la subjetividad. Es posible plantear la objeción de que este cambio de sentido sólo afecta al «mito Robbe-Grillet» y sigue siendo exterior a su obra; pero se observa una evolución paralela en las teorías profesadas por el mismo Robbe-Grillet. Entre el que afirmaba, en 1953: «*Les gomme*s es una novela descriptiva y científica» [...] y el que precisa en 1961 que las descripciones de *Le voyeur* y de *La jalousie* «siempre las hace alguien» [...], para concluir que estas descripciones son «perfectamente subjetivas» y que esta subjetividad es la característica esencial de lo que se ha llamado el *nouveau roman*, ¿quién no percibe uno de estos desplazamientos de acento que expresan a la vez el giro de un pensamiento y el deseo de alinear las obras pasadas en la nueva perspectiva?<sup>18</sup>

Gérard Genette concluye este análisis (que merecía citarse completo por su precisión etnográfica) reivindicando para el escritor el «derecho de contradecirse». Sin embargo, aunque se dedica a mostrar enseguida, mediante una nueva lectura de las obras mismas, la legitimidad de las dos interpretaciones concurrentes, cabría preguntarse si no ha escamoteado la cuestión propiamente sociológica que se plantea por el hecho de que Robbe-Grillet ha respaldado sucesivamente las dos vulgatas contradictorias. La evolución concomitante del discurso del creador sobre su obra, del «mito público» de su obra y quizá, incluso, de la estructura interna de la obra, lleva a preguntar si las pretensiones iniciales de la objetividad y la conversión ulterior a la subjetividad pura no están separadas por una toma de conciencia y una confesión a sí mismo de la verdad objetiva de la obra y del proyecto creador; toma de conciencia y confesión que el discurso de los críticos y aun la *vulgata* pública de este discurso prepararon y propiciaron: no se ha subrayado suficientemente, en efecto, que por lo menos en la actualidad el discurso del crítico sobre la obra se presenta al creador mismo no tanto como un juicio crítico dirigido al valor de la obra sino como una *objetivación tal del proyecto creador* que puede desprenderse de la obra misma y se distingue por ello, esencialmente, de la obra como expresión prerreflexiva del proyecto creador; y aun del discurso teórico que el creador puede tener de su obra. Se sigue de ahí que la relación que vincula al creador (o, con más precisión, a la representación, más o menos consciente, que el creador se hace de su intención creadora) con la

18. G. Genette, *op. cit.*, pp. 69-71.

crítica como esfuerzo de retomar el proyecto creador a partir de la obra en que éste sólo se descubre velándose (a los ojos del creador mismo), no podría describirse, aunque la evolución concomitante del discurso del crítico y del discurso del autor sobre su obra pueda inclinar a hacerlo, como relación de causa y efecto. ¿Significaría esto que la eficacia de la palabra crítica es nula? De hecho, el discurso del crítico que el creador reconoce porque en él se siente reconocido y porque se reconoce en él, no constituye un pleonismo con la obra, porque integra el proyecto creador diciéndolo, y, por ello, determina que sea según se le diga.<sup>19</sup>

Por su naturaleza y su pretensión misma, la objetivación que realiza la crítica está, sin duda alguna, predispuesta a desempeñar un papel específico en la definición y la evolución del proyecto creador. Sin embargo, se realiza la objetivación progresiva de la intención creadora y se integra este *sentido público* de la obra y del autor, conforme al cual el autor se define y con relación al cual debe definirse, sólo en y a través de todo el sistema de relaciones sociales que el creador sostiene con el conjunto de agentes que constituyen el campo intelectual en un momento dado del tiempo (otros artistas, críticos, intermediarios entre el artista y el público, tales como los editores, los comerciantes de cuadros o los periodistas encargados de apreciar inmediatamente las obras y de darlas a conocer al público [y no de analizarlas científicamente a la manera del crítico propiamente dicho], etcétera). Interrogarse sobre la génesis de ese sentido público es preguntarse quién juzga y quién consagra, cómo se opera la selección que, en el caos indiferenciado e indefinido de las obras producidas e incluso publicadas, discierne las obras dignas de ser amadas y admiradas, conservadas y consagradas. ¿Es preciso admitir la opinión común según la cual esta tarea incumbe a ciertos «hombres de gusto» predispuestos por su audacia o su autoridad a moldear el gusto de sus contemporáneos? A menudo, en nombre de una representación carismática de su tarea, el editor de vanguardia, actuando a la manera de un «maestro de sabiduría», se otorga la misión de descubrir, en la obra y la persona de quienes vienen a él, los signos imperceptibles de la gracia, y de revelarles a quiénes ha sabido reconocer entre quienes han sabido reconocerle. Es la misma representación que inspira a menudo la crítica ilustrada, el comerciante de cuadros audaz o el aficionado inspirado. ¿Qué ocurre en realidad? Se observa en primer término que los manuscritos que recibe el editor resultan afectados por diversas determinaciones: muy a menudo llevan ya la marca del intermediario (el cual, a su vez, se encuentra situado en el campo intelectual como director de colección, lector, «autor de la casa», crítico conocido por sus juicios certeros o audaces, etcétera), a través del cual llegan al editor;<sup>20</sup> en segundo lugar, son el resultado de una especie de preselec-

19. Sólo un análisis de la estructura misma de las obras permitiría establecer si la conversión del proyecto creador que aparece en el discurso del creador sobre su obra se manifiesta también en sus obras más recientes, las cuales deberían presentar, en este caso —como la simple lectura permite intuir— la expresión más *acabada* y *más sistemática* de la intención creadora.

20. Las observaciones de L.L. Schücking permiten dar un alcance más general a esta proposición: «En cuanto a las editoriales, se hace manifiesta otra tendencia que, como tantas en este terreno, se encuentra ya en el siglo XVIII, si no antes: se favorece a aquel que tiene relaciones personales con los escritores de renombre, que son conocidos entre el público y gozan de cierto prestigio ante el editor. Su voz tiene suficiente peso para allanar el camino del principiante. Así es que, por regla general, la obra de éste no va directamente a la autoridad indicada sino que tiene que hacer el rodeo, a menudo hartamente dificultoso, por el escritorio del artista de renombre» (*op. cit.*, p. 78).

ción que los autores mismos practicaron por referencia a la idea que se hacen del editor, de la tendencia literaria que éste representa —por ejemplo, el *nouveau roman*— y que ha podido orientar su proyecto creador.<sup>21</sup> ¿Cuáles son los criterios de la selección que el editor practica dentro de este conjunto preseleccionado? Consciente de no poseer la criba que revelaría infaliblemente las obras dignas de conservarse, puede profesar a la vez el relativismo estético más radical y la fe más completa en una especie de absoluto del «olfato». De hecho, la representación que tiene de su vocación específica de editor de vanguardia, consciente de no tener otro principio estético que la desconfianza respecto a todo principio canónico, forma parte, necesariamente, de la imagen que el público, los críticos y los creadores se hacen de su función en la división del trabajo intelectual. Esta imagen, que se define por oposición a la imagen de los demás editores, se confirma a sus ojos por la elección de los autores que se seleccionan en relación con ella. La representación que el editor se hace de su propia práctica (por ejemplo, como audaz e innovadora) y que orienta a esta última por lo menos tanto como la expresa, y la «postura» intelectual que se puede caracterizar muy burdamente como «vanguardista», y que es sin duda el principio último y a menudo indefinible de sus elecciones, se integran y se confirman por referencia a la representación que tiene de las representaciones y de las posturas diferentes a la suya y de la representación social de su propia postura.<sup>22</sup> La situación de la crítica no es muy distinta; las obras ya seleccionadas que recibe llevan una marca adicional, la del editor (y a veces la del prologuista, la del creador o de otros críticos), de tal modo que la lectura que puede hacer de una obra específica debe tener presente la representación social de las características típicas de las obras que publica el editor respectivo (por ejemplo, *nouveau roman*, «literatura objeto», etcétera), representación de la que él mismo y sus iguales pueden ser en parte responsables.<sup>23</sup> ¿No se ve a veces que la crítica actúa como iniciada, remitiendo la revelación descifrada a aquel del que la ha recibido, el cual la confina a su vez en su vocación de intérprete privilegiado, certificando la justeza del desciframiento? En la literatura y la pintura se han encontrado a menudo, y se encuentran hoy más que nunca, tales parejas perfectas. El editor, actuando como comerciante (que también lo es), puede utilizar técnicamente la representación pública de sus publicaciones —por ejemplo, la vulgata del *nouveau roman* para lanzar una obra: el discurso que sostiene con el

21. Puede verse también de qué manera el encuentro entre el autor y el editor puede vivirse e interpretarse en la lógica de la armonía preestablecida y de la predestinación. «—¿Está contento de ser publicado en las ediciones Minuit? —Si hubiera sabido, hubiera ido ahí inmediatamente... Pero no me atreví a hacerlo, porque me parecía demasiado para mí... En cambio, envié primero mi manuscrito a las ediciones X. No es amable que diga eso de X, pero rehusaron mi libro y de todos modos lo llevé a las ediciones Minuit. —¿Qué tal se entiende con el editor? —Comenzó por contarme el libro. Vio cosas que yo no creía haber mostrado, todo lo que concierne al tiempo, las coincidencias» (*La Quinzaine Littéraire*, 15 de septiembre de 1966).

22. Existir, en este sistema de relaciones simbólicas que integra el campo intelectual, es ser conocido y reconocido en *marcas de distinción* (una manera, un estilo, una especialidad, etcétera), esguinces diferenciales que pueden investigarse expresamente y que sacan del anonimato y de la insignificancia.

23. «Con excepción de estas primeras páginas, que se presentan como un *pastiche* más o menos voluntario del *nouveau roman*, *L'auberge espagnole* relata una historia rocambolésca pero perfectamente clara, cuyo desarrollo obedece a la lógica del sueño y no a la de la realidad» (Étienne Lalou, *L'Express*, 26 de octubre de 1966). Así, el crítico que sospecha que el joven novelista ha caído, consciente o inconscientemente, en el juego de espejos, cae en él a su vez al describir lo que considera un reflejo del *nouveau roman* a la luz de un reflejo común del *nouveau roman*.

crítico, seleccionado no sólo en función de su influencia sino también en función de las afinidades que puede tener con la obra y que pueden ir hasta la sumisión declarada, es una mezcla en extremo sutil en que la idea que se hace de la obra se integra con la idea que se hace de la idea que el crítico, dada la representación que tiene de sus publicaciones, podrá tener de la obra.

¿No es el editor un buen sociólogo cuando observa que el *nouveau roman* no es otra cosa que el conjunto de novelas publicadas bajo la cubierta de las ediciones Minuit? Es significativo que lo que se ha convertido en el nombre de una escuela literaria, tomado por los propios autores, haya sido antes, como entre los «impresionistas», una etiqueta peyorativa pegada por un crítico tradicionalista a las novelas publicadas por las ediciones Minuit. Sin embargo, a los autores no les basta con asumir esta definición pública de su empresa; han sido definidos con ella en la medida en que han sabido definirse en relación con ella: del mismo modo que el público ha sido invitado a buscar y a inventar los vínculos que podían reunir las obras publicadas bajo la misma cubierta, ¿no se ha estimulado a los autores a que piensen que constituyen una escuela, y no un simple grupo ocasional, por la necesidad de confrontarse y conformarse a la imagen que el público se hacía de ellos? De hecho, han retomado por su parte no sólo la denominación, sino también la *vulgata* que definía su imagen pública, identificándose con una identidad social impuesta desde afuera y surgida primero de un simple acercamiento, para hacer de ello un proyecto colectivo. Invitados a situarse en una relación entre sí, a ver en cada uno de los demás una expresión de su propia verdad, a reconocerse en los que reconociesen como miembros auténticos de la escuela, ¿no se les llevaba a constituir explícitamente el principio de lo que debía unirles, puesto que se les percibía como si constituyeran una unidad? Paralelamente, a medida que el grupo aparece y se afirma más claramente como una escuela, ¿no lleva cada vez más a los críticos y al público a buscar los signos de lo que une a los miembros de la escuela y que los separa de las demás escuelas, a distinguir lo que podría estar emparentado, y a emparentar lo que podría estar separado? El público está también invitado a entrar en el juego de las imágenes indefinidamente reflejadas, que terminan por existir como reales en un universo en que no hay otra cosa real que los reflejos. La posición vanguardista (que no es necesariamente reductible a un esnobismo) debe forjar, acoger y llevar a cuestras las «teorías» capaces de fundamentar como razón una adhesión que nada debe a sus razones. Es preciso citar una vez más a Proust: «Porque se creía “avanzada” y (en arte únicamente) “nunca demasiado a la izquierda”, decía (Mme. de Cambremer), se imaginaba que no solamente la música progresaba, sino que lo hacía sobre una sola línea, y que Debussy era, en cierto modo, un poco más que Wagner, todavía un poco más avanzado que Wagner. No se daba cuenta de que, si Debussy no era tan independiente con respecto a Wagner como ella misma habría de creer al cabo de algunos años, porque, a pesar de todo, uno utiliza las armas conquistadas para acabar de liberarse de aquello que momentáneamente ha vencido, trataba, sin embargo, después de la saturación que comenzaba a tenerse de las obras demasiado completas, en que todo está expresado, de contentar una necesidad contraria. Naturalmente, había teorías que apoyaban momentáneamente esta reacción, semejantes a aquellas que, en política, vienen en apoyo de las leyes contra las congregaciones, guerras en Oriente (enseñanza contra

natura, peligro amarillo, etcétera, etcétera). Decíase que a una época de prisa era conveniente un arte rápido, absolutamente como se había dicho que la guerra futura no podía durar más de quince días, o que con los ferrocarriles se abandonarían los rinconcitos caros a las diligencias». <sup>24</sup>

Así, el sentido público de la obra, como juicio objetivamente instituido sobre el valor y la verdad de la obra (con relación al cual todo juicio de gusto individual se ve obligado a definirse), es necesariamente colectivo. O sea, el sujeto del juicio estético es un «nosotros» que puede tomarse por un «yo»: la objetivación de la intención creadora, que podría denominarse «publicación» (entendiendo con ello el hecho de «volverse pública»), se realiza a través de una infinidad de relaciones sociales específicas, relaciones entre el editor y el autor, relaciones entre el autor y la crítica, relaciones entre los autores, etcétera. En cada una de estas relaciones, cada uno de los agentes empeña no solamente la representación socialmente constituida que tiene del otro término de la relación (la representación de su posición y de su función en el campo intelectual, de su imagen pública como autor consagrado o maldito, como editor de vanguardia o tradicional, etcétera), sino también la representación de la representación que el otro término de la relación tiene de él, es decir, de la definición social de su verdad y de su valor que se integra en y por el conjunto de las relaciones entre todos los miembros del universo intelectual. Se sigue de ello que la relación que el creador mantiene con su obra está siempre mediatizada por la relación que mantiene con el sentido público de su obra, sentido que se le recuerda concretamente a raíz de todas las relaciones que mantiene con los autores miembros del universo intelectual, y que es el producto de interacciones infinitamente complejas entre actos intelectuales, como juicios a la vez determinados y determinantes sobre la verdad y el valor de las obras y de los autores. Así, el juicio estético más singular y más personal se refiere a una significación común, ya integrada: la relación con una obra, incluso la propia, es siempre una relación con una obra juzgada, cuya verdad y valor últimos nunca son sino el conjunto de los juicios potenciales sobre la obra, que el conjunto de los miembros del universo intelectual podrá o podría formular al referirse, en todos los casos, a la representación social de la obra como integración de juicios singulares sobre la obra.

En virtud de que el sentido singular debe definirse siempre en relación con el sentido común, contribuye necesariamente a definir lo que será una nueva realización de este sentido común. El juicio de la historia que será el juicio último sobre la obra y su autor, ya está encauzado en el juicio del primer lector, y la posteridad deberá tomar en cuenta el sentido público que los contemporáneos le hubiesen legado. Psafón, joven pastor lidio, enseñó a los pájaros a repetir: «Psafón es un dios». Al oír que los pájaros hablaban y lo que decían, los conciudadanos de Psafón lo aclamaron como a un dios.

---

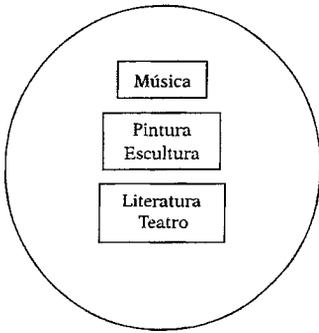
24. M. Proust, *En busca del tiempo perdido*, t. II, *Sodoma y Gomorra*, Barcelona, José Janés editor, 1952, p. 226. Las elecciones se dan a menudo justificaciones aún más sumarias; el mecanismo de báscula según el cual cada generación tiende a rechazar los postulados implícitos que fundamentaban el consenso de la generación precedente, toma prestada una parte de su eficacia del temor social de aparecer vinculado a una época superada y encontrarse situado por ello en una posición devaluada del campo intelectual; numerosos rechazos, aun en las materias menos acumulativas, sólo tienen este fundamento («literatura de preguerra», «sociología de la tercera república» o «arte caduco»).

## Profetas, sacerdotes, brujos

Si bien cada una de las partes del campo intelectual depende de todas las demás, no dependen todas, en el mismo grado, de todas las demás: como en el juego de ajedrez, en que la suerte de la reina puede depender del más insignificante peón, sin que por ello la reina deje de tener un poder infinitamente más grande que cualquier otra pieza, así las partes constitutivas del campo intelectual, que están colocadas en una relación de interdependencia funcional, resultan, sin embargo, separadas por diferencias de peso *funcional* y contribuyen de manera muy desigual a dar al campo intelectual su estructura específica. En efecto, la estructura dinámica del campo intelectual no es más que el sistema de interacciones entre una pluralidad de instancias, agentes aislados, como el creador intelectual, o sistemas de agentes, como el sistema de enseñanza, las academias o los cenáculos, que se definen, por lo menos en lo esencial, en su ser y en su función, por su *posición* en esta estructura y por la *autoridad*, más o menos reconocida, es decir, más o menos intensa y más o menos extendida, y siempre mediatizada por su interacción, que ejercen o pretenden ejercer sobre el público, apuesta, y en cierta medida árbitro, de la competencia por la consagración y la legitimidad intelectuales.<sup>25</sup> Ya sea que se trate de las clases altas, que sancionan por su rango social el rango de las obras que consumen en la jerarquía de obras legítimas; ya se trate de instituciones específicas, como el sistema escolar y las academias, que consagran por su autoridad y su enseñanza un género de obras y un tipo de hombre cultivado; ya se trate incluso de grupos literarios o artísticos como los cenáculos, círculos de críticos, «salones» o «cafés», a los cuales se reconoce un papel de guías culturales o de *taste-markers*, existe casi siempre, hasta cierto punto, en toda sociedad, una pluralidad de potencias sociales, a veces concurrentes, a veces concertadas, las cuales, en virtud de su poder político o económico, o de las garantías institucionales de que disponen, están en condiciones de imponer sus normas culturales a una fracción más o menos amplia del campo intelectual, y reivindican, *ipso facto*, una legitimidad cultural, sea por los productos culturales fabricados por los demás, sea por las obras y las actitudes culturales que transmiten. Cuando se sujetan a discusión, es también en nombre de la pretensión de detentar la ortodoxia, y cuando se reconocen, es su pretensión a la ortodoxia la que se reconoce. Todo acto cultural, creación o consumo, encierra la afirmación implícita del derecho de expresarse legítimamente, y por ello compromete la posición del sujeto en el campo intelectual y el tipo de legitimidad que se atribuye. De este modo, el creador mantiene con su obra una relación completamente diferente, cuya marca lleva necesariamente la obra, según ocupe una posición marginal (en relación con la universidad, por ejemplo) u oficial. Feuerbach respondió a un amigo que le aconsejaba solicitar una cátedra universitaria: «Sólo soy algo mientras pueda seguir siendo nadie», traicionando así, a la vez, su nostalgia de la integración a la institución oficial y la verdad objetiva del proyecto creador, constreñido a definirse por oposición a la filosofía oficial que lo había rechazado. Desterrado de la universidad a raíz de sus *Pensées sur la mort et l'immortalité*, sólo escapaba a las restricciones del Estado para asumir un papel de filósofo libre y de pensador revolucionario que, por su rechazo, la filosofía oficial le había incluso asignado.

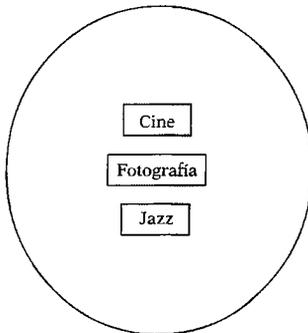
25. «Como la política, la vida del arte consiste en una lucha por ganar adhesiones». La analogía que sugiere Schücking entre el campo político y el campo intelectual se apoya en una intuición parcialmente justa, pero simplificadora.

ESFERA DE LA LEGITIMIDAD



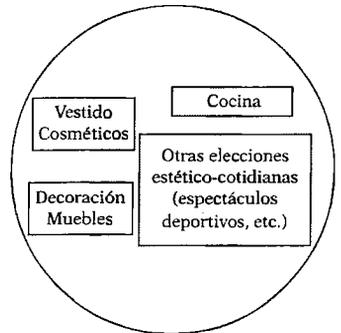
Instancias legítimas de legitimación (universidad, academias)

ESFERA DE LO LEGITIMABLE



Instancias de legitimación concurrentes y que pretenden la legitimidad (críticos, clubes)

ESFERA DE LO ARBITRARIO bajo la relación de la legitimidad (o esfera de la legitimidad fragmentaria)



Instancias no legítimas de legitimación (creadores de alta costura, publicidad)

La estructura del campo intelectual mantiene una relación de interdependencia con una de las estructuras fundamentales del campo cultural, la de las obras culturales, jerarquizadas según su grado de legitimidad. Se observa, en efecto, en una sociedad dada, en un momento dado del tiempo, que todas las significaciones culturales, las representaciones teatrales, los espectáculos deportivos, los recitales de canciones, de poesía o de música de cámara, las operetas u óperas, no son equivalentes en dignidad y en valor y no exigen con la misma urgencia la misma aproximación. En otras palabras, los diferentes sistemas de expresión, desde el teatro hasta la televisión, se organizan objetivamente según una jerarquía independiente de las opiniones individuales que define la *legitimidad* cultural y sus grados.<sup>26</sup> Ante las significaciones situadas fuera de la esfera de la cultura legítima, los consumidores se sienten autorizados a seguir siendo simples consumidores y a juzgar libremente; por el contrario, en el campo de la cultura consagrada, se sienten sujetos a

26. Legitimidad no es legalidad: si los individuos de las clases menos favorecidas en materia de cultura reconocen casi siempre, por lo menos de labios para afuera, la legitimidad de las reglas estéticas propuestas por la cultura ilustrada, esto no excluye que puedan pasar toda su vida, de facto, fuera del campo de aplicación de estas reglas, sin que por ello éstas pierdan su legitimidad, es decir, su pretensión de ser universalmente reconocidas. La regla legítima puede no determinar en modo alguno las conductas que se sitúan en su zona de influencia, e incluso puede tener solamente excepciones, pero no por ello define menos la modalidad de la experiencia que acompaña a estas conductas y no puede ser pensada y reconocida, sobre todo cuando se ha transgredido, como la regla de las conductas culturales cuando se pretenden legítimas. En suma, la existencia de lo que se llama legitimidad cultural consiste en que todo individuo, lo quiera o no, lo admita o no, es y se sabe colocado en el campo de aplicación de un sistema de reglas que permiten calificar y jerarquizar su comportamiento bajo la relación de la cultura.

normas objetivas y obligados a adoptar una actitud devota, ceremonial y ritualizada. Así, por ejemplo, el jazz, el cine o la fotografía no suscitan (porque no la demandan con la misma urgencia) la actitud de devoción que es moneda corriente cuando se trata de obras de cultura ilustrada. Es cierto que algunos virtuosos transfieren a estas artes en vía de legitimación los modelos de comportamiento que tienen curso en el campo de la cultura tradicional. Pero a falta de una institución encargada de enseñarlos metódica y sistemáticamente, y de consagrarlos por ello como partes constitutivas de la cultura legítima, la mayoría de las personas las viven de un modo completamente diferente. El conocimiento erudito de la historia de estas artes y la familiaridad con las reglas técnicas o los principios teóricos que las caracterizan sólo se encuentran excepcionalmente, porque no existe la necesidad, como en otros casos, de realizar un esfuerzo por adquirir, conservar y transformar este grupo de conocimientos, que forma parte de los requisitos previos y de los acompañamientos rituales de la degustación ilustrada.

Se pasa, pues, paulatinamente, de las artes plenamente consagradas, como el teatro, la pintura, la escultura, la literatura o la música clásica (entre las cuales también se establecen jerarquías que pueden variar en el curso del tiempo), a sistemas de significaciones abandonados (al menos a primera vista) a lo arbitrario individual, ya se trate de la decoración, los cosméticos o la cocina. La existencia de *obras consagradas* y de toda una serie de reglas que definen la aproximación sacramental, supone una institución cuya función no sea solamente de transmisión y de difusión, sino también de legitimación. En efecto, el jazz o el cine se presentan a través de medios de expresión por lo menos tan poderosos como los que se utilizan para las obras de cultura más tradicionales; existen cenáculos de críticos profesionales, que cuentan con revistas eruditas, y tribunas en radio y televisión y que, como signo de su pretensión a la legitimidad cultural, a menudo tratan de imitar el tono docto y fastidioso de la crítica universitaria, y de tomar prestada de ella el culto a la erudición por la erudición, como si, perseguidos por la inquietud de su legitimidad, sólo pudiesen adoptarla exagerando los signos exteriores, a los cuales se reconoce la autoridad de los detentadores del monopolio de la legitimación institucional, esto es, los profesores. A menudo, empujados hacia artes «marginales» por una posición marginal en el campo intelectual, estos individuos aislados y desprovistos de toda garantía institucional, que por estar colocados en una situación de competencia son propensos a emitir juicios muy divergentes y, si es posible decirlo, insustituibles, nunca logran tener mayor alcance que el de capillas restringidas de aficionados, tales como círculos de jazz; o clubes de cinéfilos. Así, por ejemplo, la situación de la fotografía en la jerarquía de las obras y las prácticas legítimas, a medio camino entre las prácticas «vulgares», abandonadas aparentemente a la anarquía de los gustos y de los colores, y las prácticas culturales nobles, sometidas a reglas estrictas, explica la ambigüedad de las actitudes que suscita, sobre todo entre los miembros de la clase cultivada. A diferencia de una práctica legítima, una práctica en vías de legitimación plantea a los que se entregan a ella la cuestión de su propia legitimidad. Los que quieren romper con las reglas de la práctica común y rehúsan conferir a su actividad y a su producto la significación y la función acostumbradas, se ven constreñidos a crear íntegramente el sustituto (que no puede aparecer como tal) de lo que se ha dado, con la forma de certidumbre inmediata, a los fieles de la cultura legítima, a saber: el sentimiento de la legitimidad cultural

de la práctica y todas las reiteraciones que le son solidarias, desde los modelos técnicos hasta las teorías estéticas. Puede verse así que la forma de la relación de participación que cada sujeto mantiene con el campo de las obras culturales, y, en particular, el contenido de su intención artística o intelectual y la forma de su proyecto creador (por ejemplo, el grado en el cual está reflexionado y explicitado), dependen estrechamente de su posición en el campo intelectual. Así ocurre también con la temática y la problemática que definen la especificidad del pensamiento de un intelectual, y que un análisis lexicológico, entre otras técnicas, podría captar de nuevo; según la posición que ocupa en el campo intelectual, cada intelectual está condicionado a orientar su actividad hacia tal o cual región del campo cultural que forma parte del legado de las generaciones pasadas, parte recreada, reinterpretada y transformada por los contemporáneos, y a sostener cierto tipo de relación, más o menos fácil o laboriosa, natural o dramática, con las significaciones, más o menos consagradas, más o menos nobles, más o menos marginales, más o menos originales, en fin, que forman esta región del campo cultural. Bastaría sujetar a un análisis metódico las referencias a los autores, su frecuencia, su homogeneidad o su disparidad (adecuadas para revelar el grado de autodidaxia), la amplitud y la diversidad de las regiones del campo que designan, la posición en la jerarquía de los valores legítimos de las autoridades o de las garantías invocadas, las remisiones implícitas o tácitas (suprema elegancia o suprema ingenuidad), poniendo particular atención a la modalidad particular de la cita, irreprochablemente universitaria o negligente, humilde o soberbia, ostentosa o necesaria, para hacer aparecer «familias de pensamiento» que son en realidad *familias de cultura*, y que fácilmente podrían vincularse con posiciones típicas, actuales o potenciales, adquiridas o profesadas, en el campo intelectual, y más precisamente, con las relaciones típicas, pasadas y presentes, con la institución universitaria.<sup>27</sup>

Si bien es cierto que la estructura del campo intelectual puede ser más o menos compleja y más o menos diversificada según las sociedades o según las épocas, y que el peso funcional de las diferentes instancias legítimas o que pretenden la legitimidad cultural se encuentre en cada caso modificado, no es menos cierto que algunas relaciones sociales fundamentales se encuentran a partir del momento en que existe una sociedad intelectual dotada de una autonomía relativa respecto a los poderes político, económico y religioso: relaciones entre los creadores, contemporáneos o de épocas diferentes, igual o desigualmente consagrados por diferentes públicos y por instancias desigualmente legitimadas y legitimantes, relaciones entre los creadores y las diferentes instancias de la legitimidad, instancias de legitimación legítimas o que pretenden la legitimidad, academias, sociedades de sabios, cenáculos, círculos o grupos minúsculos más o menos reconocidos o malditos, instancias de legitimación y de transmisión como las revistas científicas, con todos los tipos mixtos y todas las dobles pertenencias posibles. Se sigue de esto que las relaciones que cada intelectual puede mantener con cada uno de los demás miembros de la sociedad intelectual o con el público, y, *a fortiori*, con toda realidad social exterior al campo intelectual (como su clase social de origen y de pertenencia, o poderes económicos tales como los comerciantes o los compradores), están media-

27. Es obvio que la aprehensión del campo intelectual como tal y la descripción sociológica de este campo son más o menos accesibles según la posición ocupada en el campo.

tizadas por la estructura del campo intelectual, o más exactamente, por su posición en relación con las autoridades propiamente culturales, cuyos poderes organizan el campo intelectual: los actos o los juicios culturales encierran siempre una referencia a la ortodoxia. Sin embargo, más profundamente, en el seno del campo intelectual como sistema estructurado, todos los individuos y todos los grupos sociales que están específicamente y duraderamente abocados a la manipulación de los bienes de cultura (para trasponer una fórmula weberiana), sostienen no sólo relaciones de competencia sino también relaciones de complementariedad funcional, de modo que cada uno de los agentes o de los sistemas de agentes que forman parte del campo intelectual debe una parte más o menos grande de sus características a la posición que ocupa en este sistema de posiciones y de oposiciones.

Así, encargada de perpetuar y de transmitir un capital de significaciones consagradas, a saber: la cultura que le ha sido legada por los creadores intelectuales del pasado, y de plegar a una práctica modelada según los modelos de esta cultura a un público bombardeado por mensajes competitivos, cismáticos o heréticos—por ejemplo, en nuestras sociedades, los medios de comunicación modernos—, constreñida a fundamentar y delimitar de manera sistemática la esfera de la cultura ortodoxa y la esfera de la cultura herética, al mismo tiempo que a defender la cultura consagrada contra los desafíos incesantes que le lanzan, por su sola existencia o por sus agresiones directas, los nuevos creadores, capaces de suscitar en el público (y sobre todo en las capas intelectuales) nuevas exigencias e inquietudes competidoras, la escuela se halla investida de una función completamente análoga a la de la Iglesia, la cual, según Max Weber, debe «fundamentar y delimitar sistemáticamente la nueva doctrina victoriosa, o defender la antigua contra los ataques proféticos, establecer lo que tiene o no valor sagrado, y hacerlo penetrar en la fe de los laicos». Se sigue de esto que el sistema de enseñanza, en tanto institución especialmente diseñada para conservar, transmitir e inculcar la cultura canónica de una sociedad, debe muchos de sus caracteres de estructura y de funcionamiento al hecho de que debe cumplir estas funciones específicas. Se sigue también que muchos rasgos característicos de la enseñanza y de quienes enseñan, que las descripciones de muchos críticos sólo perciben para denunciarlos, pertenecen a la definición de la función de enseñanza. Así por ejemplo, sería fácil mostrar que la rutina y la acción rutinizante de la escuela y de los profesores que estigmatizan tanto las grandes profecías culturales como las pequeñas herejías (a menudo desprovistas de cualquier otro contenido aparte de esta denuncia), pertenecen sin duda, inevitablemente, a la lógica de una institución investida fundamentalmente de una función de *conservación cultural*.

Lo que se describe a menudo como competencia por el éxito es en realidad una competencia por la *consagración*, que tiene por campo un universo intelectual dominado por la competencia de las instancias que pretenden el monopolio de la legitimidad cultural y el derecho a detentar y discernir esta consagración en nombre de principios profundamente opuestos: *autoridad de la persona* que reivindica el creador, *autoridad institucional* que se atribuye el profesor. Se sigue de esto que la oposición y la complementariedad entre los creadores y los profesores constituyen sin duda la estructura fundamental del campo intelectual, por la misma razón que la oposición entre el sacerdote y el profeta (con la oposición secundaria entre el sacerdote y el brujo) domina, según Max Weber, el campo religioso. Los *conservado-*

res de la cultura, responsables de la prédica cultural y de la organización del aprendizaje capaz de producir la devoción cultural, se oponen a los *creadores de cultura*, *auctores* capaces de imponer su *auctoritas* en materia artística o científica (como otros lo hacen en materia ética, religiosa o política), de la misma manera que la permanencia y la omnipresencia de la institución legítima y organizada se oponen a la fulguración única, discontinua y puntual de una creación que en sí misma tiene todo su principio de legitimación. Estos dos tipos de proyectos culturales están tan manifiestamente opuestos, que la denuncia de la rutina profesoral, consustancial de alguna manera a la ambición profética, hace las veces, muy a menudo, de patente de calificación profética. Conflicto entre sacerdote y brujo que quiere ser conflicto entre sacerdote y profeta, o —quizá— conflicto entre profetas que compiten, el debate sobre la «nueva crítica» que ha contrapuesto a Raymond Picard y a Roland Barthes proporciona la mejor ilustración de estos análisis. Cabe preguntarse si el proyecto intelectual de cada uno de los oponentes tiene otro contenido que la oposición al proyecto del otro. El sacerdote denuncia «las revelaciones de oráculo» y «el espíritu sistemático», en suma, el espíritu profético y «de vaticinio» del brujo;<sup>28</sup> el brujo denuncia el arcaísmo y el conservadurismo, la rutina y la rutinización, la ignorancia pedante y la prudencia mezquina del sacerdote.<sup>29</sup> Los dos están en su papel: de un lado el orden y del otro el desorden.<sup>30 a</sup>

Cada intelectual inserta en sus relaciones con los demás intelectuales una pretensión a la consagración cultural (o a la legitimidad) que depende, en su forma y en los derechos que invoca, de la posición que ocupa en el campo intelectual y en particular en relación con la universidad, detentadora en última instancia de los signos infalibles de la consagración: mientras la academia, que pretende el monopolio de la consagración de los creadores contemporáneos, contribuye a organizar el campo intelectual bajo la relación de la ortodoxia, por una jurisprudencia que combina la tradición y la innovación, la universidad pretende el monopolio de la transmisión de las obras consagradas del pasado, que consagra como «clásicas», y el monopolio de la legitimación y de la consagración (entre otras cosas, con el diploma) de los consumidores culturales más conformes. Se comprende por ello la agresividad ambivalente de los creadores que, atentos a los signos de su consagración universitaria, no pueden ignorar que la confirmación no puede llegarles en última instancia de una institución en que toda su actividad creadora, sin dejar de estar sometida a esta instancia, desafía a la legitimidad. Igualmente, más de una agresión contra la ortodoxia universitaria procede de los intelectuales situados en los márgenes del sistema universitario y llevados a desafiar la legitimidad, proban-

28. Cf. R. Picard, *Nouvelle critique ou nouvelle imposture*, París, Jean-Jacques Pauvert, col. Libérés, pp. 24, 35, 58, 76.

29. Cf. R. Barthes, *op. cit.*: «La verdadera crítica se emplea para rebajar un punto: lo que es banal en la vida no debe revelarse; por el contrario, lo que no está en la obra debe hacerse banal» (p. 22); «¿qué sabe de Freud aparte de lo que ha leído en la colección *Que sais-je?*» (p. 24).

30. «Ciertamente, estas tareas rigurosas y modestas resultan absolutamente indispensables; pero el desorden de Barthes y de sus amigos debe ser también una oportunidad para todos de hacer un serio examen de conciencia» (R. Picard, *op. cit.*, p. 79).

<sup>a</sup> Juego de palabras sin equivalente exacto en español: *ménage vs. rémue-ménage*, como sentido de orden vs. sentido de trastorno. [T.]

do así que reconocen suficientemente su veredicto como para reprocharle que no los haya reconocido.<sup>31</sup>

En efecto, cada uno tiene la intuición de que numerosos conflictos, que se emprenden en apariencia en el cielo puro de los principios y de las teorías, deben siempre la parte más oscura de sus razones de existencia, y a veces toda su existencia, a las tensiones latentes o patentes del campo intelectual. ¿Cómo comprender, de otro modo, que tantas querellas ideológicas del pasado nos resulten incomprensibles? La única participación real en los conflictos antiguos asequibles es quizá la que permiten las homologías de posición entre campos intelectuales de épocas diferentes: cuando Proust se dirige a Sainte-Beuve, ¿no es acaso Balzac denunciando al que denominaba Saint-Bévue?<sup>2b</sup> La razón última de los conflictos, ficticios o fundamentados, que dividen el campo intelectual de acuerdo con sus líneas de fuerza, y que constituyen sin duda alguna el factor más decisivo del cambio cultural, debe buscarse al menos tanto en las determinantes objetivas de la posición de los que a ella se vinculan como en las razones que dan y se dan para vincularse.

### El inconsciente cultural

Por último, el intelectual está situado histórica y socialmente, en la medida en que forma parte de un campo intelectual, por referencia al cual su proyecto creador se define y se integra, en la medida, si se quiere, en que es contemporáneo de aquellos con quienes se comunica y a quienes se dirige con su obra, recurriendo implícitamente a todo un código que tiene en común con ellos (temas y problemas a la orden del día, formas de razonar, formas de percepción, etcétera). Sus elecciones intelectuales o artísticas más conscientes están siempre orientadas por su cultura y su gusto, interiorizaciones de la cultura objetiva de una sociedad, de una época o de una clase. La cultura que incorpora en sus creaciones no es algo que, agregándose de alguna manera a una intención preexistente, permanezca irreductible a su realización, sino que constituye, por el contrario, la condición de posibilidad de la integración concreta de una intención artística en una obra, por la misma razón que la lengua como «tesoro común» es la condición de la formulación de la palabra más específica. Por tanto, la obra es siempre elipse, elipse de lo esencial; sobreentiende lo que sostiene, es decir, los postulados y los axiomas que asume implícitamente, cuya axiomática debe elaborar la ciencia de la cultura. Lo que traiciona el silencio elocuente de la obra es precisamente la cultura (en sentido subjetivo) con la cual el creador participa de su clase, de su sociedad y de su época, y que incorpora, sin saberlo, en sus creaciones en apariencia más irremplazables; son los credos tan obvios que están tácitamente presupuestos, más que explícitamente postulados; son

31. Este tipo de actitud ambivalente es particularmente popular entre las capas inferiores de la *intelligentsia*, entre los periodistas, los vulgarizadores, los artistas en entredicho, los productores de radio y televisión, etcétera; muchas conductas y opiniones tienen su raíz en la relación que los intelectuales mantienen con su pasado escolar y al mismo tiempo con la institución escolar.

<sup>b</sup> Juego de palabras intraducible: Saint-Bévue, fonéticamente semejante a Sainte-Beuve, significa «Santo Error». [T.]

las formas de pensar, las formas de lógica, los giros estilísticos, y las contraseñas, existencia, situación y autenticidad ayer, hoy estructura, inconsciente y praxis, que parecen tan naturales e inevitables que no constituyen, propiamente hablando, el objeto de una elección consciente; es el «*pathos* metafísico» conforme al término de Arthur O. Lovejoy,<sup>32</sup> o, si se quiere, la tonalidad de humor que colorea todas las expresiones de una época, aun las más remotas en el campo cultural, por ejemplo la literatura y el arte de los jardines. El acuerdo sobre esta axiomática implícita del entendimiento y de la efectividad es lo que fundamenta la *integración lógica* de una sociedad y de una época. Si la «filosofía sin sujeto» que regresa actualmente con gran estruendo al frente del escenario intelectual, bajo la forma del estructuralismo lingüístico o antropológico, parece ejercer una verdadera fascinación sobre quienes apenas ayer se consideraban en el extremo opuesto del horizonte ideológico, y que la combatían en nombre de los derechos imprescriptibles de la conciencia y de la subjetividad, se debe a que, a diferencia del durkheimismo que resucita bajo la apariencia nueva, desprende menos metódica y brutalmente todas las consecuencias antropológicas de sus descubrimientos, de suerte que resulta posible olvidar que lo que es cierto del pensamiento salvaje es cierto de todo *pensamiento culto*. «Para que los juicios y los razonamientos de la magia sean válidos [escribía Mauss], es preciso que tengan un principio sustraído al examen. Se discute sobre la presencia del maná aquí o allá y no sobre su existencia. En cambio, estos principios de juicios y de razonamientos, sin los cuales no se les cree posibles, son lo que se llama categorías en filosofía. Constantemente presentes en el lenguaje, sin que sean en él necesariamente explícitas, existen de ordinario más bien bajo la forma de hábitos que dirigen la conciencia, en sí inconscientes».<sup>33</sup> Son también principios sustraídos al examen y categorías de pensamiento inconscientes los que fundamentan nuestra aprehensión común del mundo y tratan siempre de insinuarse en la visión científica.

Bachelard habla el mismo lenguaje de Mauss cuando señala que los «hábitos racionales», ya se trate de la «mentalidad euclidiana», del «inconsciente geométrico» vinculado al aprendizaje de la geometría euclidiana, o incluso de la «dialéctica de la forma y de la materia», «son todos ellos anquilosamientos que es preciso superar para volver a encontrar el movimiento espiritual del descubrimiento».<sup>34</sup> Sin embargo, en virtud de que el proyecto científico y el progreso mismo de la ciencia suponen el retorno reflexivo sobre los fundamentos de la ciencia y la explicitación de los postulados y de las operaciones que la hacen posible, es sin duda en las obras de arte donde las formas sociales del pensamiento de una época se expresan más ingenua y completamente. También, como lo observa Whitehead, «es en la literatura donde se expresa la visión del mundo concreto. Es, por tanto, la literatura la que debemos considerar, y sobre todo sus formas más concretas, si queremos descubrir los pensamientos profundos de una generación».<sup>35</sup> Así, por tomar sólo un ejemplo, la relación que el creador sostiene con el público y que está estrechamente ligada,

32. A.O. Lovejoy, *The Great Chain of Being. A Study of the History of an Idea*, Harvard University Press, 1961, p. 11.

33. M. Mauss, «Introduction à l'analyse de quelques phénomènes religieux», en *Mélanges d'histoire des religions*, XXIX.

34. G. Bachelard, *Le nouvel esprit scientifique*, París, P.U.F., 1949, pp. 31 y 37-38.

35. A.N. Whitehead, *Science and the Modern World*, 1926, p. 106.

como se ha visto, a la situación del campo intelectual en la sociedad y a la situación del artista en este campo, obedece a modelos profundamente inconscientes, en tanto que relación de comunicación naturalmente sometida a las reglas que rigen las relaciones interpersonales en el universo social del artista o de aquellos a los cuales se dirige. Como observa Arnold Hauser, el arte del Oriente antiguo, con la representación frontal de la figura humana, es un «arte que manifiesta y exige respeto»; dirige al espectador un testimonio de deferencia y de cortesía conforme a una etiqueta. Todo arte de corte es un arte cortés que manifiesta en la sumisión al principio de la frontalidad el rechazo de las supercherías de un ilusionismo fácil. «Esta actitud tiene una expresión tardía, pero aún completamente clara, en las convenciones del teatro clásico de corte, en que el autor, sin hacer concesión alguna a las exigencias de la ilusión escénica, se dirige al público directamente, lo apostrofa, de alguna manera, con cada uno de sus gestos y de sus palabras, y no se contenta con evitar volver la espalda al público, sino que manifiesta por todos los medios que toda la acción es una pura ficción, una diversión realizada según las reglas convenidas. El teatro naturalista es una transición hacia el absoluto opuesto de este arte “frontal”, es decir, la película, que, al movilizar al público, lo lleva a los sucesos en lugar de llevar los sucesos a él y de presentárselos, y esforzándose en representar la acción de tal forma que sugiera que los actores se han tomado en vivo, reduciendo la ficción al mínimo».<sup>36</sup> Estos dos tipos de intención estética que la obra traiciona en su forma de dirigirse al espectador, se encuentran en afinidad electiva con la estructura de las sociedades en las cuales se integran y con la estructura de las relaciones sociales, aristocráticas o democráticas, que estas sociedades propician. Cuando Scalliger encuentra completamente ridículo que «los personajes nunca abandonen la escena y que los que permanecen silenciosos se consideren como si estuviesen presentes», cuando considera absurdo «comportarse sobre la escena como si no se pudiera oír lo que una persona dice a la otra»,<sup>37</sup> ha dejado de comprender las convenciones teatrales que los hombres de la Edad Media consideraban obvias porque eran solidarias con un sistema de elecciones implícitas, las mismas que, según Panofsky, se expresaban en el espacio «agregado»<sup>38</sup> de la figuración pictórica o plástica de la Edad Media —yuxtaposición en el espacio de escenas sucesivas—, y que en todo se oponía a las convenciones plásticas y teatrales del Renacimiento y de la edad clásica, a la representación «sistemática» del espacio y del tiempo que se expresa tanto en la perspectiva como en la regla de las tres unidades.

Si se corre el riesgo de sorprender al inscribir en el inconsciente cultural las actitudes, las aptitudes, los conocimientos, los temas y los problemas, en suma todo el sistema de categorías de percepción y de pensamiento adquiridas por el aprendizaje metódico que la escuela organiza o permite organizar, es porque el creador mantiene con su cultura ilustrada, como con su cultura inicial, una relación que puede definirse, según el término de Nicolai Hartmann, como «llevar» y «ser lleva-

36. A. Hauser, *The Social History of Art*, trad. de S. Goodman, Nueva York, Vintage Books, 1957, t. 1, pp. 41-42. [Hay traducción española.]

37. Citado por A. Hauser, *op. cit.*, t. II, pp. 11-12.

38. E. Panofsky, «Die Perspektive als symbolische Form», *Vorträge der Bibliothek Warburg*, conferencias 1924-1925, Leipzig-Berlín, 1927, pp. 257 y ss.

do», y que no tiene conciencia de que la cultura que posee lo posea. Así, como subraya Louis Althusser,

sería asimismo imprudente reducir la presencia de Feuerbach en los textos de Marx entre el 41 y el 44 a su sola *mención* explícita. Ya que numerosos pasajes reproducen o copian directamente los desarrollos feuerbachianos, sin que el nombre de Feuerbach sea citado en ellos. [...] Pero ¿por qué Marx debía citar a Feuerbach cuando todos lo conocían y, sobre todo, cuando él se había *apropiado de su pensamiento* y pensaba en sus pensamientos como en los suyos propios?<sup>39</sup>

Los préstamos y las limitaciones inconscientes son sin duda la manifestación más evidente del inconsciente cultural de una época, de ese sentido común que hace posibles los sentidos específicos en los cuales se expresa.

Por ello, incluso, la relación que el intelectual sostiene necesariamente con la escuela y con su pasado escolar tiene un peso determinante en el sistema de sus elecciones intelectuales más inconscientes. Los hombres formados en una cierta escuela tienen en común un cierto «espíritu»; conformados según el mismo modelo, están predispuestos a mantener con sus iguales una complicidad inmediata.<sup>40</sup> Los individuos deben a la escuela, en primer término, un conjunto de *lugares comunes*, que no son solamente un discurso y un lenguaje comunes, sino también campos de encuentro y campos de entendimiento, problemas comunes y formas comunes de abordar estos problemas comunes: los hombres cultivados de una época determinada pueden estar en desacuerdo sobre los objetos en torno a los cuales disputan, pero al menos están de acuerdo en disputar en torno a los mismos objetos. Ésta es la razón de que un pensador pertenezca a su época, de que esté situado o fechado; éstas son, ante todo, las problemáticas y las temáticas obligadas en que piensa y por las cuales piensa. Se sabe que el análisis histórico a menudo enfrenta dificultades para distinguir entre lo que depende propiamente de la manera específica de una individualidad creadora, y lo que corresponde a las convenciones y a las reglas de un género o de una forma artística y, más aún, al gusto, a la ideología y al estilo de una época o de una sociedad. La temática y la manera propias de un creador participan siempre del tópico y la *retórica*, como un conjunto común de temas y de formas, que definen la tradición cultural de una sociedad y de una época. En virtud de que así es, la obra está siempre objetivamente orientada con relación al medio literario, a sus exigencias estéticas, a sus expectativas intelectuales, a sus categorías de percepción y de pensamiento: por ejemplo, las distinciones entre los géneros literarios, con las nociones de épico, trágico, cómico o heroico, entre los estilos, según tales o cuales categorías de pictórico o de plástico, o entre las escuelas, con oposiciones tales como lo clásico o naturalista, burgués o populista, realista o surrealista, orientan a la vez el proyecto creador —que definen al permitirle *definirse diferencialmente*, y al cual proporcionan lo esencial de sus recursos, pero privándolo de los recursos que otros creadores, en otras épocas, obtuvieron por la ignorancia de estas distinciones— y las expectativas de los espectadores, a los cuales predisponen a desear temas de un tipo determinado y de una

39. L. Althusser, *La revolución teórica de Marx*, México, Siglo XXI Editores, 1967, p. 52.

40. Es obvio que, en una sociedad de intelectuales formados por la escuela, el autodidacto está necesariamente investido de propiedades, todas negativas, que debe tener presentes y cuya marca aparece en su proyecto creador.

manera típica, considerada «natural» y «verosímil» —en la medida en que está de acuerdo con la definición social de lo natural o lo verosímil—, a tratar estos temas.<sup>41</sup>

Del mismo modo que los lingüistas acuden al criterio de intercomprensión para determinar las áreas lingüísticas, sería posible determinar *áreas y generaciones intelectuales y culturales* mediante el señalamiento de los conjuntos de cuestiones y de temas obligados que definen el campo cultural de una época: sería, en efecto, dejarse llevar por las apariencias, concluir que hay una falta de integración lógica en todos los casos de divergencias patentes que contraponen a los intelectuales de una época en cuanto a lo que se llama a veces «los grandes problemas del tiempo»; los conflictos manifestados entre las tendencias y las doctrinas disimulan, a los ojos de quienes se incorporan a ellas, la complicidad que suponen y que salta a la vista del observador ajeno al sistema, el *consensus* en el *dissensus* que forma la unidad objetiva del campo intelectual de una época dada, *consensus* inconsciente sobre los puntos focales del campo cultural, que la escuela modela al amoldar lo impensado común a los pensamientos individuales.

El hecho esencial es sin duda que los esquemas intelectuales depositados bajo la forma de automatismos sólo se aprehenden muy a menudo, por un retorno reflexivo, siempre difícil, sobre las operaciones ya efectuadas; se sigue así que pueden regir y regular las operaciones intelectuales sin ser conscientemente aprehendidos y controlados. Un pensador participa de su sociedad y de su época, en primer término, por el inconsciente *cultural* que debe a sus aprendizajes intelectuales y muy particularmente a su formación escolar: las escuelas de pensamiento podrían reunir, más a menudo de lo que parece, pensamientos de escuela. Esta hipótesis tiene una confirmación ejemplar en el célebre análisis de las relaciones entre el arte gótico y la escolástica que propone Erwin Panofsky. Lo que los arquitectos de las catedrales góticas toman prestado, sin saberlo, de la escuela, es un *principium importans ordinem ad actum*, o incluso un *modus operandi*, es decir, «un método original de proceder que debe imponerse de inmediato al espíritu del laico cada vez que entre en contacto con la escolástica».<sup>42</sup> Así por ejemplo, el principio de clarificación (*manifestatio*), esquema de presentación literaria descubierto por la escolástica, que desea que el autor haga palpable y explícito (*manifestare*) el ordenamiento y la lógica de su propósito —nosotros diríamos su «plan»—, rige también la acción del arquitecto y del escultor; como es posible comprobar al comparar el *Juicio Final* del tímpano de Autun con los de París o Amiens, en donde, a pesar de una riqueza de motivos muy grande, reina la más extrema claridad,

---

41. Schücking muestra hasta qué punto es profunda y duradera la huella de la escuela: «Los grandes creadores y los grandes revolucionarios no son una excepción en este campo, y permanecen encerrados en el respeto por las obras que admiraron en su adolescencia y que aprendieron a apreciar. Muy a menudo, tal respeto tarda mucho tiempo en desaparecer; a veces, nunca desaparece. Resulta sorprendente ver cuán frecuentemente los más grandes poetas consideraban con reverencia a algunos de sus predecesores, que la posteridad no sólo colocó por debajo de ellos sino que incluso consideró como sus exactos opuestos. Así, Rousseau creía realizar un acto de extrema audacia cuando colocaba su *Nouvelle Héloïse* al lado de la *Princesse de Clèves*; igualmente, a todo lo largo de su vida, Byron rindió culto a la obra neoclásica de Pope, al cual el siglo en que él mismo nació había otorgado honores propiamente divinos. La fuerza de las impresiones recibidas durante los años de escuela en ningún caso es tan evidente como en el de Martín Lutero, quien declaró que una "página de Terencio" que estudió en la escuela, valía más que todos los diálogos de Erasmo reunidos».

42. E. Panofsky, *Gothic Architecture and Scholasticism*, Nueva York, 1957, p. 28.

gracias al juego de las simetrías y las correspondencias.<sup>43</sup> Si esto es así, es porque los constructores de catedrales estaban sometidos a la influencia constante de la escolástica, «fuerza formadora de hábitos» (*habit-forming force*), la cual, entre 1130-1140 y alrededor de 1270, «poseía un verdadero monopolio de la educación» en un área de unos ciento cincuenta kilómetros alrededor de París: «Es muy poco probable que los constructores de las estructuras góticas hayan leído a Gilbert de la Porée o a Tomás de Aquino en sus textos. Pero estaban expuestos a la influencia de la escolástica de mil otras formas, independientemente del hecho de que su actividad los pusiera automáticamente en contacto con quienes concebían los programas litúrgicos e iconográficos. Habían ido a la escuela; habían escuchado los sermones; habían podido asistir a las *disputationes de quolibet*, las cuales, al tratar de todas las cuestiones del momento, se habían vuelto acontecimientos sociales muy semejantes a nuestras óperas, nuestros conciertos, nuestras conferencias públicas; habían podido mantener contactos fructíferos con los hombres ilustrados en numerosas ocasiones».<sup>44</sup> Se sigue de ello, observa Panofsky, que la conexión que une el arte gótico y la escolástica es «más concreta que un simple “paralelismo”, y sin embargo más general que esas “influencias” individuales (y muy importantes) que ejercen inevitablemente, sobre los pintores, escultores o arquitectos, los consejeros eruditos». Esta conexión es una «auténtica relación de causa y efecto» que opera por la difusión de lo que puede llamarse, a falta de otro término mejor, un hábito mental al devolver a este cliché usual su sentido escolástico preciso de «principio que regula el acto», *principium importans ordinem ad actum*.<sup>45</sup> «Fuerza formadora de hábitos», la escuela proporciona a quienes han estado sometidos a su influencia directa o indirecta, no tanto esquemas de pensamiento específicos y particularizados, sino esta disposición general, generadora de esquemas específicos, susceptibles de aplicarse en campos diferentes del pensamiento y de la acción, que se puede denominar *habitus* cultivado.

Así, para explicar las homologías estructurales que descubre entre campos de la actividad intelectual tan alejados entre sí como la arquitectura y el pensamiento filosófico, Erwin Panofsky no se contenta con invocar una «visión unitaria del mundo» o «un espíritu del tiempo», lo que vendría a designar lo que es preciso explicar; o, peor aún, a pretender que se da como explicación lo mismo que se trata de explicar; propone una explicación en apariencia más ingenua y sin duda más fuerte: en una sociedad en que la transmisión cultural está monopolizada por una escuela, las afinidades subterráneas que unen las obras de cultura ilustrada (y al mismo tiempo, las conductas y los pensamientos) tienen su principio en la institución escolar, investida de la función de transmitir conscientemente (y así, por una parte, inconscientemente) el inconsciente, o, con más exactitud, de producir individuos dotados de este sistema de esquemas inconscientes (o profundamente sumergidos) que constituye su cultura. Sin duda, sería ingenuo detener ahí la búsqueda de la explicación, como si la escuela fuera un imperio dentro de un imperio, como si la cultura encontrara en ella su comienzo absoluto; pero sería también ingenuo ignorar que, por la lógica misma de su funcionamiento, la escuela modifica el contenido y el espíritu

43. *Loc. cit.*, p. 40.

44. *Loc. cit.*, p. 24.

45. *Loc. cit.*, pp. 20-23.

de la cultura que transmite, y olvidar que tiene como función expresa transformar la herencia colectiva en inconsciente individual y común: vincular las obras de una época con las prácticas de la escuela es, por tanto, darse uno de los medios de explicar no sólo lo que ellas proclaman, sino también lo que traicionan en tanto que participan de lo simbólico de una época o de una sociedad.

Así, a condición de tomar por objeto el proyecto creador, como encuentro y ajuste entre determinismos y una determinación, la sociología de la creación intelectual y artística puede rebasar la oposición entre una estética interna, que se impone tratar la obra como un sistema que lleva en sí mismo su razón y su razón de ser, que define en sí mismo, en su coherencia, los principios y las normas de su desciframiento, y una estética externa que, muy a menudo al precio de una alteración reductora, se esfuerza en poner la obra en relación con las condiciones económicas, sociales y culturales de la creación artística. De hecho, toda influencia y toda restricción ejercidas por una instancia exterior al campo intelectual es siempre *refractada* por la estructura del campo intelectual: así por ejemplo, la relación que un intelectual mantiene con su clase social de origen o de pertenencia está mediatizada por la posición que ocupa en el campo intelectual, en función de la cual se siente autorizado a reivindicar esta pertenencia (con las elecciones que implica) o inclinado a repudiarla y a disimularla con vergüenza. Así, los determinismos sólo se vuelven determinación específicamente intelectual al reinterpretarse, según la lógica específica del campo intelectual, en un proyecto creador. Los acontecimientos económicos y sociales sólo pueden afectar una parte cualquiera de este campo, individuo o institución según una lógica específica, porque al mismo tiempo que se constituye bajo su influencia, el campo intelectual les hace sufrir una conversión de sentido y de valor al transmutarlos en objetos de reflexión o de imaginación.

Especialista en literatura francesa medieval y figura fundamental, junto a Wolfgang Iser, de la teoría alemana de la recepción y de la llamada Escuela de Constanza, Hans Robert Jauss discute con el formalismo y el marxismo. Aprovecha del primero la percepción estética como imprescindible en el acercamiento a los textos literarios y al cambio en la historia literaria; del segundo, la noción de que la literatura es histórica y sólo puede ser comprendida como un resultado de mediaciones históricas.

Otros antecedentes son, de la Escuela de Praga, la consideración, en una historia literaria, del predominio hermenéutico de la recepción, y de la hermenéutica del filósofo alemán Hans-Georg Gadamer, su noción de «fusión de horizontes», como unificación entre las experiencias pasadas apresadas en el texto y los intereses de los lectores actuales. Jauss elabora su propia noción de horizonte de expectativas, sistema o estructura de expectativas, literarias, culturales y sociales que el lector trae al texto. En 1966, durante su conferencia inaugural en la Universidad de Constanza, «Was heisst und zu welchem Ende studiert man Literaturgeschichte» [¿Qué es y con qué propósito se estudia la historia de la literatura?] —publicada en 1967 y ampliada en 1970 con el título de *Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft* [Historia de la literatura como una provocación a la ciencia literaria]—, Jauss estableció los principios fundamentales de la estética de la recepción, en una postura cuestionadora del privilegio de la filología en los estudios literarios de las universidades alemanas y en el contexto de auge del estructuralismo francés. Este enfoque trajo al centro del debate la importancia del lector (que ya estaba en autores como Barthes), y ha tenido una amplia repercusión en el terreno de los estudios literarios dentro y fuera de Alemania.

En siete tesis propone Jauss las bases teóricas fundamentales para la conformación de una historia de la literatura que sustituya al concepto sustancialista de tradición por «un concepto histórico, funcional, mediador entre pasado y presente», el cual tome en consideración la estética de la recepción, el «horizonte de expectativas» que rodea a cada creación, la distancia que se establece entre aquél y una nueva propuesta artística, así como la inserción de la obra en su serie literaria.

En «Der Leser als Instanz einer neuen Geschichte der Literatur», 1975 («El lector como instancia de una nueva historia de la literatura», 1987), Jauss repasa aquellos momentos en los cuales su propuesta, que pretendía restablecer el

interés en la historia de la literatura lastrado por el positivismo, se colocaba frente a taxonomías, sistemas de signos y modelos de descripción, de una «interpretación inmanentista o puesta al servicio de una metafísica de la *écriture*». Su postura, ocho años después de aquella conferencia inaugural, es la de completar su noción inicial de horizonte de expectativas, a partir de lo extraliterario, de la situación histórica-económica: la conexión entre la estética de la recepción, la fenomenología y la sociología.

A partir de una investigación empírica sobre la recepción, cuyos presupuestos y métodos no comparte, Jauss retoma la fusión de horizontes, la determinación del horizonte de expectativas, para completar su noción del 66. El horizonte se determina no de una manera empírica ni intuitiva, sino considerando un primer nivel (horizonte de expectativas intraliterario, antecedentes de la recepción), y un segundo (el de la experiencia del mundo de la vida). En la intersección entre las preguntas del lector y las respuestas del texto ocurre la fusión de horizontes y la pluralidad de interpretaciones. Jauss explicita los dos lados de la relación texto-lector, el efecto y la recepción, en todos sus matices e instancias; así como la relación entre lector implícito (Iser) y lector explícito.

«Historia de la literatura como una provocación a la ciencia literaria» (1966) ha sido tomado de *En busca del texto*, México, Universidad Autónoma de México, 1987, pp. 55-58. Se trata de una «versión corta», como aclara la mencionada edición.

# HISTORIA DE LA LITERATURA COMO UNA PROVOCACIÓN A LA CIENCIA LITERARIA

Las tesis siguientes deben exponer mi teoría de la historia de la literatura, delineada en 1966, en una conferencia inaugural en Constanza, que aparecerá en el otoño de 1970 en una versión ampliada, como un tomo de la colección Suhrkamp.<sup>1</sup>

Los ensayos ahí reunidos están relacionados con los intentos actuales de justificar el estudio de la literatura frente al creciente número de sus opositores. A diferencia de otros planteos, a mí me interesa, sobre todo, escribir una defensa en favor de la supuestamente muerta historia de la literatura. Mi crítica debe mostrar por qué al terminar la modalidad tradicional de la historia literaria, modalidad creada en el siglo XIX y agotada hoy como paradigma científico, no debería perderse también el interés en la historia misma de la literatura. Más bien se puede fundar, precisamente en este caso, un nuevo interés por el conocimiento histórico de la literatura en el momento mismo en que su vida histórica es liberada de las convenciones rígidas de la historia de la literatura y en el que la historicidad de las obras literarias ha recuperado nuevamente sus derechos frente al concepto de conocimiento, proveniente del positivismo, así como también frente al concepto de arte del tradicionalismo.

Intentar una defensa de la historia de la literatura puede aparecer hoy, en cierto sentido, como una provocación, en una época en que la profesión del filólogo ha perdido tanto de su viejo prestigio que aun su trabajo más natural hasta la fecha, la interpretación de textos, casi no es aceptado sin el suministro de una teoría o la comprobación de su «importancia social». Como una provocación a la filología tradicional, en tanto que permaneció apegada al objetivismo del método de la historia literaria que, por cierto, como paradigma adecuado asegura el avance normal de sus investigaciones, pero que es menospreciado en su exactitud, aparente precisamente por las disciplinas de las ciencias naturales y sociales consideradas como modelos. Además, como provocación a aquel concepto clásico de la poesía que no hace caso de la historicidad del arte, para poder reconocer la «gran poesía» tanto una relación propia con la verdad: «presente atemporal» o «propiedad inalterable», como una historia más substancial: tradición continua o «validez clásica». Finalmente, como una provocación a aquellas escuelas de la ciencia literaria que, estan-

---

1. Publicado primero en la serie: Konstanzer Universitätsreden, ed. G. Hess, con el título: *Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft*, imprenta y editorial Konstanza, 1967. La nueva edición en la col. Suhrkamp/Frankfurt apareció bajo el título: *Literaturgeschichte als Provokation*, Frankfurt, Suhrkamp Verlag, 1970, en donde están unidos varios artículos.

do bajo la influencia de la lingüística estructural, reducen la literatura a la reproducción de constantes y sistemas antropológicos, míticos o sociales, y que con la dimensión histórica de la literatura abandonan, las más de las veces, también sus funciones creativas, formadoras de percepción (del mundo) o productoras de comunicación.

Es característico del proceso del conocimiento científico que muchas veces se pueda percibir posteriormente algo, apenas cuando otros autores adoptan al mismo tiempo la misma posición y emprenden el desarrollo correspondiente de una teoría. Así se presentan hoy, ante el dogmatismo histórico, frente a las actuales corrientes estructuralistas, esfuerzos dentro de la *nouvelle critique* francesa y del estructuralismo de Praga por salvar el abismo entre la metodología estructural y la hermenéutica.<sup>2</sup> A este fin debe contribuir también mi nuevo escrito, en tanto que documenta teórica y prácticamente aquellos pasos e intentos que me llevaron a la convicción de que una teoría de la historia de la literatura —basada en la historicidad específica de la literatura, que destruya el concepto substancialista de tradición y lo sustituya por un concepto histórico, funcional, mediador entre pasado y presente— puede convertirse también en paradigma para la historia general, por no decir: «estructural».

## Tesis

I. Una renovación de la historia de la literatura exige destruir los prejuicios del objetivismo histórico, así como fundamentar la estética de producción y de representación tradicional en una estética de la recepción y del efecto. La historicidad de la literatura no se basa en una relación de «hechos literarios», elaborada *post festum*, sino que se basa en la experiencia precedente de la obra literaria hecha por el lector. Esta relación dialogística es también el hecho fundamental para la historia de la literatura. Pues el historiador de la literatura debe convertirse siempre él mismo primero en lector; antes de comprender y clasificar una obra; dicho de otra manera: deberá permanecer consciente de su posición actual como lector, antes de poder justificar su propio juicio a través de la sucesión histórica de los lectores.

II. El análisis de la experiencia literaria del lector se escapa entonces del psicologismo amenazante cuando describe la recepción y el efecto de una obra en el sistema referencial, objetivable, de las expectativas, que surge para cada obra en el momento histórico de su aparición, del conocimiento previo del género, de la forma y de la temática de obras conocidas con anterioridad y del contraste entre lenguaje poético y lenguaje práctico.

III. El horizonte de expectativas de una obra, reconstruible de esa manera, permite determinar su carácter artístico por medio de la forma y el grado, de su

---

2. Aquí se indica sólo Jean Starobinski: «La relation critique», en *Quatre conférences sur la «Nouvelle Critique»*, Turín, 1968, pp. 33-45, y Gérard Genette: «Structuralisme et critique», en *Figures*, t. I, París, 1966, pp. 145-170; además de los *Kapitel aus der Poetik* (Frankfurt, 1967, traducidos sólo en extractos) de Jan Mukarovsky, y la teoría de la historia de la recepción de F. Vodicka, resumida en *Structura vývoje*, Praga, 1969.

efecto en un público determinado. Si se designa la distancia entre el horizonte de expectativas dado de antemano y la aparición de una nueva obra —cuya recepción puede tener como consecuencia un «cambio de horizonte», debido a la negación de experiencias familiares o debido a la concientización de experiencias manifiestas por primera vez— como una distancia estética, ésta se puede concretizar históricamente en el espectro de las reacciones del público y del juicio de la crítica (éxito espontáneo, rechazo o escandalización; asentimiento aislado, comprensión paulatina o retardada).

IV. La reconstrucción del horizonte de expectativas ante el que una obra fue creada y recibida en el pasado hace posible, por otro lado, postular preguntas a las que el texto ya daba una respuesta, y deducir con ello cómo pudo haber visto y entendido la obra el lector antiguo. Este acceso corrige las normas, generalmente desconocidas, de una concepción clásica o modernizante del arte y ahorra el recurrir de una manera circular a un espíritu general de la época. Este acceso pone a la vista la diferencia hermenéutica entre la concepción pasada y la actual de una obra, hace consciente la historia de su recepción —reconciliando las dos posiciones—, y cuestiona con ello, como un dogma platonizante de la metafísica filológica, la certidumbre aparente según la cual la poesía es atemporal y está eternamente presente en un texto literario y cuyo sentido objetivo, acuñado de una vez para siempre, es accesible en todo momento de una manera directa al intérprete.

V. La teoría de la recepción estética no sólo permite comprender el sentido y la forma de la obra literaria en el desarrollo histórico de su concepción. Esta teoría exige también la inserción de la obra aislada en su «serie literaria», para conocer su ubicación y su importancia históricas en el contexto empírico de la literatura. Al pasar de una historia de la recepción de las obras hacia una historia de sucesos literarios, se muestra ésta como un proceso en el que la recepción pasiva del lector y del crítico se transforma en recepción activa y en una nueva producción del autor o, visto de otra manera, se muestra como un proceso en el que la obra posterior puede solucionar problemas formales y morales, legados por la obra anterior y en el que también puede plantear nuevos problemas.

VI. Los resultados alcanzados en la lingüística con la diferenciación y la combinación metódica entre análisis diacrónico y análisis sincrónico, permiten superar también en la historia de la literatura el único estudio diacrónico usual hasta la fecha. Si ya la perspectiva de la historia de la recepción se topa siempre, al cambiar la actitud estética, con relaciones funcionales entre la comprensión de obras nuevas y el significado de obras más antiguas, entonces también debe ser posible hacer un corte sincrónico a través de un momento del desarrollo, organizar la multiplicidad heterogénea de obras contemporáneas en estructuras equivalentes contrarias y jerárquicas, y descubrir de esta manera un sistema referencial dominante en la literatura de un momento histórico. A partir de aquí se podría desarrollar el principio de representación de una nueva historia de la literatura, si se realizan más cortes antes y después de la diacronía, de tal modo que articulen, de una manera histórica, el cambio literario de estructura en sus momentos formadores de una época.

VII. La tarea de la historia literaria se terminará apenas en el momento en que la producción literaria no esté representada sólo sincrónica y diacrónicamente en la

secuencia de sus sistemas, sino cuando sea considerada una historia especial, también en la relación que le es propia con la historia general. Esta relación no se agota por el hecho de que en la literatura de todos los tiempos se pueda encontrar una imagen tipificada idealizada, satírica o utópica de la realidad social. La función social se manifiesta en su posibilidad genuina sólo cuando la experiencia literaria del lector entra en el horizonte de expectativas de su praxis vital, cuando forma previamente su concepto del mundo y cuando con ello tiene un efecto retroactivo en su comportamiento social.

# Mijail Bajtín

(Rusia, 1895 - URSS, 1975)

Una de las figuras fundamentales de la teoría literaria en el siglo XX es la de Mijail Bajtín. Interesado como los formalistas en la naturaleza del lenguaje literario y los géneros, Bajtín discute con el formalismo («El problema del contenido, el material y la forma en la creación literaria», 1924), cuya estética califica de «material». Contrario a la idea de que el texto literario se contiene en sí mismo, para Bajtín cada enunciado existe en relación con otros enunciados, pues el lenguaje es esencialmente dialógico. Cada acto de habla se relaciona con un enunciado anterior y anticipa la palabra futura.

Filósofo del lenguaje, crítico literario, teórico, su recorrido va del silencio a la fama, y su obra está compuesta de textos incompletos, manuscritos publicados póstumamente, u otros, firmados por sus discípulos Voloshinov y Medvedev. Los conceptos desarrollados por Bajtín han sido aprovechados en ulteriores enfoques teóricos: la crítica fenomenológica, la cultural, la semiótica, la sociocrítica. Bajtín desarrolla los conceptos de cronotopo, polifonía, carnavalización y dialogismo; la estética de la creación verbal, el problema del autor y el héroe, la poética histórica, la poética de los géneros literarios, la teoría de la novela, los orígenes folclóricos del carnaval, las humanidades. Privilegia las complejidades de la prosa, como opuestas a las regularidades de la poesía; se interesa en el potencial de la prosa y la energía del diálogo. Su objeto de estudio por excelencia es la novela, y sus análisis de las obras de Dostoievski y Rabelais le sirven para argumentar sus tesis sobre dialogismo, polifonía y carnaval.

Su texto «De la prehistoria de la palabra en la novela» corresponde a lo que se ha considerado como la tercera fase de su producción (1930-1950), en la cual continúa su percepción sobre la potencialidad de la palabra y del lenguaje como discurso enunciado. En él se desarrollan dos importantes ideas: un enunciado no es sólo la representación de una cosa, sino también la de otro enunciado sobre esa misma cosa, la palabra ajena; y la prosa ficcional resulta el terreno en el cual este aspecto del lenguaje y de la conducta humana se manifiesta más que en otros géneros —el poema épico, la lírica y el drama—, pues «Toda novela es, en mayor o menor medida, un sistema dialogizado de imágenes de los “lenguajes” y estilos concretos e inseparables del lenguaje de las conciencias». Frente a los estudios tradicionales de la novela, Bajtín se aplica al análisis de las particularidades del género novelístico y

de las condiciones específicas de la palabra en la novela, haciendo un extenso recorrido de formas y épocas a partir de la Antigüedad.

«De la prehistoria de la palabra en la novela» (1940/1967), publicado en 1967, ha sido tomado y editado de la revisión, realizada para la presente edición, de: Mijaíl Bajtín, *Problemas literarios y estéticos*, traducción de Alfredo Caballero, La Habana, Arte y Literatura, 1986, pp. 469-512.

# DE LA PREHISTORIA DE LA PALABRA EN LA NOVELA

## I

El estudio estilístico de la novela se inició hace muy poco. El clasicismo de los siglos XVII y XVIII no reconocía la novela como un género poético independiente y lo refería a los géneros retóricos mixtos. Los primeros teóricos de la novela: Huet («*Essay sur l'origine des romans*», 1670), Wieland (en su conocido prólogo a *Agathon*, 1766-1767), Blanckenburg («*Versuch über den Roman*», 1774, se publicó anónimamente) y los románticos (Friedrich Schlegel, Novalis), apenas abordaron las cuestiones estilísticas.<sup>1</sup> En la segunda mitad del siglo XIX comienza a existir un aguzado interés por la teoría de la novela como el principal género europeo,<sup>2</sup> pero el estudio se concentra casi exclusivamente en las cuestiones de la composición y la temática.<sup>3</sup> Los problemas de la estilística se tocaban sólo de pasada y se trataban de una manera totalmente carente de método.

A partir de los años veinte de nuestro siglo, la situación cambió de un modo bastante ostensible: aparecieron no pocas obras sobre la estilística de los diversos novelistas y sus obras. Estas novelas a menudo son ricas en valiosas observaciones.<sup>4</sup> Pero las particularidades de la palabra en la novela, *el specificum* estilístico del género novelístico, sigue sin ser revelado. Más aún: incluso el problema mismo de este *specificum* no ha sido planteado hasta el momento con total precisión. Se observan cinco tipos de enfoque estilístico de la palabra en la novela:

1) se analizan sólo las partes autorales, o sea, sólo la palabra autoral directa (más o menos correctamente destacada), desde el punto de vista de la representación y la expresión poéticas directas habituales (las metáforas, los símiles, la selección lexicológica, etcétera);

---

1. Los románticos afirmaban que la novela es un género mixto (mezcla de versos y prosa) que incluye en su composición diversos géneros (en particular, los líricos); pero los románticos no hacían conclusiones estilísticas de esta afirmación. Ver, por ejemplo, la «Carta sobre la novela» de Schlegel.

2. En Alemania, con la serie de obras de Spielhagen (comenzaron a aparecer a partir de 1864), y, en especial, con el trabajo de R. Riemann, *Goethes Romantechnik* (1902); en Francia, principalmente por iniciativa de Brunetière y Lanson.

3. Al problema cardinal de la pluralidad de estilos y planos del género novelístico se acercan los investigadores de la técnica del «encuadramiento» («*Rahmenerzählung*») en la prosa artística y el papel del narrador en la épica (Käte Friedemann, *Die Rolle des Erzählers in der Epik*, Leipzig, 1910); pero en el plano estilístico este problema quedó sin elaborar.

4. Un valor especial presenta la obra de H. Hatzfeld, *Don Quijote als Wortkunstwerk*, Leipzig-Berlín, 1927.

2) el análisis estilístico de la novela como conjunto artístico es sustituido por una descripción lingüística neutral del lenguaje del novelista;<sup>5</sup>

3) en el lenguaje del novelista se escogen los elementos característicos para aquella corriente artístico-literaria en que es incluido el novelista dado (romanticismo, naturalismo, impresionismo, etcétera);<sup>6</sup>

4) en el lenguaje de la novela se busca una expresión de la individualidad del autor, o sea, se lo analiza como el estilo individual del novelista en cuestión;<sup>7</sup>

5) la novela es considerada como un género retórico, y sus procedimientos se analizan desde el punto de vista de su efectividad retórica.<sup>8</sup>

Todos estos tipos de análisis estilístico se abstraen, en mayor o menor grado, de las particularidades del género novelístico, de las condiciones específicas de la vida de la palabra en la novela. Ellos toman la lengua y el estilo del novelista no como la lengua y el estilo de la *novela*, sino ora como la expresión de determinada individualidad artística, ora como el estilo de determinada corriente, ora, finalmente, como un fenómeno del lenguaje poético general. La individualidad artística del autor, la corriente literaria, las particularidades generales del lenguaje poético y las características de la lengua literaria de determinada época, en todos estos casos no revelan el *género* mismo con sus exigencias específicas al lenguaje y con las posibilidades especiales que aquél le abre a éste. Como resultado, en la mayoría de las obras sobre la novela las variaciones estilísticas comparativamente menores —individuales o características para la tendencia literaria dada— nos ocultan totalmente las grandes líneas estilísticas determinadas por el desarrollo de la novela como género peculiar. Mientras tanto, en las condiciones de la novela, la palabra vive una vida sumamente especial, que no se puede entender desde el punto de vista de las categorías estilísticas formadas sobre la base de los géneros poéticos en un sentido estrecho.

Las diferencias de la novela y de algunas formas cercanas a ella respecto de todos los demás géneros —géneros poéticos, en el sentido restringido de la palabra— son tan importantes y de principio, que cualquier intento de trasladar a la novela los conceptos y normas de la metaforicidad *poética* está condenado al fracaso. La metaforicidad poética, aunque presente en la novela (principalmente en la palabra autoral directa), posee un valor secundario para la novela. Más aún: esta metaforicidad directa muy frecuentemente asume en la novela funciones sumamente especiales y no directas. He aquí, por ejemplo, cómo caracteriza Pushkin la poesía de Lenski:

Cantaba al amor, del amor obediente,  
y su canción era clara y pura

5. Así es, por ejemplo, el libro de L. Sainéan, *La langue de Rabelais*, París, t. I, 1922; t. II, 1923.

6. Así es, por ejemplo, el libro de G. Loesch, *Die impressionistische Syntax der Goncourts*, Nuremberg, 1919.

7. Así son los trabajos estilísticos de los vosslerianos. Resulta particularmente necesario señalar las obras, valiosas por sus observaciones, de Leo Spitzer sobre la estilística de Charles Louis Philippe, Charles Péguy y Marcel Proust, reunidas en el libro *Stilstudien* (t. II, «Stilsprachen», 1928).

8. En este punto de vista se encuentra el libro de V.V. Vinogradov, *Acerca de la prosa artística* (Moscú-Leningrado, 1930).

cual las ideas de una cándida doncella,  
 como el sueño de un niño, cual la luna...  
 (sigue el desarrollo del último símil).

Las imágenes poéticas (y precisamente los símiles) que representan la «canción» de Lenski, no tienen aquí ningún significado poético directo. No se las puede entender como imágenes poéticas directas del propio Pushkin (aunque formalmente la caracterización está dada «por el autor»). Aquí la «canción» de Lenski se caracteriza a sí misma, en su propio lenguaje, en su propia manera poética. La caracterización pushkiniana directa de la «canción» de Lenski —la hay en la novela— suena de un modo totalmente distinto: «Así escribía él, *oscura y desmayadamente...*».

Por el contrario, en los cuatro versos citados más arriba se escucha la canción del propio Lenski, su voz, su estilo poético, pero ellos están penetrados aquí de los acentos paródico-irónicos del autor; por ello no se destacan del habla autoral ni compositiva ni gramaticalmente. Ante nosotros está en realidad una *imagen* de la canción de Lenski, pero no resulta ésta una imagen poética en el sentido estrecho, sino una imagen típicamente novelística: es una imagen de un lenguaje ajeno; en el caso dado, de un estilo poético ajeno (sentimental-romántico). En cambio, las metáforas poéticas de estos versos («como el sueño de un niño, cual la luna» y otras) no constituyen en absoluto aquí *recursos primarios de la representación* (como lo serían en la canción sería directa del propio Lenski): ellas mismas devienen aquí *objeto de la representación*, y precisamente, de la representación paródico-estilizante. Esta imagen novelística de un *estilo ajeno* (con las metáforas directas que entran en él) en el sistema del habla autoral directa (que nosotros postulamos) está tomada entre *comillas entonacionales*, específicamente, paródico-irónicas. Si eliminamos esas comillas y percibimos las metáforas aquí usadas como recursos expresivos directos del propio autor, entonces destruiremos la imagen novelística del estilo ajeno, o sea, justamente esa imagen que construyera aquí Pushkin como novelista. De la palabra directa del autor mismo postulada por nosotros dista mucho el lenguaje poético representado de Lenski; él sirve sólo como objeto de representación (casi como cosa); en cambio, el propio autor está casi completamente fuera del lenguaje de Lenski (sólo sus acentos paródico-irónicos penetran en este «lenguaje ajeno»).

Pero he aquí otro ejemplo de *Eugenio Onieguin*:

El que ha vivido y pensado, ése no puede  
 en su alma dejar de despreciar a la gente;  
 el que ha sentido, a ése le inquieta  
 el fantasma de los días sin regreso.  
 Para ése ya no hay encantamientos,  
 a ése la sierpe de los recuerdos  
 y el arrepentimiento lo roen.

Se podría pensar que ante nosotros hay una sentencia poética directa del propio autor. Pero ya las líneas siguientes:

Todo esto a menudo confiere  
 un gran encanto a la conversación...

(del autor convencional con Onieguin) arrojan una ligera sombra objetal sobre esta sentencia. Aunque ella entra en el habla del autor, está construida en la zona de acción de la voz de Onieguin, en el estilo de éste. Ante nosotros hay nuevamente una imagen novelística de un estilo ajeno, pero está construida de un modo un poco diferente. Todas las imágenes de este fragmento son objeto de representación: se representan como el estilo o la ideología de Onieguin. En este sentido son similares a las imágenes de la canción de Lenski, pero a diferencia de esta última, las imágenes de la sentencia citada, aun siendo objeto de representación, al mismo tiempo representan ellas mismas o, más exactamente, expresan la idea, el pensamiento del autor, ya que éste en gran medida se solidariza con ella, aunque también ve la limitación y falta de plenitud de la ideología y del estilo oneguiano-byroniano. Así pues, el autor (o sea, la palabra autoral directa postulada por nosotros) está mucho más próximo al «lenguaje» de Onieguin que al de Lenski; ya no sólo está fuera de él, sino también dentro de él; no sólo representa este «lenguaje», sino que en amplia medida también habla de él. El héroe se encuentra en una zona de posible plática con él, en una zona de *contacto dialogal*. El autor ve la limitación y la falta de plenitud del lenguaje y de la ideología oneguianos, aún de moda; ve su rostro ridículo, desencajado y artificial («Un moscovita con capa de Harold», «De palabras de moda su léxico está lleno», «¿No es él mismo una parodia?»), pero a la vez él puede expresar una serie de ideas y observaciones importantes con ayuda de este «lenguaje», a pesar de estar condenado históricamente como conjunto. Tal imagen de un lenguaje y una ideología ajenos, al mismo tiempo representados y representantes, es muy típica de la novela: precisamente a este tipo se refieren las grandes imágenes novelísticas (por ejemplo, la de Don Quijote). Los recursos representativos y expresivos poéticos (en el sentido estrecho) directos que entran en la composición de tal imagen, conservan este significado recto suyo, pero a la vez están «especificados», «exteriorizados», mostrados en su relatividad histórica, en su limitación y falta de plenitud; ellos, por así decirlo, son autocríticos en la novela. Ilustran al mundo y al mismo tiempo son ilustrados. Del mismo modo que el hombre no se instala hasta el final en su posición real, así tampoco el mundo lo hace totalmente en la palabra acerca de él: todo estilo existente es limitado, hay que utilizarlo con reservas.

Al representar la imagen «restringidamente hablante» del «lenguaje» oneguiano (lenguaje de una corriente y una contemplación del mundo), el autor dista mucho de ser neutral en el sentido de esta imagen; él en gran medida polemiza con este lenguaje, lo refuta, en algo concuerda con reservas, lo interroga y le presta oídos, pero junto a esto lo ridiculiza, lo exagera paródicamente, etcétera. En otras palabras, el autor se encuentra en una relación dialogal con el lenguaje de Onieguin; él realmente *conversa* con Onieguin, y esta conversación es un importante momento constitutivo tanto de todo el estilo de la novela, como de la imagen del lenguaje de Onieguin. El autor representa este lenguaje conversando con él; la conversación penetra en el interior de la imagen del lenguaje y la dialogiza internamente. Y así son todas las imágenes novelísticas importantes: son imágenes internamente dialogizadas de lenguajes, estilos e ideologías ajenos (inseparables de su plasmación lingüística y estilística concreta). Las teorías imperantes de la metafóricidad poética son impotentes por completo durante el análisis de estas complejas imágenes internamente dialogizadas de los lenguajes.

Al analizar *Eugenio Onieguin*, se puede establecer sin un esfuerzo especial que, además de las imágenes del lenguaje de Onieguin y del lenguaje de Lenski, existe la compleja y en alto grado profunda imagen del lenguaje de Tatiana, en cuya base descansa una peculiar combinación internamente dialogizada del lenguaje soñador-sentimental richardsoniano de la «señorita de provincias», con el lenguaje popular de los cuentos del aya y los relatos costumbristas, las canciones y adivinanzas campesinas, etcétera. Lo limitado y casi ridículo, lo pasado de moda, se combinan en este lenguaje con la verdad ilimitadamente seria y directa de la palabra popular. El autor no sólo representa este lenguaje, sino que habla en él de un modo muy esencial. Partes importantísimas de la novela están dadas en la zona de la voz de Tatiana (esta zona, como también las zonas de los otros héroes, no está aislada ni compositiva ni sintácticamente en el habla autoral; ésta es una zona puramente estilística).

Además de las zonas de los héroes, que abarcaron una parte considerable del habla autoral en la novela, encontraremos en *Eugenio Onieguin* algunas estilizaciones paródicas de los lenguajes de la época inherentes a diversas corrientes y géneros (por ejemplo, la parodia del pie épico neoclásico, los epitafios paródicos, etcétera). También las mismas digresiones líricas del autor distan de carecer de momentos paródico-estilizantes o paródico-polémicos, pero en cierta parte suya entran en las zonas de los héroes. Así pues, las digresiones líricas en la novela, desde el punto de vista estilístico, se diferencian en principio de la lírica directa de Pushkin. No son lírica, sino imágenes novelescas de la lírica (y del poeta-lírico). Como resultado, con un atento análisis casi toda la novela se descompone en imágenes del lenguaje relacionadas entre sí y con el autor por singulares nexos dialogales. Estos lenguajes son fundamentalmente variedades direccionales, genéricas y costumbristas de la lengua literaria de la época, de una lengua en proceso de desarrollo y renovación. Todos estos lenguajes, con todos sus recursos representativos directos, devienen aquí objeto de representación: están mostrados como imágenes de los lenguajes, imágenes característico-típicas, limitadas y a veces casi cómicas. Pero al mismo tiempo estos lenguajes representados en amplia medida representan ellos mismos. El autor participa en la novela (es omnipresente en ella) casi sin un lenguaje directo propio. La lengua de la novela es un sistema de lenguajes que interaportan entre sí dialogalmente. No se puede describir y analizar como una lengua única.

[...]

En *Eugenio Onieguin* casi ni una sola palabra es una palabra pushkiniana directa en la forma incuestionable en que lo es, por ejemplo, en su lírica o en sus poemas. Por esta razón no hay en la novela un lenguaje y un estilo únicos. Al mismo tiempo, exige un centro lingüístico (verbal-ideológico) de la novela. Al autor (como creador del conjunto novelístico) no se le puede encontrar ni en uno de los planos del lenguaje: él se encuentra en el centro organizativo del cruzamiento de dichos planos, y éstos se alejan, en diferente grado, de este centro autoral.

Bielinski llamó a la novela de Pushkin «enciclopedia de la vida rusa», y ésta no es una muda enciclopedia de cosas y costumbres. La vida rusa habla aquí con todas sus voces, con todos los lenguajes y estilos de la época. La lengua literaria es presentada en la novela no como una lengua única, lista por completo e incuestionable; es presentada precisamente en toda su viva diversidad, en su devenir y renovación. El lenguaje del autor se esfuerza por superar el «carácter literario» superficial de los

estilos caducos y envejecidos, y por renovarse a cuenta de los elementos esenciales de la lengua popular (sin embargo, no a cuenta del grosero y vulgar plurilingüismo).

La novela de Pushkin es una autocrítica de la lengua literaria de la época, realizada mediante la interpretación (ilustración) recíproca de todas sus variedades direccionales, genéricas y costumbristas fundamentales. Pero, naturalmente, no es ésta una interpretación mutua abstracto-lingüística: las imágenes de los lenguajes son inseparables de las imágenes de las ideologías y de sus portadores vivos, hombres que piensan, hablan y actúan en una situación social e históricamente concreta. Desde el punto de vista estilístico, ante nosotros hay un complejo sistema de imágenes de los lenguajes de la época, circunscrito por un movimiento dialogal único; además, los diversos «lenguajes» se hallan en disímil posición respecto del centro artístico-ideológico unificador de la novela.

La construcción estilística de *Eugenio Onieguin* es típica para toda novela auténtica. Toda novela es, en mayor o menor medida, un sistema dialogado de imágenes de los «lenguajes» y estilos concretos e inseparables del lenguaje de las conciencias. El lenguaje en la novela no sólo representa, sino que sirve él mismo como objeto de representación. La palabra novelística siempre resulta autocrítica.

Por esto la novela se diferencia en principio de todos los géneros directos: del poema épico, de la lírica, del drama. Todos los recursos representativos y expresivos directos de estos géneros devienen en ella objeto de representación. En las condiciones de la novela, toda palabra directa —épica, lírica, rigurosamente dramática— en mayor o menor grado se objetiviza, se hace limitada y muy frecuentemente cómica en esta limitación por la imagen.

Las imágenes específicas de los lenguajes y estilos, la organización de estas imágenes, su tipología (son muy heterogéneas), la combinación de las imágenes de los lenguajes en el conjunto novelístico, los tránsitos y cambios de lenguajes y voces, así como sus interrelaciones dialogales: son los problemas fundamentales de la estilística en la novela.

La estilística de los géneros directos y de la palabra poética directa no nos da casi nada para la solución de estos problemas.

Nosotros hablamos de la palabra novelística, ya que sólo en la novela esta palabra puede revelar todas sus posibilidades específicas y alcanzar verdadera profundidad. Pero la novela es un género comparativamente tardío. Mientras tanto, la palabra indirecta, o sea, la palabra ajena representada, el lenguaje ajeno de entonación entrecomillada, data de una remota antigüedad. La encontramos ya en peldaños sumamente tempranos de la cultura verbal. Además, mucho antes de aparecer la novela encontramos un rico mundo de diversísimas formas que transmiten, remedan y representan, bajo diferentes ángulos de visión, la palabra, el habla y el lenguaje ajenos, incluidos los lenguajes de los géneros directos. Estas variadas formas prepararon la novela mucho antes de su aparición. La palabra novelística tuvo una larga prehistoria que se remonta a lo profundo de siglos y milenios. Ella se formó y maduró en los aún poco estudiados géneros familiares de la lengua conversacional popular, y también en algunos géneros literarios folclóricos y menores. En el proceso de su surgimiento y desarrollo primitivo, la palabra novelística reflejó la antigua lucha de tribus, pueblos, culturas y lenguas; estaba llena de ecos de esta lucha. De hecho, ella se desarrolló siempre en el límite entre las culturas y los len-

guajes. La prehistoria de la palabra novelística es muy interesante y no carece de singular dramatismo.

En la prehistoria de la palabra novelística se puede observar la acción de muchos factores a menudo sumamente heterogéneos. Desde nuestro punto de vista, los más importantes fueron: uno, la *risa*; el otro, el *plurilingüismo*. La risa organizó las más antiguas formas de representación del lenguaje, formas que inicialmente no fueron otra cosa que una *burla* del lenguaje ajeno y de la palabra directa ajena. El plurilingüismo y la *interaportación entre los lenguajes* ligada a él, elevaron esas formas a un nuevo nivel artístico-ideológico en el cual llegó a ser posible el género novelístico.

A estos dos factores de la prehistoria de la palabra novelística está dedicado nuestro artículo.

## II

Una de las formas más antiguas y difundidas de representación de la palabra ajena directa es la *parodia*.

[...]

El peso específico de las formas paródico-travestistas en la creación verbal mundial es sumamente grande. He aquí algunos datos que evidencian su riqueza y significación especial.

Nos detendremos primeramente en la Antigüedad grecorromana. La literatura antigua tardía «de la erudición» —Aulo Gelio, Plutarco (en sus *Moralia*), Macrobio y especialmente Ateneo— ofrece indicaciones bastante ricas que permiten juzgar acerca del volumen y el carácter peculiar de la creación paródico-travestista de la Antigüedad. Las observaciones, citas, remisiones y alusiones de estos eruditos complementan sustancialmente ese material disperso y casual de la auténtica creación cómica de la Antigüedad que ha llegado hasta nosotros.

Los trabajos de investigadores como Dieterich, Reich, Cornford y otros nos prepararon para una valoración más correcta del papel y el valor de las formas paródico-travestistas en la cultura verbal antigua.

Estamos convencidos de que literalmente no hubo ni un solo género directo riguroso ni un solo tipo de palabra directa —artística, retórica, filosófica, religiosa, cotidiana— que no tuviera su doble paródico-travestista, su contrapartida cómico-irónica. Por lo demás, estos dobles paródicos y reflejos cómicos de la palabra directa estaban, en una serie de casos, tan santificados por la tradición y tan canonizados como sus elevados prototipos.

Voy a referirme al problema del llamado «cuarto drama», o sea, del drama satírico. Este drama seguía a la trilogía trágica y a figuras como el «Odiseo cómico»: los mismos motivos argumentales-mitológicos de la trilogía que le precedía. Era, por lo tanto, una *contrepartie* paródico-travestista del género especial de la elaboración trágica del mito correspondiente, ya que mostraba ese mito en otro aspecto.

Estas contrapartidas paródico-travestistas de los altos mitos nacionales eran tan lícitas y canónicas como el tratamiento trágico directo de aquéllos. Todos los grandes trágicos —Frínico, Sófocles, Eurípides— fueron también creadores de dramas satíricos, y el más serio y respetuoso de ellos, Esquilo, el *epoptós* de los miste-

rios de Eleusis, fue considerado por los griegos como un gran maestro del drama satírico. Por los fragmentos del drama satírico de Esquilo *El coleccionista de huesos*, vemos que este drama brindaba representaciones paródico-travestistas de los hechos y héroes de la guerra de Troya, y justamente del episodio de la disputa de Odiseo con Aquiles y Diomedes, cuando a la cabeza de Odiseo había sido arrojado un orinal maloliente.

Es necesario decir que la imagen del «Odiseo cómico», que constituye una parodia de su elevado prototipo épico-trágico, fue una de las más populares figuras del drama satírico, de la antigua farsa dórica, de la comedia prearistofanesca, y de una serie de pequeñas epopeyas cómicas y de discursos y disputas parodiales en que era tan rico el género cómico antiguo (sobre todo en Italia meridional y Sicilia). Es característico ese papel especial que desempeñó en la imagen del «Odiseo cómico» el motivo de la locura: Odiseo, como se sabe, se puso el gorro de payaso (*pileus*) y unció a su arado un caballo y un buey juntos, simulando locura para evitar participar en la guerra. El motivo de la irreflexión o locura trasladó al personaje de Odiseo del plano directamente elevado al plano cómico y paródico-travestista.<sup>9</sup>

Pero la figura más popular del drama satírico y de otras formas de la palabra paródico-travestista fue la figura del «Hércules cómico». Hércules es el poderoso y cándido servidor del débil, cobarde y mentiroso rey Euristeo: ha vencido en lucha a la muerte y descendido al reino de ultratumba. Hércules es un extraordinario trágico, parrandero, borracho y pendenciero, y un hombre particularmente irreflexivo; he aquí los motivos que determinaron el aspecto cómico de este personaje. El heroísmo y la fuerza se conservan en este aspecto cómico, pero se combinan con la risa y con las imágenes de la vida material-terrenal.

La imagen del Hércules cómico fue sumamente popular no sólo en Grecia, sino también en Roma, y posteriormente en Bizancio (donde llegó a ser una de las figuras centrales de la actuación de las marionetas). Todavía recientemente este personaje vivía en el teatro turco de sombras Karagöz. El Hércules cómico es uno de los personajes populares más profundos del heroísmo alegre y sencillo, que tuvieron enorme influencia sobre toda la literatura mundial.

El «cuarto drama», que complementa *necesariamente* a la trilogía trágica y figuras como el «Odiseo cómico» y el «Hércules cómico», habla sobre el hecho de que la conciencia literaria de los griegos no veía profanación o sacrilegio especial alguno en las reelaboraciones paródico-travestistas de los mitos nacionales. Es característico que los griegos no se abstuvieran en absoluto de atribuirle al propio Homero la creación de la obra paródica «La guerra de los ratones y las ranas». A Homero mismo se le atribuyó también un poema cómico sobre el tonto Margites. Todo género directo, toda palabra directa —épica, trágica, lírica, filosófica—, puede y debe devenir por sí misma objeto de representación, de «remedo» paródico-travestista. Tal remedo viene como a desgajar la palabra del objeto, a desunirlos; muestra que la palabra genérica directa dada —épica o trágica— resulta unilateral, limitada y no agota el objeto; la parodización obliga a percibir esas facetas del objeto que no se insertan en el género o estilo en cuestión. La creación paródico-travestista introduce un constante correctivo de risa y crítica en la unilateral seriedad de la palabra elevada directa, el correctivo de la realidad, la cual siempre

9. Ver: J. Schmidt, *Ulixes comicus*.

es más rica, esencial y —lo más importante— más *contradictoria* y *plurilingüe* que lo que puede llegar a ser un género elevado y directo. Los géneros altos son monotonaes: el «cuarto drama» y sus géneros afines mantienen la antigua bitonalidad de la palabra. La parodia antigua carece de negación nihilista, ya que no se parodian los héroes, la guerra de Troya y sus participantes, sino su heroificación épica; se parodia no a Hércules y sus hazañas, sino su heroificación trágica. El entrecomillado cómico-alegre enmarca al género mismo, el estilo y el lenguaje, y lo hace sobre el fondo de la contradictoria realidad que no se ajusta a sus contornos. La palabra sería directa, que devino una imagen cómica de la palabra, se revela en su limitación y falta de plenitud, pero no se desvaloriza en modo alguno. Por eso pudo pensarse que Homero mismo había escrito una parodia de su propio estilo (homérico).

En la literatura romana, el problema de esclarecimiento del «cuarto drama» cuenta con un material complementario. En Roma, sus funciones las cumplieron las *atelanas* literarias. Cuando desde la época de Sila las atelanas recibieron una elaboración literaria y un texto terminado, empezaron a representarse después de la tragedia, en el *exodium*. Así, las atelanas de Pomponio y Novio se interpretaban a continuación de las tragedias de Accio. Entre las atelanas y las tragedias existía una rigurosísima correspondencia. La exigencia de la homogeneidad de los materiales serio y cómico en el terreno romano ostentó un carácter más riguroso y coherente que en Grecia. Posteriormente, durante el *exodium* de las tragedias, en lugar de las atelanas se interpretaron pantomimas: éstas también, por lo visto, parodiaban el material de la tragedia precedente.

La tendencia a acompañar toda elaboración trágica (sería en general) del material con un tratamiento cómico (paródico-travestista) paralelo del mismo, encontró su reflejo en las artes plásticas-representativas de los romanos. Por ejemplo, en los llamados «dísticos consulares», a la izquierda se representan habitualmente escenas cómicas de máscaras grotescas, y a la derecha, escenas trágicas. Una contraposición análoga de representaciones se observa también en la pintura mural pompeyana. Dieterich, quien utilizó la pintura pompeyana para resolver los problemas de las formas cómicas antiguas, describe, por ejemplo, dos frescos de aquélla colocados uno frente a otro: en uno está representada Andrómeda salvada por Perseo, y en el otro, una mujer desnuda que se baña en un estanque y es ceñida por una serpiente; en su ayuda acuden presurosos campesinos con palos y piedras.<sup>10</sup> Esto resulta una evidente parodia de la primera escena mitológica. El argumento del mito es trasladado a una realidad particularmente prosaica; al propio Perseo se le sustituye por campesinos con armas rústicas (comparen: el mundo caballeresco de Don Quijote traducido al lenguaje de Sancho).

Por una serie de fuentes, particularmente por el libro XIV de Ateneo, sabemos acerca de la existencia de un inmenso mundo de variadísimas formas paródico-travestistas; sabemos, por ejemplo, de las actuaciones de los *falóforos* y *deicelistas*, los cuales, por una parte, parodiaban los mitos nacionales y locales, y, por otra, remedaban los «lenguajes» característico-típicos y las maneras de hablar de los médicos extranjeros, de los alcahuetes, las hetairas, los campesinos, los esclavos,

10. Ver: A. Dieterich, *Pompeyanische Wandbilder und römische Satyrspiele*, Leipzig, 1897, p. 131.

etcétera. Especialmente rica y variada fue la creación paródico-travestista de la Italia meridional. Aquí florecieron los juegos y adivinanzas paródico-burlescos, los discursos científicos y jurídicos parodiales, las formas de los diálogos-agonas paródicos, una de cuyas variedades fue parte constitutiva de la comedia griega. La palabra vive aquí una vida totalmente diferente de la que llevaba en los elevados géneros directos de Grecia.

Recordemos que el mimo más primitivo, o sea, el actor ambulante de más baja categoría, siempre debió dominar profesionalmente, como mínimo, dos habilidades: imitar las voces de pájaros y animales, y remedar el lenguaje, la mímica y la gesticulación del esclavo, el campesino, el alcahuete, el pedante escolar y el extranjero. Así es hasta nuestros días el actor imitador de las ferias.

El mundo de la cultura cómica romana no fue menos rico y variado que el mundo griego. Para Roma es particularmente característica la tenaz vitalidad de las burlas de los rituales. Son conocidas de todos las burlas rituales legalizadas del triunfador por los soldados, la risa ritual romana en los entierros y la libertad legalizada de la risa mímica; no hay necesidad de extenderse acerca de las saturnales. Lo más importante para nosotros no son aquí las raíces rituales de esta risa, sino su producción literario-artística, el papel de la risa romana en los destinos de la palabra. La risa resultó una creación tan profundamente productiva e imperecedera de Roma como el Derecho Romano. Esta risa se abrió paso a través de la oscura seriedad medieval para fecundar las grandiosas creaciones de la literatura renacentista; ella todavía hoy sigue resonando en una serie de fenómenos de la creación verbal europea.

La conciencia literario-artística de los romanos no concebía la forma seria sin su equivalente cómico. La forma seria directa sólo tocaba un fragmento o la mitad del todo; la plenitud de éste se restablecía sólo después de la edición de la *contrepartie* cómica de esa forma. Todo lo serio debía tener y tenía su doble cómico. Como en las saturnales el bufón era el doble del rey, y el esclavo, del señor, en todas las formas de la cultura y la literatura se creaban igualmente dobles cómicos. Por eso la literatura romana, en especial la popular, creó una inabarcable cantidad de formas paródico-travestistas: ellas llenaban las pantomimas, las sátiras, los epigramas, las conversaciones de sobremesa, los géneros retóricos, las cartas y los más diversos fenómenos de la comicidad baja y popular. La tradición oral (primordialmente) transmitió muchas de estas formas al Medioevo, transmitió el estilo mismo y la osada consecuencia de la parodización romana. Las culturas europeas aprendieron de Roma a reír y ridiculizar. Pero la enorme herencia cómica de Roma en la tradición escrita llegó hasta nosotros en una cantidad mísera: las personas de quienes dependía la transmisión de esta herencia eran los *agelastas*; éstos seleccionaban la palabra seria y desechaban como una profanación sus reflejos cómicos (por ejemplo, las múltiples parodias de Virgilio).

Así pues, la Antigüedad, junto a los grandes modelos de los géneros directos y de la incuestionable palabra directa, creó todo un riquísimo mundo de variadísimas formas, tipos y variaciones de la palabra indirecta paródico-travestista. Nuestro término «paródico-travestista» dista mucho de expresar, claro está, toda la riqueza de tipos, variaciones y matices de la palabra cómica. Pero, ¿en qué estriba la unidad de todas estas diversas formas cómicas y qué relación tienen ellas con la novela?

Algunas de las formas de la creación paródico-travestista recrean directamente las formas de los géneros parodiados por ellas: poemas paródicos, tragedias (por ejemplo, *La gota* de Luciano), discursos jurídicos paródicos, etcétera. Son parodias y *travesties* en el sentido estrecho. En otros casos encontramos formas genéricas especiales: el drama satírico, la comedia improvisada, la sátira, el diálogo sin argumento. Los géneros paródicos, como ya dijimos, no están comprendidos en aquellos géneros que ellas parodian, o sea, un poema paródico no es en absoluto un poema. Los géneros especiales de la palabra paródico-travestista, como los enumerados por nosotros, son inestables, carecen de composición y están privados de una base genérica determinada y sólida. La palabra paródico-travestista en el terreno antiguo no tenía cobijo en el sentido del género. Todas estas variadas formas paródico-travestistas configuraban como un singular mundo extragenérico o intergenérico, pero este mundo estaba unido, en primer lugar, por una comunidad de objetivos: crear un correctivo cómico y crítico para todos los géneros, lenguajes, voces y estilos directos existentes, y obligar a percibir tras ellos otra realidad, contradictoria y no aprehendida por ellos. Lo irreverente de las formas de la novela fue labrado por esa risa. En segundo lugar, todas estas formas están unidas por una comunidad de objeto o material: en calidad de éste en todas partes sirve la lengua misma en sus funciones directas, que deviene aquí imagen del lenguaje, imagen de la palabra directa. Por consiguiente, este mundo extragenérico o intergenérico está internamente unificado y constituye incluso una singular integridad. Cada fenómeno aislado en él —un diálogo paródico, un episodio costumbrista, una escena bucólica cómica, etcétera— se representa como si fuera un fragmento de cierto conjunto único. Este conjunto, en cambio, se me figura una enorme novela de muchos géneros y estilos, implacablemente crítica, sensatamente cómica y que refleja toda la plenitud del plurilingüismo y la contradictoriedad de la cultura, el pueblo y la época dados. En esta gran novela —espejo del plurilingüismo en desarrollo— toda palabra directa, particularmente la palabra predominante, es reflejada en uno u otro grado como limitada, característico-típica, en proceso de envejecimiento y muerte o madura para su sustitución y renovación; y ciertamente, de este gran conjunto de palabras y voces paródico-reflejadas en el terreno antiguo estaba lista para surgir la novela como formación multiforme y de muchos estilos, pero ella no supo incluir en sí y utilizar todo el material preparado de las imágenes del lenguaje. Yo tengo en cuenta la «novela griega», a Apuleyo y Petronio. Por lo visto, el mundo antiguo no fue capaz de más.

Las formas paródico-travestistas prepararon la novela en un sentido muy importante y directamente decisivo. Ellas libraron el material del poder de un lenguaje en el cual estaba enredado como en una malla; ellas destruyeron el indiviso poder del mito sobre el lenguaje, libraron la conciencia del poder de la palabra directa y suprimieron el sordo hermetismo de la conciencia en su palabra, en su lenguaje. Fue creada esa distancia entre el lenguaje y la realidad que había sido condición indispensable para la creación de formas verdaderamente realistas de la palabra.

Al parodiar la palabra y el estilo directos, al investigar sus fronteras y sus facetas cómicas y al revelar su rostro característico-típico, la conciencia lingüística comenzó a existir *fuera* de esta palabra directa y de todos sus recursos expresivos y representativos. Se originó un nuevo modo de trabajo creador con el lenguaje; el creador aprende a mirarlo desde el exterior, con ojos ajenos, desde el punto de vista

de otro lenguaje o estilo posible, pues precisamente a la luz de ese otro lenguaje *posible* se parodia, se ridiculiza el estilo directo dado. La conciencia creadora se encuentra como en medio de lenguajes y estilos. Es ésta una posición sumamente especial de la conciencia creadora respecto del lenguaje. El aeda o rapsoda se sentía en su lenguaje y en su palabra de un modo completamente distinto que el creador de «La guerra de los ratones y las ranas» o que los creadores de «Margites».

El creador de la palabra directa —épica, trágica, lírica— tiene que ver con ese objeto al cual canta, representa o expresa, y con su lenguaje, como instrumento único y enteramente adecuado para la realización de su idea material directa. Esta idea y su composición material-temática son inseparables del lenguaje directo del creador, ya que nacieron y maduraron en ese lenguaje, en el mito y la tradición nacionales que lo penetraban. La posición y la dirección de la conciencia paródico-travestista son diferentes: la conciencia paródico-travestista se orienta tanto al material como a la palabra ajena parodiada sobre él, palabra que deviene ella misma con esto una imagen. Se crea esa distancia entre el lenguaje y la realidad sobre la que ya hablamos. Se realiza la transformación del lenguaje, de dogma absoluto —como era en los límites del hermetismo y el sordo monolingüismo—, en hipótesis de trabajo para la asimilación y la expresión de la realidad.

Pero tal transformación en toda su firmeza y plenitud puede realizarse sólo bajo determinada condición: la existencia de un plurilingüismo esencial. Sólo éste libera enteramente a la conciencia del poder de su lenguaje y del mito lingüístico. Las formas paródico-travestistas florecen en las condiciones del plurilingüismo y sólo con él pueden elevarse a una altura ideológica totalmente nueva.

La conciencia literaria romana era bilingüe. Los géneros latinos puramente nacionales surgidos en el monolingüismo decayeron y no recibieron una formalización literaria. La conciencia literario-creadora de los romanos desde el principio hasta el final creó sobre el fondo de la lengua griega y de las formas helénicas. Ya en sus primeros pasos la palabra literaria latina se autocontempló a la luz de la palabra griega, *con los ojos* de ésta; ella desde el comienzo mismo fue una palabra con orientación de tipo estilizador; venía como a encerrarse entre comillas respetuosas y estilizadoras especiales.

La lengua literaria latina en todas sus variedades genéricas se creó a la luz de la lengua literaria griega. Su peculiaridad nacional, el pensamiento lingüístico específico inherente a ella, eran asimilados por la conciencia literario-creadora como si esto fuera completamente imposible en las condiciones de una existencia monolingüe, ya que objetivar la propia lengua de uno, su forma interna, su peculiaridad cosmocontemplativa y su *halitus* específicamente lingüístico es posible sólo a la luz de una lengua ajena, casi tan «propia» como la lengua natal.

U. Wilamowitz-Moellendorff escribe en su libro sobre Platón: «Sólo el conocimiento de la lengua que porta *otra forma de pensamiento*, conduce a una adecuada comprensión de la propia lengua...»;<sup>11</sup> No voy a continuar la cita. En ella se trata, ante todo, de la comprensión lingüística puramente cognoscitiva de nuestra lengua, comprensión que se realiza sólo a la luz de otra lengua, de una lengua ajena; pero este postulado en no menor grado se extiende también a la comprensión literario-creado-

11. U. Wilamowitz-Moellendorff, *Platón*, t. I, Berlín, 1920, p. 290.

ra de la lengua en el proceso de la práctica artística. Además, en el proceso de la creación literaria la interpretación recíproca con una lengua ajena ilustra y objetiviza precisamente la faceta «cosmocontemplativa» de la lengua propia y de la ajena, su forma interna y el sistema de valores y acentos que le es inherente. Para la conciencia literario-creadora en un campo iluminado por una lengua extraña, actúa, por supuesto, no el sistema fonético de su propia lengua, sus particularidades morfológicas o su léxico abstracto, sino justamente aquello que hace de la lengua una cosmovisión concreta y no traducible hasta el final: *el estilo de la lengua como conjunto*.

Para la conciencia bilingüe literario-creadora (y así era la conciencia del romano literario), la lengua en su conjunto —tanto la suya propia como la suya-ajena— es un *estilo* concreto, y no un sistema lingüístico abstracto. La percepción de toda la lengua de abajo hasta arriba como un estilo —percepción ésta algo fría y «exteriorizante»— era sumamente característica del romano instruido. Él escribía y hablaba *estilizando*, no sin cierto enajenamiento «frío» de su propia lengua. Por lo tanto, la condición concreta y expresiva *recta* de la lengua literaria latina resulta siempre un tanto convencional (como lo es toda estilización). El elemento estilizador es inherente a todos los grandes géneros directos de la literatura romana, y está presente incluso en una creación tan grande de los romanos como la *Eneida*.

Pero la cuestión no estriba sólo en este bilingüismo cultural de la Roma literaria. Para el inicio de la literatura romana es característico el trilingüismo. «Tres almas» vivían en el pecho de Ennio. Pero tres almas —tres lenguas-culturas— vivían en el pecho de casi todos los fundadores de la palabra literaria romana, de todos esos traductores-estilizadores que llegaron a Roma procedentes de la Italia meridional, donde se entrecruzaban los límites de tres lenguas y tres culturas: la griega, la osca y la romana. Esta región fue el foco de una cultura híbrida y mixta específica, y de formas literarias también híbridas y mixtas. Con este foco cultural trilingüe está esencialmente relacionado el surgimiento de la literatura romana: ella nació en el proceso de interpretación recíproca de tres lenguas: la propia o natal y dos ajenas o extrañas.

Desde el punto de vista del plurilingüismo, Roma es únicamente la última etapa del helenismo, etapa que culminó con la traslación del plurilingüismo esencial al mundo bárbaro de Europa y con la creación del nuevo tipo de plurilingüismo medieval.

El helenismo creó para todos los pueblos que participaban en él una poderosa instancia interpretadora de lenguas ajenas. Esta instancia desempeñó un papel fatal en el sentido de las formas directamente nacionales de la palabra literaria. Ella asfixió casi todos los retoños de la épica y la lírica nacionales, nacidos de las sordas profundidades monolingües, ella hizo de la palabra directa de los pueblos bárbaros —épica y lírica— una palabra semiconvencional y semiestilizada. Pero en cambio favoreció extraordinariamente el desarrollo de todas las formas de la palabra paródico-travestista. En el terreno helenístico y romano-helenístico fue posible la máxima distancia entre el hablante (el creador) y su lengua, y entre ésta y el mundo material-temático. Sólo en estas condiciones fue posible también el poderoso desarrollo de la risa romana.

Para el helenismo es característico el plurilingüismo complejo. Oriente, poseedor él mismo de muchas lenguas y culturas, y todo él cruzado por las fronteras de antiguas culturas y lenguas que se intersecaban, era menos que todo un mundo

monolingüe ingenuo, pasivo en el sentido de la cultura griega. Oriente fue por sí mismo portador de un plurilingüismo antiguo y complejo. Por todo el mundo helenístico estaban dispersos los centros, ciudades y poblados donde convivían en forma inmediata, entrecruzándose de modo peculiar, varias culturas y lenguas. He aquí, por ejemplo, Samosata, la patria de Luciano, quien desempeñó un enorme papel en la historia de la novela europea. Los habitantes autóctonos de Samosata eran sirios que hablaban en arameo. Toda la «cumbre» literariamente instruida de la población de la ciudad hablaba y escribía en griego. La lengua oficial de la administración y la cancillería era el latín, todos los funcionarios eran romanos y en la ciudad se hallaba una legión romana. A través de Samosata corría un gran camino (muy importante estratégicamente) por el cual pasaban las lenguas de Mesopotamia, Persia e incluso la India. En este punto de cruzamientos de culturas y lenguas nació y se formó la conciencia cultural y lingüística de Luciano. Análogo fue también el medio cultural-lingüístico del africano Apuleyo y de los creadores de las novelas griegas, en la mayoría de los casos, bárbaros helenizados.

Erwin Rohde, en su libro sobre historia de la novela griega,<sup>12</sup> analiza el proceso de descomposición, en el terreno helenístico, del mito nacional griego y el proceso, a él ligado, de la desintegración y disminución de las formas de la épica y el drama, posibles sólo en el campo de un mito nacional único e integral. Rohde no esclarece el papel del plurilingüismo. Para él la novela griega es un producto de la descomposición de los grandes géneros directos. En parte esto resulta correcto: todo lo nuevo nace de la muerte de lo viejo. Pero Rohde no es dialéctico. Precisamente, él no ve lo nuevo; casi define con acierto la importancia del mito nacional único e integral para la creación de las grandes formas de la épica, la lírica y el drama griegos. Pero el proceso de descomposición del mito nacional, fatal para los géneros helenos directos monolingües, deviene productivo para el surgimiento y desarrollo de la nueva palabra artístico-prosaica novelística. El papel del plurilingüismo en este proceso de muerte del mito y de nacimiento de la sobriedad novelística es excepcionalmente grande. En el proceso de activa interaportación entre lenguas y culturas, la lengua se convirtió en algo completamente diferente, cambió su propia cualidad: en lugar del mundo lingüístico ptolomeico, cerrado, único y singular; apareció el abierto mundo galileico con sus muchas lenguas que interaportaban entre sí.

Pero lo triste es que la novela griega presenta de modo muy débil esta nueva palabra de la conciencia plurilingüe. Esta novela sólo resolvió, de hecho, el problema del argumento (y eso, parcialmente). Fue creado un nuevo y gran género *multigénérico*, que incluía en sí toda índole de diálogos, piezas líricas, cartas, discursos, descripciones de países y ciudades, noveletas, etcétera. Era una enciclopedia de géneros. Pero esta novela multigénérica se torna casi monoestilística. La palabra aquí es una palabra semiconvencional y estilizada. La orientación estilizadora hacia la lengua, característica de todo plurilingüismo, encontró aquí su expresión brillante. Pero también existen formas semiparódicas, ridiculizantes, irónicas; probablemente haya más que lo admitido por los investigadores. Entre la palabra semiestilizada y semiparódica las fronteras suelen ser muy inestables, ya que en la palabra estilizada basta con subrayar un poco su convencionalidad para que adquiera el

12. Cf. Erwin Rohde, *Der griechische Roman und seine Vorläufer*, 1876.

carácter de parodidad e ironía ligeras, de equívoco: esto, propiamente, no lo digo yo; yo, tal vez, lo diría de otra manera. Pero en la novela griega casi no hay imágenes del lenguaje, reflejos de aquella época que hablaba en forma tan discordante. En este sentido, algunas variedades de la sátira helenística y romana son incomparablemente más «novelísticas» que la novela griega.

Debemos ampliar un poco el concepto de plurilingüismo. Hemos hablado hasta ahora de la interaportación entre las grandes lenguas nacionales *formadas y unificadas* (el griego, el latín) y que pasaron previamente por una prolongada etapa de monolingüismo comparativamente estable y reposado. Pero vimos que ya en el período clásico de su existencia los griegos poseían un riquísimo mundo de formas paródico-travestistas. Tal riqueza de imágenes del lenguaje no habría podido surgir en las condiciones de un monolingüismo oscuro y cerrado.

No se puede olvidar que todo monolingüismo es, de hecho, relativo, ya que nuestra lengua «única» no es una sola: en ella siempre hay tanto rezagos como potencias de otra lengua, más o menos vivamente perceptibles por la conciencia literario-lingüística creadora.

La ciencia contemporánea ha acumulado una reserva de hechos que testimonian sobre la tensa lucha interlingüística e intralingüística que precedió al estado relativamente estable de la lengua griega que nos es conocido. Una considerable cantidad de raíces de esta lengua pertenece al idioma del grupo étnico que poblaba antes de los griegos el territorio de éstos. Encontramos en el griego literario una singular reservación de los dialectos para determinados géneros. Tras estos hechos simples se oculta el complejo proceso de la lucha de lenguas y dialectos, de hibridaciones, depuraciones, sustituciones y renovaciones, el largo y tortuoso camino de la lucha por la unidad de la lengua literaria y sus variedades genéricas. Luego se inició el largo período de estabilización relativa. Pero el recuerdo de estas tormentas lingüísticas del pasado se conservó no sólo en las huellas petrificadas en la lengua, sino también en las formaciones literario-estilísticas, y ante todo en las formas de la creación verbal paródico-travestista.

En el período histórico de la vida de los helenos, monolingüe y estable lingüísticamente, todos sus argumentos, todo su material temático-objetivo y todo su fondo fundamental de imágenes, expresiones y entonaciones, nacieron para ellos en el seno de su lengua natal. Todo lo que provenía del exterior (que no era poco) se asimilaba en el medio poderoso y seguro del monolingüismo cerrado, que contemplaba con desprecio al plurilingüismo del mundo bárbaro. Del seno de este seguro e incuestionable monolingüismo nacieron los grandes géneros directos de los helenos: su épica, su lírica y su tragedia. Ellos expresaron las tendencias centralizadoras del idioma. Pero junto a ellos, especialmente en las capas bajas del pueblo, floreció la creación paródico-travestista, que conservó el recuerdo de la antigua lucha lingüística y se nutrió constantemente de los procesos de descomposición y diferenciación lingüística que tenían lugar.

Con el problema del multilingüismo está inseparablemente relacionado el del plurilingüismo interno de la lengua, o sea, el problema de la diferenciación interna de toda lengua nacional. Para comprender el estilo y los destinos históricos de la novela europea de la época moderna, o sea, a partir del siglo XVII, este problema posee una importancia primordial. Esta novela refleja en su estructura estilística la

lucha de las tendencias centralizadoras (unificadoras) y descentralizadoras (diferenciadoras de la lengua) en los idiomas de los pueblos europeos. La novela se siente a sí misma en la frontera de la lengua literaria acabada e imperante y de los lenguajes extraliterarios del plurilingüismo; ora sirve a las tendencias centralizadoras de la nueva lengua literaria que se forma (con sus normas gramaticales, estilísticas e ideológicas); ora, por el contrario, lucha por la renovación de la lengua literaria envejecida a cuenta de esos estratos de la lengua nacional que permanecieron (en uno u otro grado) fuera del efecto centralizador y unificador de la norma artístico-ideológica de la lengua literaria imperante. La conciencia literario-lingüística de la novela de la época moderna, al sentirse en la frontera entre la lengua literaria y el plurilingüismo extraliterario, simultáneamente se siente en la frontera del tiempo: ella percibe con particular agudeza el tiempo en la lengua, su cambio, el envejecimiento y la renovación de la lengua, y el pasado y el futuro en ésta.

Cierto que todos estos procesos de cambio y renovación de la lengua nacional reflejados por la novela, no ostentan en ella un carácter abstractamente lingüístico: son inseparables de la lucha social e ideológica, de los procesos de formación y renovación de la sociedad y el pueblo.

Así pues, la diversidad interna de la lengua tiene una importancia primordial para la novela. Pero esa diversidad alcanza la plenitud de su asimilación creadora sólo en las condiciones del plurilingüismo activo. El mito sobre una lengua única y el mito sobre una lengua uniforme sucumben simultáneamente. Por eso también la novela europea de la época moderna, que refleja el plurilingüismo interno de la lengua y el envejecimiento y renovación de la lengua literaria y sus variedades genéricas, puede ser preparado por ese plurilingüismo medieval por el cual pasaron todos los pueblos europeos, así como por la aguda interaportación entre las lenguas que tuvo lugar durante el Renacimiento en el proceso de sustitución de la lengua ideológica (el latín) y del paso de los pueblos europeos al monolingüismo crítico de la época moderna.

### III

La literatura cómica y paródico-travestista de la Edad Media fue extraordinariamente rica. Por la riqueza y variedad de formas paródicas, el Medioevo es afín a Roma. Hay que decir que en una serie de aspectos de su creación cómica aquél fue, por lo visto, heredero directo de Roma. En particular, la tradición de las saturnales continuó viviendo, con algunos cambios, a lo largo de toda la Edad Media. La Roma riante y coronada con el gorro de payaso, la Roma de las saturnales —*Pileata Roma*<sup>13</sup> (Marcial)—, supo conservar su fuerza y su encanto en los tiempos más sombríos del Medioevo. Pero también la producción cómica original de los pueblos europeos, crecida en el terreno del folclor local, fue sumamente importante.

Uno de los problemas estilísticos más interesantes del helenismo es el de la cita. Fueron infinitamente variadas las formas del citado abierto, semioculto y encubierto, las formas del encuadramiento de las citas por el contexto, las formas de las comillas entonacionales, los diversos grados de aislamiento o asimilación de la

13. Roma con gorro de fiesta (latín).

palabra ajena citada. Y aquí surge con frecuencia un problema: si el autor cita respetuosamente o, por el contrario, con ironía, con burla. La ambigüedad en el sentido de la palabra ajena a menudo era intencional.

La actitud ante la palabra ajena en la Edad Media fue no menos compleja y ambigua. El papel de la palabra ajena, de la cita subrayada ostensible y respetuosamente, semienunciada, encubierta, semiconsciente, inconsciente, correcta, deformada con intención o no, preconcebidamente reelaborada, etcétera, fue grandioso en la Edad Media. Las fronteras entre la palabra ajena y la propia eran inestables, ambiguas, y, a menudo, sinuosas y embrolladas. Algunos tipos de obras se construían, como mosaicos, de textos ajenos. Por ejemplo, el llamado «cento» (un género especial, se componía sólo de versos y hemistiquios ajenos). Uno de los mejores conocedores de la parodia medieval, Paul Lehmann afirma directamente que la historia de la literatura medieval, en especial de la latina, «es la historia de la apropiación, elaboración e imitación del bien ajeno» (*eine Geschichte der Aufnahme, Verarbeitung und Nachahmung fremden Gutes*).<sup>14</sup> Nosotros diríamos: «de la lengua, el estilo y la palabra ajenos».

Esta palabra ajena en una lengua ajena lo fue, ante todo, la palabra altamente autorizada y sagrada de la Biblia, el Evangelio, los apóstoles, los padres y maestros de la Iglesia. Esta palabra se introduce de modo incesante en el contexto de la literatura medieval y en el lenguaje de las personas instruidas (los clérigos). Pero, ¿cómo se introduce, cómo se conduce respecto de ella el contexto que la ha admitido, entre qué comillas entonacionales se encierra? Y aquí se descubre toda una gama de actitudes ante esta palabra, partiendo de la cita respetuosa e inerte, destacada y delimitada como un icono, y terminando por su uso paródico-travestista más ambiguo e irrespetuoso. Los pasos entre los diversos matices de esta gama suelen ser tan inestables y ambiguos, que frecuentemente resulta difícil decidir si es respetuoso este ejemplo de la palabra sagrada o si es más familiar o si es incluso un juego paródico con ella, y en último caso, cuáles son los grados de libertad de este juego.

En los albores mismos del Medioevo aparecen varias obras paródicas notables. Una de ellas es la famosa *Cena Cypriani*. Es un interesantísimo simposio gótico. Pero, ¿cómo está hecho? Toda la Biblia y todo el Evangelio están como cortados en pedazos, y estos pedazos se colocan después de tal modo que se obtiene el grandioso cuadro de un banquete en el cual beben, comen y se divierten todos los personajes de la Historia Sagrada, desde Adán y Eva hasta Jesucristo y sus apóstoles. La correspondencia de todos los detalles de las Sagradas Escrituras en esta obra es mantenida con rigurosidad y exactitud, pero al mismo tiempo las Sagradas Escrituras se convierten aquí en un carnaval, o, más exactamente, en saturnales. Es una *Pileata Biblia*.

Pero, ¿cuál es la idea del autor de esta obra? ¿Cuál es su actitud ante las Sagradas Escrituras? Los investigadores responden de diferente modo a estas preguntas. Todos concuerdan, claro está, en que aquí tiene lugar cierto juego con la palabra sagrada, pero el grado de libertad de este juego y su sentido se valoran de distinta manera. Varios investigadores afirman que el objetivo de este juego es el más ingenuo y puramente mnemónico: enseñar jugando. Para ayudar a los creyentes —hasta hace poco

14. Ver: Paul Lehmann, *Die Parodie im Mittelalter*, Munich, 1922, p. 10.

paganos— a recordar mejor los personajes y los hechos de las Sagradas Escrituras, el autor de la *Cena* tejió de ellos el bordado mnemónico del banquete. Otros científicos ven en la *Cena* una parodia ofensiva directa.

Hemos citado estos juicios de los investigadores sólo como ejemplo. Ellos testimonian acerca de la complejidad y ambigüedad del tratamiento que daba el Medioevo a la palabra sagrada ajena. La *Cena Cypriani* no resulta, como es natural, un procedimiento mnemónico. Es una parodia o, más exactamente, una ridiculización paródica. Pero no se puede trasladar a la parodia medieval (como tampoco a la antigua) las nociones actuales sobre la palabra paródica. Las funciones de la parodia en la época moderna son estrechas e insustanciales. La parodia decayó, y su lugar en la literatura moderna devino insignificante. Nosotros vivimos, escribimos y hablamos en el mundo de una lengua libre y democratizada: la compleja y multiestratificada jerarquía de palabras, formas, imágenes y estilos de otrora, que penetraba a todo el sistema de la lengua oficial y de la conciencia lingüística, fue barrida por los virajes lingüísticos de la época del Renacimiento. Las lenguas literarias europeas —el francés, el alemán, el inglés— fueron creadas en el proceso de destrucción de esta jerarquía; además, los géneros cómicos y paródicos del Medioevo tardío y el Renacimiento —las noveletas, los juegos carnavalescos, las *soties*, las farsas y, por último, las novelas— formaron estas lenguas. La lengua literario-prosaica francesa fue creada por Calvino y Rabelais; pero también la lengua de Calvino, lengua de las capas medias de la población («de los tenderos y artesanos»), era una disminución intencionada y consciente, casi una *travestie* del lenguaje sagrado de la Biblia. Las capas medias de los lenguajes populares, al devenir la lengua de las altas esferas ideológicas y de las Sagradas Escrituras, se percibían como una ridiculización denigradora de esas esferas. Por ello en el terreno de las nuevas lenguas quedó solamente un lugar muy modesto para la parodia: estas lenguas casi no conocieron ni conocen palabras sagradas, y ellas mismas nacieron, en gran medida, de la parodización de la palabra sacra.

Pero el papel de la parodia en la Edad Media fue sumamente importante: ella preparó la nueva conciencia literario-lingüística, y también la gran novela renacentista.

La *Cena Cypriani* es el más antiguo y notable ejemplo de la «parodia sacra» medieval, y más exactamente, de parodia de textos y rituales sagrados. Sus raíces más profundas están en la antigua parodia ritual, en la ridiculización ritual de la fuerza superior. Pero estas raíces son lejanas, el antiguo elemento ritual está reelaborado, y la parodia cumple funciones nuevas e importantes de las cuales hablamos más arriba.

Resulta necesario señalar, ante todo, la libertad admitida, legalizada, de la parodización. El Medioevo respetó con más o menos reservas la libertad del gorro del payaso, y confirió derechos bastante amplios a la risa y la palabra cómica. Esta libertad fue limitada principalmente por las fiestas y recreaciones escolares. La risa medieval es una risa festiva. Son conocidas las fiestas paródico-travestistas «del tonto» y «del asno», realizadas por el bajo clero en las propias iglesias. Es muy característica la *risus paschalis*, o seña, la risa pascual. Durante los días de Pascua, la tradición admitía la risa en las iglesias. El predicador se permitía desde el púlpito bromas libres y anécdotas divertidas a fin de producir risa en los asistentes, la que se interpretaba como una alegre resurrección después de días de tristeza y ayuno. Muchas obras paródico-travestistas del Medioevo están ligadas directa o indirecta-

mente a esta *risus paschalis*. No menos productiva era la «risa navideña» (*risus natalis*); a diferencia de la *risus paschalis*, se expresaba no en cuentos sino en cantos. Los himnos religiosos serios eran cantados sobre motivos de cancioncillas callejeras y por ese método se reacentuaban. Junto a esto fue creada una producción, enorme por su volumen, de canciones navideñas especiales, en las cuales la piadosa temática navideña se entrelazaba con los motivos populares de la alegre muerte de lo viejo y el nacimiento de lo nuevo. La burla paródico-travestista de lo viejo dominaba a menudo en estas canciones, especialmente en Francia, donde «Noël», o sea, la canción de Navidad, llegó a ser uno de los más populares géneros de la canción revolucionaria callejera (recordaré el «Noël» de Pushkin con uso paródico-travestista de la temática navideña). A la risa festiva casi todo le era permitido.

Igualmente amplios eran los derechos y libertades de las recreaciones escolares, que desempeñaron un gran papel en la vida cultural y literaria del Medioevo. La creación para esparcimiento fue primordialmente una creación paródico-travestista. El escolar monasterial medieval, más tarde estudiante, ridiculizaba durante sus vacaciones, con la conciencia limpia, todo lo que era objeto de sus piadosos estudios a lo largo del año: desde las Sagradas Escrituras hasta la gramática escolar. La Edad Media creó toda una serie de variaciones de gramática latina paródico-travestista. Los casos, las formas verbales y casi todas las categorías gramaticales se revaluaban en el plano erótico obsceno, o en el plano de la comida y la bebida o, por último, en el plano de la ridiculización de la jerarquía y la subordinación eclesiástico-monacales. A la cabeza de esta peculiar tradición gramatical se encuentra una obra del siglo VII, *Virgilius Maro grammaticus*. Es ésta una obra extraordinariamente erudita, saturada de una incalculable cantidad de remisiones y citas de todas las posibles autoridades del mundo antiguo, a veces incluso de personas no existentes en absoluto; las citas son paródicas en muchos casos. Los análisis gramaticales serios y bastante sutiles se entrelazan con una marcada exageración paródica de esta misma sutileza y escrupulosidad de los análisis eruditos; se representa, por ejemplo, una discusión erudita de dos semanas sobre el problema del vocativo de *ego*. En conjunto, *Virgilius Maro grammaticus* es una parodia notable y sutil del pensamiento gramático-formal de la Antigüedad tardía. Son saturnales gramaticales, *grammatica pileata*.

Por lo visto, es característico que muchos eruditos medievales aceptaran del todo seriamente este tratado gramatical. Incluso los científicos contemporáneos no son unánimes en la valoración del carácter y grado de su parodicidad. Esto es una prueba más de cuán inestables resultan las fronteras entre la palabra directa y la paródico-refractada en la literatura medieval.

La risa festiva y recreativa era una risa totalmente legalizada. En esos días se permitía como renacer desde la tumba de la seriedad autoritaria y respetuosa, se permitía transformar la palabra sagrada directa en una máscara paródico-ridiculizante. En estas condiciones se hace comprensible que la *Cena Cypriani* pudiera disfrutar de enorme popularidad hasta en los círculos religiosos más severos. En el siglo IX el rígido abad fuldense Rabanus Maurus la rehízo en forma de verso; la *Cena* se leía en los banquetes de los reyes y se interpretaba durante las recreaciones pascuales por los alumnos de las escuelas monasteriales.

En la atmósfera de fiestas y recreación se creó también la grandiosa literatura paródico-travestista de la Edad Media. No hubo un género, un texto, una oración o una máxima que no recibiera su equivalente paródico. Hasta nosotros han llegado liturgias paródicas: liturgias de borrachos, liturgias de jugadores, liturgias del dinero. Nos han llegado múltiples lecturas evangélicas paródicas que se iniciaban con el tradicional *ab illo tempore* y contenían a veces narraciones sumamente obscenas. Hasta nosotros ha llegado una enorme cantidad de oraciones e himnos paródicos. El científico finés Eero Ilvonen, en su disertación *Parodies de thèmes pieux dans la poésie française du moyen âge* (Helsingfors, 1914), publica los textos de seis parodias del «Pater noster», dos del «Credo» y una del «Ave María», pero presenta solamente textos latinos-franceses mixtos. La cantidad de oraciones e himnos paródicos latinos y mixtos en los códigos manuscritos medievales es inabarcable. F. Novati, en su *Parodia sacra*, repasa sólo una pequeña parte de esta literatura.<sup>15</sup> Son sumamente variados los procedimientos estilísticos de esta parodización, ridiculización, reapreciación y reacentuación. Estos procedimientos hasta ahora están muy poco estudiados y sin la conveniente profundidad estilística.

Junto a la «parodia sacra», encontramos una variadísima parodización y ridiculización de la palabra sagrada en otros géneros y obras cómicas del Medioevo, por ejemplo, en la épica animal cómica.

La heroína de toda esta grandiosa literatura paródica, principalmente latina (y en parte mixta), era la palabra sagrada directa y autoritaria en una lengua ajena. Esta palabra, su estilo y su sentido se convirtieron en objeto de representación, se transformaron en una imagen limitada y cómica. La «parodia sacra» latina se construye sobre el fondo de la lengua vulgar nacional. El sistema de acentos de esta lengua penetra en el interior del texto latino. Por esta razón, la parodia latina constituye, de hecho, un fenómeno bilingüe: aunque la lengua es una sola, se construye y percibe a la luz de otra lengua; otras veces no sólo los acentos, sino también las formas sintácticas de la lengua vulgar se palpan sensiblemente en la parodia latina. Ésta resulta un híbrido intencional bilingüe. Nos aproximamos al problema del *híbrido intencional*.

Toda parodia, toda ridiculización, toda palabra utilizada equívocamente, con ironía o encerrada entre comillas entonacionales, en fin, toda palabra indirecta es un híbrido intencional, pero un híbrido monolingüe, de índole estilística. En realidad, en la palabra paródica convergen y en gran medida se cruzan dos estilos, dos «lenguas» (intralingüísticas): la lengua parodiada, por ejemplo, la lengua de un poema heroico, y la lengua que realiza la parodia: la lengua prosaica baja, el lenguaje conversacional familiar, la lengua de los géneros realistas, la lengua «normal», la lengua literaria «sana», como la concibe el autor de la parodia. Esta segunda lengua parodiante, sobre cuyo fondo se construye y percibe la parodia, en la parodia misma —si es una parodia en todo el sentido— no entra de por sí, pero está presente de manera invisible en ella.

Toda parodia traslada los acentos del estilo parodiado, recarga en él unos momentos, deja otros en la sombra: la parodia es parcial, y ello dictado por las particularidades de la lengua que ha realizado la parodia, por su sistema de acentos y su

15. F. Novati, «Parodia sacra nelle letterature moderne». (Ver: *Novatis Studi critici e letterari*, Turín, 1889.)

estructura: sentimos su mano en la parodia y podemos reconocer esta mano, como otras veces reconocemos con claridad el sistema de acentos, la construcción sintáctica y el ritmo de determinada lengua vulgar en la parodia latina pura (o sea, sabemos si fue un francés o un alemán quien escribió esta parodia). Teóricamente, en toda parodia se puede palpar e identificar esa lengua o ese estilo «normal» a la luz del cual se creó la parodia en cuestión; pero en la práctica esto es sumamente difícil y no siempre posible.

Así pues, en la parodia se cruzaron dos lenguas, dos estilos, dos puntos de vista lingüísticos, dos pensamientos lingüísticos y, de hecho, dos clases de habla. En verdad, una de estas lenguas (la parodiada) está presente por sí misma; la otra, en cambio, lo está invisiblemente, como el fondo activo de la creación y la percepción. La parodia es un híbrido intencional, pero, por lo general, un híbrido interlingüístico, que se nutre a cuenta de la diferenciación de la lengua literaria en lenguaje genérico y direccionales (de tendencia).

Todo híbrido estilístico intencional está, en cierta medida, dialogizado. Esto significa que las lenguas que se han cruzado en él, se relacionan una con otra como las réplicas de un diálogo; es una discusión de lenguas, una polémica de estilos lingüísticos. Pero no es éste un diálogo argumental ni abstractamente semántico, sino un diálogo de puntos de vista concretamente lingüísticos no trasladables uno al otro.

Así pues, toda parodia es un híbrido dialogizado intencional. En ella interportan activamente las lenguas y los estilos.

Toda palabra utilizada equívocamente o encerrada entre comillas entonacionales, es también un híbrido intencional sólo si el hablante se aísla de esta palabra como de la «lengua», del «estilo», si ella resuena para él, por ejemplo, demasiado vulgar, o, por el contrario, demasiado rebuscada o afectada, o dictada por una tendencia determinada, por determinada manera lingüística, etcétera.

Pero regresemos a la «parodia sacra» latina. Ésta es un híbrido dialogizado intencional, pero un híbrido lingüístico. Es un diálogo de lenguas, aunque una de ellas (la vulgar) está dada sólo como el fondo dialogizante activo. Ante nosotros hay un inacabable diálogo folclórico: debates de la sombría palabra sagrada con la alegre palabra popular, algo similar a los famosos diálogos medievales de Salomón con el alegre pícaro Marcolfo; pero Marcolfo discutía con Salomón en la misma lengua latina, y aquí, en cambio, discuten en lenguas diferentes. La palabra sagrada ajena y extranjera se impregna de acentos de las lenguas populares vulgares, se reacentúa y reaprecia sobre el fondo de estas lenguas, se reduce a una imagen cómica, a la máscara carnavalesca cómica del pedante sin límite y hosco, del viejo santurrón hipócrita y almibarado o del reseco avaro usurero. Esta «parodia sacra» manuscrita, grandiosa por su volumen y casi milenaria, resulta un documento excelente aunque todavía poco estudiado de la tensa lucha e interpenetración de lenguas que tenía lugar en todo el territorio de Europa Occidental. Es un drama lingüístico interpretado como una farsa alegre. Constituye saturnales lingüísticas, *Lingua sacra pileata*.<sup>16</sup>

La palabra latina sagrada es un cuerpo extraño que ha irrumpido en el organismo de las lenguas europeas. A lo largo de todo el Medioevo, los organismos de las lenguas nacionales repelieron este cuerpo. Se repelía no la cosa, sino la palabra

16. Lengua sacra con gorro de fiesta (latín).

elaborada, que poblaba todos los pisos superiores del pensamiento ideológico nacional. El rechazo a la palabra sagrada extraña ostentaba un carácter dialogizado y se efectuaba bajo la cobertura de la risa festiva y recreativa. De esta manera, en las antiquísimas formas de la alegría popular-festiva se expulsa al viejo rey, al año viejo, al invierno, al ayuno. Así es la «parodia sacra». Pero también toda la literatura latina restante de la Edad Media constituye, de hecho, un híbrido dialogizado grande y complejo. No en vano Paul Lehmann la define como la asimilación, reelaboración e imitación del bien ajeno, o sea, de la palabra ajena. La orientación recíproca con la palabra ajena pasa por todo un diapason de tonos, desde la aceptación respetuosa hasta la ridiculización paródica; además, con mucha frecuencia resulta difícil establecer dónde termina precisamente la respetuosidad y comienza la burla. Al igual que en la novela de la época moderna, en la cual a menudo no se sabe dónde finaliza la palabra autoral directa y empieza la representación paródica o estilizante del lenguaje de los héroes. Sólo aquí, en la literatura latina del Medioevo, el complejo y contradictorio proceso de aceptación y rechazo de la palabra ajena, de su admisión respetuosa o de su ridiculización, se efectuó en las escalas grandiosas de todo el mundo europeo occidental y dejó una huella indeleble en la conciencia literario-lingüística de los pueblos.

Junto a la parodia latina existió, como ya dijimos, la parodia mixta. Ésta es ya un híbrido intencional dialogizado bilingüe (a veces trilingüe) totalmente desarrollado. En esta literatura bilingüe del Medioevo también hallaremos todos los tipos posibles de actitud ante la palabra ajena, desde el respeto superlativo hasta la ridiculización implacable. Por ejemplo, en Francia estuvieron difundidas las llamadas *épîtres farcies*. Aquí el verso de las Sagradas Escrituras (leídas durante la misa de las epístolas apostolares) se acompaña de octavas francesas que trasladan y parafrasen respetuosamente el texto latino. Igual carácter respetuoso-comentador ostenta la lengua francesa en una serie de oraciones mixtas. He aquí, por ejemplo, un fragmento de un «Pater noster» mixto del siglo XIII (el inicio de la última estrofa):

Sed libera nos, mais delibre nous, Sire,  
a malo, de tout mal et de cruel martire.<sup>17</sup>

En este híbrido, la réplica francesa traslada y complementa respetuosamente la réplica latina.

Pero he aquí el comienzo de un «Pater noster» del siglo XIV, que representa las desgracias de la guerra:

Pater noster, tu n'es pas foulz  
Quar tu t'ies mis en grand repos  
Qui es montés haut in celis.<sup>18</sup>

17. «Pero líbranos, pero líbranos, Señor, del Malo, de todo mal y de cruel martirio» (latín y francés antiguo).

18. «Padre nuestro, no eres tonto, ya que te has instalado con gran reposo una vez subido a lo alto *in celis*». (Ver: Eero Ilvonen, *Parodies de thèmes pieux dans la poésie française du moyen âge*, Helsingfors, 1914.)

Aquí la réplica francesa ridiculiza vivamente a la palabra latina sagrada. Ella interrumpe las palabras iniciales de la oración y representa la estancia en los cielos como una posición muy tranquila respecto de las desgracias terrenales. El estilo de la réplica francesa no corresponde aquí al elevado estilo de la oración, como sí ocurriría en el primer ejemplo, sino que está vulgarizado intencionadamente. Es una vulgar réplica terrenal a la lisura celestial de la oración.

Hay muchísimos textos mixtos de diverso grado de respeto y parodidad. Son de todos conocidos los versos mixtos de los *Carmina burana*. Mencionaré además la lengua mixta de los dramas litúrgicos. Las lenguas populares sirven aquí muy frecuentemente como una réplica cómica denigradora de las elevadas partes latinas del drama.

La literatura mixta de la Edad Media es también un documento, muy importante e interesante, de la lucha y penetración mutua de las lenguas.

No hay necesidad de extenderse sobre la grandiosa literatura paródico-travestista del Medioevo en lenguas populares nacionales. Esta literatura creó una total superestructura cómica sobre todos los géneros serios. Aquí, como en Roma, tendían a la plenitud del doblaje cómico. Recordaré el papel de los bufones medievales, esos creadores profesionales de segundo plano que recuperaban con su doblaje cómico la integridad de la palabra seria-cómica. Recordaré también los intermedios y entreactos cómicos de todo tipo, que desempeñaron el papel del cuarto drama griego o del *exodium* cómico romano. Un brillante ejemplo de tal doblaje cómico es el segundo plano burlesco en las tragedias y comedias de Shakespeare. Ecos de este paralelismo cómico viven aún hoy, por ejemplo, en el frecuente doblaje, por payasos circenses, de los números serios y péligrosos del programa, o en el semiburlesco papel de nuestro *conferencier*.

Todas las formas paródico-travestistas del Medioevo, al igual que en el mundo antiguo, tendían a la alegría popular-festiva, que tuvo a lo largo de toda la Edad Media un carácter carnalesco y que conservó en sí las indelebles huellas de las saturnales.

Al declinar la Edad Media y en la época del Renacimiento, la palabra paródico-travestista rompió todos los obstáculos. Ella irrumpió en todos los géneros directos severos y cerrados; resonó fuertemente en la épica de los *Spielmann* y de los cantores; penetró en la elevada novela caballeresca. Las diablerías casi desplazaron al misterio del cual eran parte. Aparecen géneros tan grandes y en alto grado importantes como las *soties*. Surge, por último, la gran novela del Renacimiento, las novelas de Rabelais y Cervantes. Precisamente en estas dos obras la palabra novelística, preparada por todas las formas analizadas más arriba, así como por la herencia de la Antigüedad, reveló sus posibilidades, y desempeñó un papel titánico en la formación de la nueva conciencia literaria y lingüística.

La interaportación entre las lenguas en el proceso de liquidación del bilingüismo alcanzó en la época del Renacimiento su punto máximo. Además, se complicó extraordinariamente. Ferdinand Brunot, historiador de la lengua francesa, plantea la siguiente cuestión en el segundo tomo de su obra clásica: ¿cómo podía ser resuelta la tarea del paso a la lengua popular justo en la época del Renacimiento, con sus tendencias classicistas? Él responde en forma totalmente correcta que la tendencia misma del Renacimiento a restablecer el latín en su pureza clásica lo convirtió, de

modo inevitable, en una lengua muerta. La pureza ciceroniana clásica del latín era imposible de mantener en el uso cotidiano y en el mundo material del siglo XVI, al expresar en él conceptos y cosas de la contemporaneidad. El restablecimiento del latín clásicamente puro limitaba la esfera de su aplicación, de hecho, sólo a la esfera de la estilización. Se realizó como una suerte de adhesión de la lengua al nuevo mundo. La lengua resultó estrecha, pero al mismo tiempo el latín clásico iluminó el rostro del latín medieval, y este rostro resultó monstruoso; sólo se lo podía ver a la luz del latín clásico, y entonces se creó una excelente imagen del lenguaje: las *Cartas de personas oscuras*.

Esta sátira es un complejo híbrido lingüístico intencional. La lengua de esas personas oscuras se parodia, o sea, en cierta forma se condensa, se exagera y se tipifica sobre el fondo del correcto latín de los humanistas. Al mismo tiempo, tras el latín de las personas oscuras se trasluce su lengua alemana natal: ellas se valen de las construcciones sintácticas del alemán y las complementan con palabras latinas, y además trasladan al latín, de manera literal, expresiones específicamente alemanas; su entonación es dura, alemana. Desde el punto de vista de las personas oscuras, éste resulta un híbrido no intencional: ellas escriben como saben. Pero este híbrido latino-alemán está exagerado de modo intencional, e interpretado por la voluntad parodiadora de los autores de la sátira. Sin embargo, hay que señalar que esta sátira lingüística ostenta un cierto carácter «de gabinete» y a veces abstractamente gramatical.

La poesía de los macarrónicos es también una compleja sátira lingüística, pero no una parodia de los latinajos, sino una ridiculización denigradora del latín de los puristas ciceronianos con su norma léxico-lógica elevada y rigurosa. Los macarrónicos trabajan con construcciones latinas correctas (a diferencia de las personas oscuras), pero en ellas introducen, en abundancia, palabras de la lengua vulgar natal (el italiano), dándoles una forma latina externa. El fondo activo de la percepción lo constituyen el idioma italiano y el estilo de los géneros bajos —las *fazzetti*, las noveletas, etcétera—, con su temática concreto-terrenal marcadamente denigradora. A la lengua de los ciceronianos la envolvía el estilo elevado: era, de hecho, no una lengua, sino un estilo. Este estilo fue parodiado por los macarrónicos.

En las sátiras lingüísticas de la época del Renacimiento (las *Cartas de personas oscuras*, la poesía de los macarrónicos) interactúan, pues, tres lenguas: el latín medieval, el latín rígido y depurado de los humanistas, y la lengua vulgar nacional. Al mismo tiempo, aquí interactúan dos mundos: el medieval y el moderno, el popular y el humanista. Nosotros oímos aquí esa misma disputa folclórica de lo viejo con lo nuevo, esa misma ridiculización y burla folclórica de lo viejo: de la palabra vieja, de la verdad vieja, del poder viejo.

Las *Cartas de personas oscuras*, la poesía de los macarrónicos y otros fenómenos análogos muestran cuán conscientemente transcurría el proceso de interaporación entre las lenguas y de su incorporación a la realidad y a la época. Ellos muestran, además, cuán inseparables eran unas de otras las formas lingüísticas e ideológicas. Ellos muestran, por último, en qué medida el mundo viejo y el nuevo se caracterizaban precisamente por sus lenguas, por las imágenes de sus lenguas. Las lenguas discutían entre sí, pero esta discusión, como toda disputa entre fuerzas histórico-culturales grandes e importantes, no se puede transmitir ni con ayuda del

diálogo abstracto-semántico ni del puramente dramático, sino sólo con ayuda de híbridos dialogizados complejos. Esos híbridos, aunque estilísticamente monolingües, fueron las grandes novelas de la época renacentista.

En el proceso del cambio lingüístico, también los dialectos asumieron un nuevo movimiento dentro de las lenguas nacionales. Su coexistencia sorda y oscura terminó. Su peculiaridad comenzó a percibirse en forma nueva a la luz de la incipiente y centralizadora norma general de la lengua nacional. La ridiculización de las particularidades dialectológicas, el remedo de las maneras de hablar y de expresarse por parte de la población de las diversas regiones y ciudades del país, pertenecen al más antiguo fondo de imágenes de la lengua de cada pueblo. Pero, en la época del Renacimiento, este remedo recíproco entre los diversos grupos del pueblo a la luz de la interacción general entre las lenguas, adquiere un valor nuevo y sustancial también en el proceso de creación de la norma nacional en la lengua popular. Las imágenes paródicas de los dialectos empiezan a tener una forma artística más profunda y a penetrar en la gran literatura.

Así, en la *commedia dell'arte*, los dialectos italianos se fusionan con determinados tipos-máscaras de esta comedia. En este sentido, la *commedia dell'arte* puede ser llamada «comedia de dialectos». Ella es un híbrido dialectológico intencional.

De esta manera tuvo lugar la interoportación entre las lenguas en la época de creación de la novela europea. La risa y el plurilingüismo prepararon la palabra novelística de la época moderna.

Hemos abordado en nuestro artículo solamente los dos factores que actuaron en la prehistoria de la palabra novelística. También es una tarea muy importante el estudio de esos géneros del lenguaje, principalmente de los estratos familiares de la lengua popular, que desempeñaron un enorme papel en la formación de la palabra novelística y que, transformados, entraron en la composición del género de la novela. En cambio aquí, a manera de conclusión, sólo quisiéramos subrayar que la palabra novelística nació y se desarrolló no en el proceso estrechamente literario de la lucha de tendencias, estilos e ideologías abstractas, sino en la compleja y multiseccular lucha de culturas y lenguas. Ella está ligada a grandes avances y crisis en los destinos de las lenguas europeas y de la vida lingüística de los pueblos. La prehistoria de la palabra novelística no cabe, pues, en los estrechos marcos de la historia de los estilos literarios.

1940

# Roland Barthes

(Francia, 1915-1980)

Teórico, crítico literario y semiólogo, Roland Barthes se caracterizó por un pensamiento antiautoritario; nunca quiso fundar escuela y cambió de posición a partir de los resultados de su labor teórica y crítica incesante. Barthes empieza su magna obra con un estudio sobre la historia del estilo literario francés, en el cual prevalece aún la idea sartreana de la literatura como compromiso. Opuesto a la crítica biográfica imperante en Francia, polemista con la academia, líder de la llamada *nouvelle critique*, estudioso de los mitos cotidianos, se interesa en los métodos de la lingüística estructural y la relación entre ideología y lenguaje, pues el lenguaje siempre comporta una ideología; quiere hacer una crítica literaria científica y comprende el papel fundamental del proceso de la lectura en la producción de la significación. Estructuralista y semiólogo destacado, participa del pensamiento postestructuralista y se orienta hacia la idea de la crítica como una forma de escritura, y hacia la experiencia subjetiva en la escritura.

El arco que traza su obra va del interés por las reglas generales de la narrativa, al desarrollo de formas escriturales que rompen la dicotomía crítico/creador, ficción / no ficción, literatura / no literatura. En un inicio su crítica es temática, sociológica con elementos psicológicos; luego, estructuralista, y finalmente, síntesis de lo anterior: psicología, sociología, semiología, teoría del texto. Barthes rompe la distinción entre crítico y autor, y llega a considerar que el texto sólo vive en la experiencia de su lector.

Barthes se refiere explícitamente al tránsito de la literatura a la escritura y de la obra (estructura estable y cerrada) al texto (espacio de productividad); establece la distinción entre la ciencia de la literatura (discurso general cuyo objeto es no sólo el sentido sino la pluralidad misma de la obra) y la crítica literaria (discurso que asume, «con sus riesgos», la intención de dar un significado particular a la obra). No se trata de descifrar una significación oculta que el texto no posee por su carácter plural, sino de construir un sentido en el momento de la lectura. Otra distinción propia de Barthes es aquélla entre texto de placer y texto de goce: el primero, inscrito en los marcos de la cultura; el segundo, desestabilizador de los presupuestos de la cultura.

«La mort de l'auteur», 1968 («La muerte del autor», 1987) —originalmente publicado en *Manteia*—, está en relación con las ideas que Barthes ya había desarrollado en *Critique et vérité*, 1966 (*Crítica y verdad*, 1971), su respuesta a los ataques de

la crítica universitaria parisina por su libro antibiografista sobre Racine. Texto antiautoritario, en él Barthes desarrolla la idea de que el autor no tiene una posición determinante en el sentido de su obra. Frente a una crítica moderna que ha hecho del autor la explicación del significado de una obra («[...] la obra de Baudelaire es el fracaso de Baudelaire como hombre»), la perspectiva de Barthes radica en entender que no habla el autor, sino el lenguaje. Perspectiva histórica, insertada en la evolución misma de la manera de entender al autor, ella se relaciona con ideas de dialogismo, intertextualidad y ausencia de orígenes (postestructuralismo).

Para Barthes, si el texto es «un tejido de citas provenientes de mil focos de cultura», la escritura no se define como un acto original sino repetidor, y escribir significa mezclar escrituras anteriores. Al desaparecer el autor como demiurgo, desaparece el significado último no ya de la literatura, sino de la escritura, el sentido último, «el secreto»; y el lector deviene punto donde se recoge toda la multiplicidad no ya de la obra, sino del texto. «La muerte del autor» fue de importancia capital en la polémica con la crítica tradicionalista y resulta una muestra de la participación del pensamiento barthesiano en el llamado postestructuralismo.

«La muerte del autor» (1968) ha sido tomado de Roland Barthes, *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*, traducción de C. Fernández Medrano, Barcelona, Paidós, 1987, pp. 65-71.

Balzac, en su novela *Sarrasine*, hablando de un castrado disfrazado de mujer, escribe lo siguiente: «Era la mujer, con sus miedos repentinos, sus caprichos irracionales, sus instintivas turbaciones, sus audacias sin causa, sus bravatas y su exquisita delicadeza de sentimientos». ¿Quién está hablando así? ¿El héroe de la novela, interesado en ignorar al castrado que se esconde bajo la mujer? ¿El individuo Balzac, al que la experiencia personal ha provisto de una filosofía sobre la mujer? ¿El autor Balzac, haciendo profesión de ciertas ideas «literarias» sobre la feminidad? ¿La sabiduría universal? ¿La psicología romántica? Jamás será posible averiguarlo, por la sencilla razón de que la escritura es la destrucción de toda voz, de todo origen. La escritura es ese lugar neutro, compuesto, oblicuo, al que va a parar nuestro sujeto, el blanco-y-negro en donde acaba por perderse toda identidad, comenzando por la propia identidad del cuerpo que escribe.

Siempre ha sido así, sin duda: en cuanto un hecho pasa a ser *relatado*, con fines intransitivos y no con la finalidad de actuar directamente sobre lo real, es decir, en definitiva, sin más función que el propio ejercicio del símbolo, se produce esa ruptura, la voz pierde su origen, el autor entra en su propia muerte, comienza la escritura. No obstante, el sentimiento sobre este fenómeno ha sido variable; en las sociedades etnográficas, el relato jamás ha estado a cargo de una persona, sino de un mediador, chamán o recitador, del que se puede, en rigor, admirar la «performance» (es decir, el dominio del código narrativo), pero nunca el «genio». El *autor* es un personaje moderno, producido indudablemente por nuestra sociedad, en la medida en que ésta, al salir de la Edad Media y gracias al empirismo inglés, el racionalismo francés y la fe personal de la Reforma, descubre el prestigio del individuo, o dicho de manera más noble, de la «persona humana». Es lógico, por lo tanto, que en materia de la literatura sea el positivismo, resumen y resultado de la ideología capitalista, el que haya concedido la máxima importancia a la «persona» del autor. Aún impera el *autor* en los manuales de historia literaria, las bibliografías de escritores, las entrevistas en revistas, y hasta en la conciencia misma de los literatos, que tienen buen cuidado de reunir su persona con su obra gracias a su diario íntimo; la imagen de la literatura que es posible encontrar en la cultura común tiene su centro, tiránicamente, en el autor, su persona, su historia, sus gustos, sus pasiones; la crítica aún consiste, la mayoría de las veces, en decir que la obra de Baudelaire es el fracaso de Baudelaire como hombre; la de Van Gogh, su locura; la de Tchaikovsky, su vicio: la *explicación* de la obra se busca siempre en el que la ha producido, como si, a través de la alegoría más o menos transparente de la ficción, fuera, en definitiva, siempre, la voz de una sola y misma persona, el *autor*, la que estaría entregando sus «confidencias».

Aunque todavía sea muy poderoso el imperio del Autor (la nueva crítica lo único que ha hecho es consolidarlo), es obvio que algunos escritores hace ya algún tiempo que se han sentido tentados por su derrumbamiento. En Francia ha sido, sin duda, Mallarmé el primero en ver y prever en toda su amplitud la necesidad de sustituir por el propio lenguaje al que hasta entonces se suponía que era su propietario; para él, igual que para nosotros, es el lenguaje, y no el autor, el que habla; escribir consiste en alcanzar, a través de una previa impersonalidad —que no se debería confundir en ningún momento con la objetividad castradora del novelista realista— ese punto en el cual sólo el lenguaje actúa, «performa»,<sup>a</sup> y no «yo»: toda la poética de Mallarmé consiste en suprimir al autor en beneficio de la escritura (lo cual, como se verá, es devolver su sitio al lector). Valéry, completamente enmarañado en una psicología del Yo, edulcoró mucho la teoría de Mallarmé, pero al remitir, por amor al clasicismo, a las lecciones de la retórica, no dejó de someter al Autor a la duda y a la irrisión, acentuó la naturaleza lingüística y como «azarosa» de su actividad, y reivindicó a lo largo de sus libros en prosa la condición esencialmente verbal de la literatura, frente a la cual cualquier recurso a la interioridad del escritor le parecía pura superstición. El mismo Proust, a pesar del carácter aparentemente psicológico de lo que se suele llamar sus *análisis*, se impuso de modo claro como tarea el emborronar inexorablemente, gracias a una extremada sutilización, la relación entre el escritor y sus personajes: al convertir al narrador no en el que ha visto y sentido, ni siquiera en el que está escribiendo, sino en el que *va a escribir* (el joven de la novela —pero, por cierto, ¿qué edad tiene y *quién* es ese joven?— quiere escribir, pero no puede, y la novela acaba cuando por fin se hace posible la escritura), Proust ha hecho entrega de su epopeya a la escritura moderna: realizando una inversión radical, en lugar de introducir su vida en su novela, como tan a menudo se ha dicho, hizo de su propia vida una obra cuyo modelo fue su propio libro, de tal modo que nos resultara evidente que no es Charlus el que imita a Montesquiou, sino que Montesquiou, en su realidad anecdótica, histórica, no es sino un fragmento secundario, derivado, de Charlus. Por último, el Surrealismo, ya que seguimos con la prehistoria de la modernidad, indudablemente, no podía atribuir al lenguaje una posición soberana, en la medida en que el lenguaje es un sistema, y que lo que este movimiento postulaba, románticamente, era una subversión directa de los códigos —ilusoria, por otra parte, ya que un código no puede ser destruido, tan sólo es posible «burlarlo»—; pero al recomendar de modo incesante que se frustraran bruscamente los sentidos esperados (el famoso «sobresalto» surrealista), al confiar a la mano la tarea de escribir lo más aprisa posible lo que la mente misma ignoraba (eso era la famosa escritura automática), al aceptar el principio y la experiencia de una escritura colectiva, el Surrealismo contribuyó a desacralizar la imagen del Autor. Por último, fuera de la literatura en sí (a decir verdad, estas distinciones están quedándose caducas), la lingüística acaba de proporcionar a la destrucción del Autor un instrumento analítico precioso, al mostrar que la enunciación en su totalidad es un proceso vacío que funciona a la perfección sin que sea necesario rellenarlo con las personas de sus interlocutores: lingüísticamente, el autor nunca es nada más que el que escribe, del mismo modo que yo no es otra cosa sino el que dice yo: el lenguaje conoce un «sujeto», no una «persona», y ese sujeto, vacío excepto en la propia enunciación, que es la que lo define, es suficiente para conseguir que el lenguaje se «mantenga en pie», o sea, para llegar a agotarlo por completo.

<sup>a</sup> Es un anglicismo. Lo conservo como tal, entrecorillado, ya que parece aludir a la «performance» de la gramática chomskyana, que suele traducirse por «actuación». [T.]

El alejamiento del Autor (se podría hablar, siguiendo a Brecht, de un auténtico «distanciamiento», en el que el Autor se empequeñece como una estatuilla al fondo de la escena literaria) no es tan sólo un hecho histórico o un acto de escritura: transforma de cabo a rabo el texto moderno (o —lo que viene a ser lo mismo— que el autor se ausenta de él a todos los niveles). Para empezar, el tiempo ya no es el mismo. Cuando se cree en el Autor, éste se concibe siempre como el pasado de su propio libro: el libro y el autor se sitúan por sí solos en una misma línea, distribuida en un *antes* y un *después*: se supone que el Autor es el que *nutre* al libro, o sea, que existe antes que él, que piensa, sufre y vive para él; mantiene con su obra la misma relación de antecedente que un padre respecto a su hijo. Por el contrario, el escritor moderno nace a la vez que su texto; no está provisto en absoluto de un ser que preceda o exceda su escritura, no es en absoluto el sujeto cuyo predicado sería el libro; no existe otro tiempo que el de enunciación, y todo texto está escrito eternamente *aquí y ahora*. Es que (o se sigue que) *escribir* ya no puede seguir designando una operación de registro, de constatación, de representación, de «pintura» (como decían los Clásicos), sino que más bien es lo que los lingüistas, siguiendo la filosofía oxfordiana, llaman un performativo, forma verbal extraña (que se da exclusivamente en primera persona y en presente) en la que la enunciación no tiene más contenido (más enunciado) que el acto por el cual ella misma se profiere: algo así como el *Yo declaro* de los reyes o el *Yo canto* de los más antiguos poetas; el moderno, después de enterrar al Autor, no puede ya creer, según la patética visión de sus predecesores, que su mano es demasiado lenta para su pensamiento o su pasión, y que, en consecuencia, convirtiendo la necesidad en ley, debe acentuar ese retraso y «trabajar» indefinidamente la forma; para él, por el contrario, la mano, alejada de toda voz, arrastrada por un mero gesto de inscripción (y no de expresión), traza un campo de origen, o que, al menos, no tiene más origen que el mismo lenguaje, es decir, exactamente eso que no cesa de poner en duda todos los orígenes.

Hoy en día sabemos que un texto no está constituido por una fila de palabras, de las que se desprende un único sentido, teológico, en cierto modo (pues sería el mensaje del Autor-Dios), sino por un espacio de múltiples dimensiones en el que se concuerdan y se contrastan diversas escrituras, ninguna de las cuales es la original: el texto es un tejido de citas provenientes de los mil focos de la cultura. Semejante a Bouvard y Pécuchet, eternos copistas, sublimes y cómicos a la vez, cuya profunda ridiculez designa *precisamente* la verdad de la escritura, el escritor se limita a imitar un gesto siempre anterior, nunca original; el único poder que tiene es el de mezclar las escrituras, llevar la contraria a unas con otras, de manera que nunca se pueda uno apoyar en una de ellas; aunque quiera *expresarse*, al menos debería saber que la «cosa» interior que tiene la intención de «traducir» no es en sí misma más que un diccionario ya compuesto, en el que las palabras no pueden explicarse sino a través de otras palabras, y así indefinidamente: aventura que le sucedió de manera ejemplar a Thomas de Quincey cuando joven, que iba tan bien en griego que para traducir a esa lengua ideas e imágenes absolutamente modernas, según nos cuenta Baudelaire, «había creado para sí mismo un diccionario siempre a punto, y de muy distinta complejidad y extensión del que resulta de la vulgar paciencia de los temas puramente literarios» (*Los paraísos artificiales*); como sucesor del Autor, el escritor ya no tiene pasiones, humores, sentimientos, impresiones, sino ese inmenso diccionario del que extrae una escritura que no puede pararse jamás: la vida nunca hace otra cosa que imitar al libro, y ese libro mismo no es más que un tejido de signos, una imitación perdida, que retrocede infinitamente.

Una vez alejado del Autor, se vuelve inútil la pretensión de «descifrar» un texto. Darle a un texto un Autor es imponerle un seguro, proveerlo de un significado último, cerrar la escritura. Esta concepción le viene muy bien a la crítica, que entonces pretende dedicarse a la importante tarea de descubrir al Autor (o a sus hipótesis: la sociedad, la historia, la psique, la libertad) bajo la obra: una vez hallado el Autor, el texto se «explica», el crítico ha alcanzado la victoria; así pues, no hay nada asombroso en el hecho de que, históricamente, el imperio del Autor haya sido también el del Crítico, ni tampoco en el hecho de que la crítica (por nueva que sea) caiga desmantelada a la vez que el Autor. En la escritura múltiple, efectivamente, todo está por *desenredar* pero nada por *descifrar*; puede seguirse la estructura, se la puede reseguir (como un punto de media que se corre) en todos sus nudos y todos sus niveles, pero no hay un fondo; el espacio de la escritura ha de recorrerse, no puede atravesarse; la escritura instaura sentido sin cesar, pero siempre acaba por evaporarlo: precede a una exención sistemática del sentido. Por eso mismo, la literatura (sería mejor decir *la escritura*, de ahora en adelante), al rehusar la asignación al texto (y al mundo como texto) de un «secreto», es decir, un sentido último, se entrega a una actividad que se podría llamar contrateología, revolucionaria en sentido propio, pues rehusar la detención del sentido, es, en definitiva, rechazar a Dios y a sus hipótesis, la razón, la ciencia, la ley.

Volvamos a la frase de Balzac. Nadie (es decir, ninguna «persona») la está diciendo: su fuente, su voz, no es el auténtico lugar de la escritura, sino la lectura. Otro ejemplo, muy preciso, puede ayudar a comprenderlo: recientes investigaciones (J.P. Vernant) han sacado a la luz la naturaleza constitutivamente ambigua de la tragedia griega; en ésta, el texto está tejido con palabras de doble sentido, que cada individuo comprende de manera unilateral (precisamente este perpetuo malentendido constituye lo «trágico»); no obstante, existe alguien que entiende cada una de las palabras por su duplicidad, y además entiende, por decirlo así, incluso la sordera de los personajes que están hablando ante él: ese alguien es, precisamente, el lector (en este caso el oyente). De esta manera se desvela el sentido total de la escritura: un texto está formado por escrituras múltiples, procedentes de varias culturas y que, unas con otras, establecen un diálogo, una parodia, una contestación; pero existe un lugar en el que se recoge toda esa multiplicidad, y ese lugar no es el autor, como hasta hoy se ha dicho, sino el lector: el lector es el espacio mismo en que se inscriben, sin que se pierda ni una, todas las citas que constituyen una escritura; la unidad del texto no está en su origen, sino en su destino, pero este destino ya no puede seguir siendo personal: el lector es un hombre sin historia, sin biografía, sin psicología; él es tan sólo ese *alguien* que mantiene reunidas en un mismo campo todas las huellas que constituyen el escrito. Y ésta es la razón por la cual nos resulta risible oír cómo se condena la nueva escritura en nombre de un humanismo que se erige, hipócritamente, en campeón de los derechos del lector. La crítica clásica no se ha ocupado del lector; para ella no hay en la literatura otro hombre que el que la escribe. Hoy en día estamos empezando a no caer en la trampa de esa especie de anti-frasis gracias a la que la buena sociedad recrimina soberbiamente en favor de lo que precisamente ella misma está apartando, ignorando, sofocando o destruyendo; sabemos que para devolverle su porvenir a la escritura hay que darle la vuelta al mito: el nacimiento del lector se paga con la muerte del Autor.

*Manteia, 1968*

# Michel Foucault

(Francia, 1926-1984)

Filósofo, historiador de las ideas, científico social, Michel Foucault desarrolló un campo de investigación interdisciplinaria en un escenario filosófico donde aún predominaban el pensamiento sartreano y el marxismo. Interesado en la historia de las instituciones políticas y sociales, se dedicó al estudio de las condiciones de funcionamiento de sistemas de pensamiento, y al análisis de estrategias de discurso y dominación, por medio de enfoques esencialmente divergentes de modelos historicistas teleológicos, al tiempo que desde perspectivas alejadas de principios dialécticos y de progreso. Nietzsche constituyó una fuente de singular importancia para la filosofía foucaultiana, sobre todo en cuanto a consideraciones referidas a los nexos entre saber, discurso y poder, de igual modo que a cuestiones relacionadas con la verdad y la voluntad de verdad.

Sus libros tratan del pensamiento científico (*Les mots et les choses*, 1966 / *Las palabras y las cosas*, 1968) o de los principios sociales e institucionales (*Surveiller et punir*, 1975 / *Vigilar y castigar*, 1975); sus grandes zonas de interés son el saber (arqueología), el poder (genealogía) y la gobernabilidad y la subjetividad: qué puedo saber, qué puedo hacer y quién soy; cómo se puede decir la verdad del sujeto enfermo, cómo analizar al sujeto hablante, cómo decir la verdad sobre sí mismo si uno puede ser un sujeto criminal. Formado en la filosofía y la psicopatología, sus primeros estudios, a principios de la década de los sesenta, se ocupan de la locura y la enfermedad en su relación con las normas sociales y las formas discursivas prevalentes. Interesado luego en la conexión entre lenguaje y sociedad, Foucault describe la combinación de discursos y valores que distingue los períodos históricos (episteme), las prácticas políticas e institucionales que regulan las formas del discurso.

Su elaboración de los vínculos entre el poder y la producción de conocimiento, del poder como una red de relaciones que incluye tanto a los que lo ejercen como a aquellos sobre los cuales se ejerce, de la constitución del sujeto a través de una serie de relaciones de poder que se ejercen sobre él y que él ejerce sobre otros, de cómo el poder genera su foco de resistencia, de cómo el poder no sólo reprime la conducta sino que también produce conocimiento, es una de sus principales contribuciones e influencias. Su elevación del lenguaje por encima del concepto filosófico de Hombre en las ciencias humanas modernas (*Las palabras y las cosas*), lo acercaba al estructuralismo —siempre rechazó esa clasificación para su trabajo investigativo—; su esce-

ticismo frente a la Verdad, la Razón y otros paradigmas de la cultura occidental, al postestructuralismo, dentro del cual nunca se incluyó.

En su conferencia «Qu'est-ce qu'un auteur?» —que se publicó en 1985 con el título «¿Qué es un autor?»—, pronunciada en 1969 ante los miembros de la Sociedad Francesa de Filosofía, discute de manera implícita la idea de la muerte del autor (Barthes, 1968), al problematizar tanto la noción de obra como la de individualidad del autor. Para Foucault no se trata de negar la muerte del autor (y de Dios, en muerte conjunta), sino de marcar el espacio vacío que esta muerte dejó. Una vez que ha reflexionado que el nombre de autor desempeña un papel en relación con los discursos al asegurar una función clasificatoria —pues no va al nombre propio, sino que «corre en el límite de los textos [...] los caracteriza»—, procede a analizar, en su historicidad, lo que denomina la «función autor».

Esta función no estaría ni en el escritor real ni en el locutor ficticio, sino precisamente en la división y distancia entre ambos; ésta sería una función del discurso que no remite a un individuo real sino a variadas «posiciones-sujetos», con lo cual Foucault suscribe el antibiografismo y la idea de la plurivocalidad. Su reflexión llega a la posición trans-discursiva de ciertos autores, de aquellos instauradores de discursividad (Marx, Freud), diferentes del autor de novela, por ejemplo, que «en el fondo nunca es más que el autor de su propio texto». Como en otros momentos de su discursar, y algo más conciliador que el Barthes de «la muerte del autor», Foucault se ha ocupado en este texto de las condiciones en las cuales es posible la «función autor». (Interés añadido aquí resulta el de recoger la discusión posterior a la conferencia de Foucault, en la que se destacan las intervenciones de Lucien Goldmann y de Jacques Lacan.)

«¿Qué es un autor?» (1969) ha sido tomado de Michel Foucault, *¿Qué es un autor?*, col. Textos Mínimos, traducción de Corina Iturbide, Tlaxcala, Universidad Autónoma de Tlaxcala, 1985, pp. 5-59.

# ¿QUÉ ES UN AUTOR?

## Presentación

Michel Foucault, profesor del Centro Universitario Experimental de Vincennes, se proponía desarrollar frente a los miembros de la Sociedad Francesa de Filosofía los siguientes argumentos:

«¿Qué importa quién habla?». En esta indiferencia se afirma el principio ético, quizás el más fundamental, de la escritura contemporánea. La desaparición del autor se convirtió, para la crítica, en un tema dominante en lo sucesivo. Pero lo esencial no es constatar una vez más su desaparición; hay que localizar, como lugar vacío —indiferente y apremiante a la vez—, los sitios en donde se ejerce su función.

1. *El nombre de autor*: imposibilidad de tratarlo como una descripción definida; pero imposibilidad igualmente de tratarlo como un nombre propio común.

2. *La relación de apropiación*: el autor no es exactamente ni el propietario ni el responsable de sus textos, no es ni su productor ni su inventor. Cuál es la naturaleza del *speech act* que permite decir que hay obra.

3. *La relación de atribución*. El autor es sin duda aquel al que se le puede atribuir lo que ha sido dicho o escrito. Pero la atribución —aun cuando se trate de un autor conocido— es el resultado de operaciones críticas complejas y raramente justificadas. Las incertidumbres del *opus*.

4. *La posición del autor*. Posición del autor en el libro (utilización de las conexiones; función de los prefacios; simulacros del escritor, del solista, del confidente, del memorista). Posición del autor en los diferentes tipos de discurso (en el discurso filosófico, por ejemplo). Posición del autor en un campo discursivo (¿qué es el fundador de una disciplina? ¿Qué puede significar el «regreso a...» como momento decisivo en la transformación de un campo discursivo?).

## Resumen de la sesión

La sesión se abrió a las 16:45 h en el Collège de France, sala n.º 6, bajo la presidencia de Jean Wahl.

JEAN WAHL. Hoy tenemos el gusto de que se encuentre entre nosotros Michel Foucault. Estuvimos un poco impacientes por su llegada, un poco inquietos por su retraso, pero ya está aquí. No se lo presento, es el «verdadero» Michel Foucault, el de *Las palabras y las cosas*, el de la tesis sobre *La locura*. Le dejo la palabra enseguida.

MICHEL FOUCAULT. Creo —sin estar por lo demás muy seguro— que es tradicional traer a esta Sociedad de Filosofía el resultado de los trabajos ya terminados, con el fin de que sean examinados y criticados. Desgraciadamente lo que hoy les traigo es demasiado pobre, me temo, para merecer su atención: se trata de presentarles un proyecto, un ensayo de análisis cuyas grandes líneas apenas entreveo todavía, pero me pareció que esforzándome por trazarlas frente a ustedes, pidiéndoles juzgarlas y rectificarlas, estaba, «como buen neurótico», buscando un doble beneficio: primero el de someter los resultados de un trabajo que todavía no existe al rigor de sus objeciones, y el de beneficiarlo, en el momento de su nacimiento, no sólo con su padrinazgo, sino con sus sugerencias.

Y quisiera pedirles algo más: no se resientan conmigo si, al escucharlos dentro de un momento plantearme preguntas, experimento todavía, y sobre todo aquí, la ausencia de una voz que hasta ahora me ha sido indispensable; comprenderán que al rato todavía buscaré invenciblemente escuchar a mi primer maestro. Después de todo, él fue el primero al que le hablé de mi proyecto inicial de trabajo; desde luego, me habría hecho mucha falta que asistiera al esbozo de éste y que una vez más me ayudara en mis incertidumbres. Pero después de todo, puesto que la ausencia es el primer lugar del discurso, acepten, les ruego, que sea a él, en primer lugar, a quien me dirija esta tarde.

El tema que propuse: «¿Qué es un autor?», evidentemente tengo que justificarlo un poco frente a ustedes.

Si elegí tratar esta cuestión quizás un poco extraña, es porque primero quería hacer una cierta crítica de lo que en otro tiempo llegué a escribir, y regresar sobre algunas imprudencias que llegué a cometer. En *Las palabras y las cosas* intenté analizar masas verbales, especies de capas discursivas, que no estaban escondidas por las acostumbradas unidades del libro, de la obra y del autor. Hablaba en general de la «historia natural», o del «análisis de las riquezas», o de «la economía política», pero para nada de obras o de escritores. Sin embargo, a lo largo de ese texto utilicé de manera ingenua, es decir salvaje, nombres de autores. Hablé de Buffon, de Cuvier, de Ricardo, etcétera, y dejé funcionar esos nombres en una ambigüedad muy molesta, de suerte que se podían formular legítimamente dos tipos de objeciones, y en efecto así fue. Por un lado, se me dijo: no describe correctamente a Buffon, ni el conjunto de la obra de Buffon, y lo que dice sobre Marx es irrisoriamente insuficiente en relación con el pensamiento de Marx. Estas objeciones estaban, evidentemente, fundamentadas, pero no pienso que fueran del todo pertinentes respecto a lo que yo hacía; porque el problema para mí no era describir a Buffon o a Marx, ni restituir lo que habían dicho o querido decir: simplemente buscaba encontrar las reglas según las cuales habían formado algunos conceptos o conjuntos teóricos que se encuentran en sus textos. Se hizo también otra objeción: usted forma, me dijeron, familias monstruosas, acerca nombres tan claramente opuestos como los de Buffon y Linné, pone a Cuvier al lado de Darwin, y esto en contra del juego más visible de los parentescos y de las semejanzas naturales. Diré otra vez que no me parece que la objeción convenga, porque jamás busqué hacer un cuadro genealógico de las individualidades espirituales, no quise constituir un daguerrotipo intelectual del sabio o del naturalista de los siglos XVII y XVIII; no quise formar ninguna familia, ni santa ni perversa, simplemente busqué —lo cual era mucho más modesto— las condiciones de funcionamiento de prácticas discursivas específicas.

Entonces, me dirán, ¿por qué haber utilizado, en *Las palabras y las cosas*, nombres de autores? No había que utilizar ninguno, o bien definir la manera como los utilizó. Esta objeción está, creo, perfectamente justificada: intenté medir sus implicaciones y consecuencias en un texto que aparecerá muy pronto; ahí intento darle estatuto a grandes unidades discursivas como las que se llaman la Historia Natural o la Economía Política; me pregunté según qué métodos, qué instrumentos, se les puede localizar, escandir, analizar y describir. He aquí la primera parte de un trabajo emprendido hace algunos años, y ahora terminado.

Sin embargo, otra cuestión se plantea: la del autor; y es sobre ésta que quisiera hablarles ahora. Dicha noción de autor constituye el momento fuerte de individuación en la historia de las ideas, de los conocimientos, de las literaturas, también en la historia de la filosofía, y en la de las ciencias. Incluso hoy, cuando se hace la historia de un concepto, o de un género literario, o de un tipo de filosofía, creo que en ella no se consideran menos tales unidades como escansiones relativamente débiles, secundarias y sobrepuestas en relación con la unidad primera, sólida y fundamental, que es la del autor y de la obra.

Dejaré a un lado, al menos en la exposición de esta tarde, el análisis histórico-sociológico del personaje del autor. Cómo se individuó al autor en una cultura como la nuestra, qué estatuto se le dio, a partir de qué momento, por ejemplo, empezaron a hacerse investigaciones de autenticidad y de atribución, en qué sistema de valoración quedó atrapado, en qué momento se comenzó a contar la vida ya no de los héroes sino de los autores, cómo se instauró esa categoría fundamental de la crítica «el hombre-y-la obra», todo esto merecería sin duda alguna ser analizado. Quisiera, por el momento, abordar la única relación del texto con el autor, la manera como el texto apunta hacia esa figura que le es exterior y anterior; al menos aparentemente.

Tomo de Beckett la formulación del tema de que quisiera partir: «Qué importa quién habla, dijo alguien, qué importa quién habla». En esta indiferencia creo que hay que reconocer uno de los principios éticos fundamentales de la escritura contemporánea. Digo «ético» porque esta indiferencia no es tanto un rasgo que caracteriza a la manera en que se habla o en que se escribe; es más bien una especie de regla inmanente, retomada sin cesar, nunca aplicada completamente, un principio que no marca la escritura como resultado sino que la domina como práctica. Dicha regla es muy conocida como para que sea necesario analizarla demasiado; baste aquí especificarla por medio de dos de sus grandes temas. Puede decirse primero, que la escritura de hoy se ha librado del tema de la expresión: sólo se refiere a sí misma, y sin embargo, no está atrapada en la forma de la interioridad; se identifica con su propia exterioridad desplegada. Esto quiere decir que es un juego de signos ordenado no tanto por su contenido significado como por la naturaleza misma del significante; pero también que esta regularidad de la escritura se experimenta siempre del lado de sus límites, siempre está transgrediendo e invirtiendo esta regularidad que acepta y a la cual juega; la escritura se despliega como un juego que infaliblemente va siempre más allá de sus reglas, y de este modo pasa al exterior. En la escritura no se trata de la manifestación o de la exaltación del gesto de escribir; no se trata de la sujeción de un sujeto a un lenguaje; se trata de la apertura de un espacio en donde el sujeto escritor no deja de desaparecer.

El segundo tema es todavía más familiar; se trata del parentesco de la escritura con la muerte. Este lazo trastrueca un tema milenario; la narración o la epopeya de

los griegos estaba destinada a perpetuar la inmortalidad del héroe, y si el héroe aceptaba morir joven, era para que su vida, de este modo consagrada y magnificada por la muerte, pasara a la inmortalidad; la narración rescataba esta muerte aceptada. De distinta manera, la narración árabe —pienso en *Las mil y una noches*— tenía como motivación, por tema y pretexto, el no morir: se hablaba, se contaba hasta el amanecer para apartar la muerte, para rechazar ese plazo que debía cerrar la boca del narrador. El relato de Sherezada es el reverso obstinado del asesinato, es el esfuerzo de todas las noches para llegar a mantener la muerte fuera del círculo de la existencia. Nuestra cultura ha metamorfoseado este tema de la narración o de la escritura hechas para conjurar la muerte; ahora la escritura está ligada al sacrificio, al sacrificio mismo de la vida, desaparición voluntaria que no tiene que ser representada en los libros, puesto que se cumple en la existencia misma del escritor. La obra que tenía el deber de traer la inmortalidad recibe ahora el derecho de matar, de ser asesina de su autor. Veán a Flaubert, a Proust, a Kafka. Pero hay algo más: esta relación de la escritura con la muerte se manifiesta también en la desaparición de los caracteres individuales del sujeto escritor; mediante todos los ardides que establece entre él y lo que escribe, el sujeto escritor desvía todos los signos de su individualidad particular; la marca del escritor ya no es más que la singularidad de su ausencia; tiene que representar el papel del muerto en el juego de la escritura. Todo esto es conocido, y hace mucho tiempo que la crítica y la filosofía tomaron nota de esta desaparición o de esta muerte del autor.

Sin embargo, no estoy seguro de que se hayan sacado rigurosamente todas las consecuencias requeridas por esta observación, ni que se haya tomado con exactitud la medida de este acontecimiento. Más precisamente, me parece que un cierto número de nociones destinadas hoy a sustituir el privilegio del autor, de hecho bloquean y esquivan lo que debía ser despejado. Tomaré sólo dos de dichas nociones que son, creo, singularmente importantes hoy en día.

La noción de obra, primero. Se dice, en efecto (y una vez más, es una tesis, muy familiar), que lo propio de la crítica no es poner de relieve las relaciones de la obra con el autor; ni querer reconstituir a través de los textos un pensamiento o una experiencia; más bien tiene que analizar la obra en su estructura, en su arquitectura, en su forma intrínseca y en el juego de sus relaciones internas. Ahora bien, hay que plantear un problema enseguida: «¿Qué es una obra?», ¿qué es, pues, esa curiosa unidad que se designa con el nombre de obra?, ¿de qué elementos está compuesta? Una obra, ¿no es aquello que escribió aquel que es un autor? Se ven surgir las dificultades. Si un individuo no fuera un autor, ¿podría decirse que lo que escribió, o dijo, lo que dejó en sus papeles, lo que se pudo restituir de sus palabras, podría ser llamado una «obra»? Mientras Sade no fue un autor, ¿qué eran entonces sus papeles? Rollos de papel sobre los cuales, hasta el infinito, durante sus días de prisión, desenrollaba sus fantasmas.

Mas supongamos que tuviéramos que ver con un autor: ¿todo lo que escribió o dijo, todo lo que dejó tras él forma parte de su obra? Problema a la vez teórico y técnico. Cuando se emprende la publicación de las obras de Nietzsche, por ejemplo, ¿en dónde hay que detenerse? Hay que publicar todo, ciertamente, pero, ¿qué quiere decir este «todo»? Todo lo que el propio Nietzsche publicó, de acuerdo. ¿Los borradores de sus obras? Ciertamente. ¿Los proyectos de aforismos? Sí. ¿También

los tachones, las notas al pie de los cuadernos? Sí. Pero cuando en el interior de un cuaderno lleno de aforismos se encuentra una referencia, la indicación de una cita o de una dirección, una cuenta de la lavandería: ¿obra o no obra? ¿Y por qué no? Y esto indefinidamente. Entre los millones de huellas que alguien deja después de su muerte, ¿cómo puede definirse una obra? La teoría de la obra no existe, y los que ingenuamente emprenden la edición de las obras no cuentan con dicha teoría y su trabajo empírico se paraliza muy pronto. Y podríamos continuar: ¿puede decirse que *Las mil y una noches* constituye una obra? ¿Y los *Stronata* de Clemente de Alejandría o las *Vidas* de Diógenes Laercio? Se advierte cuántas preguntas se plantean a propósito de esta noción de obra, de modo que resulta insuficiente afirmar: prescindamos del escritor; prescindamos del autor y vayamos a estudiar la obra en sí misma. La palabra «obra», y la unidad que designa son, probablemente, tan problemáticas como la individualidad del autor.

Otra noción, me parece, bloquea la constatación de la desaparición del autor y retiene de algún modo el pensamiento al borde de dicha desaparición; con sutileza, conserva aún la existencia del autor. Se trata de la noción de escritura. Rigurosamente, debería permitir no sólo prescindir de la referencia al autor, sino darle estatuto a su nueva ausencia. En el estatuto que actualmente se le da a la noción de escritura, no se trata, en efecto, ni del gesto de escribir, ni de la marca (síntoma o signo) de lo que alguien hubiese querido decir; hay un esfuerzo extraordinariamente profundo por pensar la condición general de todo texto; la condición a la vez del espacio en donde se dispersa y del tiempo en donde se despliega.

Me pregunto si, reducida a veces a un uso corriente, esta noción no transpone, en un anonimato trascendental, los caracteres empíricos del autor. Ocurre que uno se contenta con borrar las marcas demasiado visibles de la empiricidad del autor haciendo jugar, una paralelamente a otra, una contra otra, dos maneras de caracterizarla: la modalidad religiosa. En efecto, otorgaría a la escritura un estatuto original, ¿no es de hecho una manera de retraducir en términos trascendentales, por una parte, la afirmación teológica de su carácter sagrado, y por otra, la afirmación crítica de su carácter creador? Admitir que por la historia misma que hizo posible, la escritura está en cierto modo sometida a la prueba del olvido y de la represión, ¿no es acaso representar en términos trascendentales el principio religioso del sentido escondido (con la necesidad de interpretar) y el principio crítico de las significaciones implícitas, de las determinaciones silenciosas, de los contenidos oscuros (con la necesidad de comentar). En fin, pensar la escritura como ausencia, ¿no es simplemente repetir en términos trascendentales el principio religioso de la tradición a la vez inalterable y siempre llena, y el principio estético de la supervivencia de la obra, de su conservación más allá de la muerte, y de su exceso enigmático respecto del autor?

Pienso, pues, que un uso tal de la noción de escritura corre el riesgo de mantener los privilegios del autor bajo la salvaguarda del *a priori*; hace subsistir, bajo la luz gris de la neutralización, el juego de las representaciones que formaron cierta imagen del autor. La desaparición del autor, que desde Mallarmé es un acontecimiento que no cesa, se encuentra sometido al bloqueo trascendental. (Acaso no hay actualmente una línea divisoria importante entre aquellos que creen poder pensar todavía las rupturas de hoy en la tradición histórico-trascendental del siglo XIX y aquellos que se esfuerzan por liberarse de ella de manera definitiva.)

Es evidente que no basta repetir como afirmación vacía que el autor ha desaparecido. Asimismo, no basta repetir indefinidamente que Dios y el hombre han muerto de muerte conjunta. Lo que habría que hacer es localizar el espacio que de este modo deja vacío la desaparición del autor, no perder de vista la repartición de las lagunas y las fallas, y acechar los emplazamientos, las funciones libres que esta desaparición hace aparecer.

Quisiera evocar primero en pocas palabras los problemas planteados por el uso del nombre de autor. ¿Qué es un nombre de autor? Y, ¿cómo funciona? Muy lejos de darles una solución, indicaré, únicamente, algunas de las dificultades que presenta.

El nombre de autor es un nombre propio; plantea los mismos problemas que éste. (Me refiero aquí, entre diferentes análisis, a los de Searle.) No es posible, claro está, hacer del nombre propio una referencia pura y simple. El nombre propio (e igualmente el nombre del autor) tiene otras funciones además de indicadoras. Es más que una indicación, un gesto, un dedo que señala a alguien; en cierta medida, es el equivalente de una descripción. Cuando se dice «Aristóteles», se emplea una palabra que es el equivalente de una o de una serie de descripciones definidas, del tipo de «el autor de los *Análíticos*», o «el fundador de la ontología», etcétera. Pero no puede uno limitarse a eso, un nombre propio no tiene pura y simplemente una significación; cuando se descubre que Rimbaud no escribió *La cacería espiritual*, no puede pretenderse que este nombre propio o este nombre de autor cambió de sentido. El nombre propio y el nombre de autor se encuentran situados entre estos dos polos de la descripción y de la designación; sin duda alguna, tienen un cierto nexo con lo que nombran, pero ni completamente sobre el modo de la designación, ni completamente sobre el modo de la descripción: nexo específico. Sin embargo —y es donde aparecen las dificultades particulares del nombre de autor—, el nexo del nombre propio con el individuo nombrado y el nexo del nombre de autor con lo que nombra no son isomorfos y no funcionan del mismo modo. He aquí algunas de sus diferencias. Si advierto, por ejemplo, que Pierre Dupont no tiene los ojos azules, o que no nació en París, o que no es médico, etcétera, esto no quiere decir que este nombre, Pierre Dupont, no seguirá refiriéndose siempre a la misma persona; el nexo de designación no será modificado por ello. En cambio, los problemas planteados por el nombre de autor son mucho más complejos: si descubro que Shakespeare no nació en la casa que hoy se visita, tenemos aquí una modificación que, desde luego, no va a alterar el funcionamiento del nombre de autor; pero si se demostrara que Shakespeare no escribió los *Sonetos* que pasan por suyos, he aquí un cambio de otro tipo: no deja indiferente el funcionamiento del nombre de autor. Y si se probara que Shakespeare escribió el *Organon* de Bacon simplemente porque el que escribió las obras de Bacon y las de Shakespeare es el mismo autor, he aquí un tercer tipo de cambio que modifica enteramente el funcionamiento del nombre de autor. El nombre de autor no es, pues, exactamente un nombre propio como los otros.

Muchos otros hechos señalan la singularidad paradójica del nombre de autor. No es lo mismo decir que Pierre Dupont no existe y decir que Homero o Hermes Trismegisto no existieron; en un caso quiere decirse que nadie lleva el nombre de Pierre Dupont; en el otro, que se han confundido varios bajo un solo nombre o que el verdadero autor no tiene ninguno de los rasgos tradicionalmente relacionados con el personaje de Homero o de Hermes. Tampoco es lo mismo decir que Pierre Dupont no es el verdadero nombre de X, sino Jacques Durand, y decir que Stendhal

se llamaba Henri Beyle. Podríamos interrogarnos también sobre el sentido y el funcionamiento de una proposición como «Bourbaki, es un tal, un tal, etcétera» y «Victor Eremita, Climacus, Anticlimacus, Frater Taciturnus, Constantin Constantius, son Kierkegaard».

Tales diferencias dependen, quizá, del siguiente hecho: un nombre de autor no es simplemente un elemento en un discurso (que puede ser sujeto o complemento, que puede reemplazarse por un pronombre, etcétera); ejerce un cierto papel en relación con el discurso: asegura una función clasificatoria; tal nombre permite reagrupar un cierto número de textos, delimitarlos, excluir algunos, oponerlos a otros. Además efectúa una puesta en relación de los textos entre ellos; Hermes Trismegisto no existía, tampoco Hipócrates —en el sentido que podría decirse que Balzac existe—, pero el que varios textos hayan sido colocados bajo un mismo nombre indica que se establecía entre ellos una relación de homogeneidad o de filiación, o de autenticación de unos a través de los otros, o de explicación recíproca, o de utilización concomitante. En una palabra, el nombre de autor funciona para caracterizar un cierto modo de ser del discurso: para un discurso el hecho de tener un nombre de autor, el hecho de poder decir «esto fue escrito por Fulano de Tal», o «Fulano de Tal es el autor de esto», indica que dicho discurso no es una palabra cotidiana, indiferente, una palabra que se va, que flota y pasa, una palabra que puede consumirse inmediatamente, sino que se trata de una palabra que debe recibirse de cierto modo y que debe recibir, en una cultura dada, un cierto estatuto.

Se llegará finalmente a la idea de que el nombre de autor no va, como el nombre propio, del interior de un discurso al individuo real y exterior que lo produjo, sino que corre, en cierto modo, en el límite de los textos, los recorta, sigue sus aristas, manifiesta su modo de ser o, al menos, lo caracteriza. Manifiesta el acontecimiento de un cierto conjunto del discurso, y se refiere al estatuto de este discurso en el interior de una sociedad y en el interior de una cultura. El nombre de autor no se sitúa en el estado civil de los hombres, ni se sitúa tampoco en la ficción de la obra, se sitúa en la ruptura que instaura un cierto grupo del discurso y su modo de ser singular. Podría decirse, por consiguiente, que en una civilización como la nuestra hay un cierto número de discursos dotados de la función de «autor», mientras que otros están desprovistos de ella. Una carta privada puede muy bien tener un signatario, pero no tiene autor; un contrato puede tener un fiador, pero no tiene autor. Un texto anónimo que se lee en la calle sobre un muro tendrá un redactor, pero no tendrá un autor. La función autor es, entonces, característica del modo de existencia, de circulación y de funcionamiento de ciertos discursos en el interior de una sociedad.

Habría que analizar ahora esta función «autor». ¿Cómo se caracteriza en nuestra cultura un discurso portador de la función autor? ¿En qué se opone a otros discursos? Me parece que pueden reconocérsele, si sólo se considera el autor de un libro o de un texto, cuatro rasgos diferentes.

En primer lugar son objetos de apropiación; la forma de propiedad de la que dependen es de un tipo muy particular; se la ha codificado ahora desde hace algunos años. Hay que señalar que tal propiedad fue históricamente segunda con respecto a lo que podría llamarse la apropiación penal. Los textos, los libros, los discursos comenzaron realmente a tener autores (distintos de los personajes míticos, distintos de las grandes figuras sacralizadas y sacralizantes) en la medida en que podía

castigarse al autor, es decir, en la medida en que los discursos podían ser transgresivos. El discurso, en nuestra cultura (y sin duda en muchas otras), no era, originalmente, un producto, una cosa, un bien; era esencialmente un acto, un acto colocado en el campo bipolar de lo sagrado y de lo profano, de lo lícito y de lo ilícito, de lo religioso y de lo blasfemo. Históricamente ha sido un gesto cargado de riesgos antes de ser un bien tratado en un circuito de propiedades. Y cuando se instauró un régimen de propiedad para los textos, cuando se decretaron reglas estrictas sobre los derechos del autor, sobre las relaciones autores-editores, sobre los derechos de reproducción, etcétera —es decir, a finales del siglo XVIII y principios del siglo XIX—, es en ese momento cuando la posibilidad de transgresión perteneciente al acto de escribir tomó cada vez más el cariz de un imperativo propio a la literatura. Como si el autor, a partir del momento en que fue colocado en el sistema de propiedad que caracteriza a nuestra sociedad, compensara el estatuto que así recibía al encontrar el antiguo campo bipolar del discurso, practicando sistemáticamente la transgresión, restaurando el peligro de una escritura a la que, por otro lado, se le garantizaban los beneficios de la propiedad.

Por otra parte, la función autor no se ejerce de manera universal y constante sobre todos los discursos. En nuestra civilización no son siempre los mismos textos los que han pedido recibir una atribución. Hubo un tiempo en que esos textos que hoy llamamos «literarios» (narraciones, cuentos, epopeyas, tragedias, comedias) eran recibidos, puestos en circulación, valorados, sin que se planteara la cuestión de su autor; su anonimato no planteaba dificultades, su antigüedad, verdadera o supuesta, era una garantía suficiente para ellos. En cambio, los textos que hoy llamaríamos científicos, concernientes a la cosmología y al cielo, la medicina y las enfermedades, las ciencias naturales o la geografía, sólo se aceptaban y poseían un valor de verdad, en la Edad Media, con la condición de estar marcados con el nombre de su autor. «Hipócrates dijo», «Plinio relata», no eran exactamente las fórmulas de un argumento de autoridad; eran los índices que marcaban los discursos destinados a ser recibidos como probados. En el siglo XVII o XVIII se produjo un cruce; se empezaron a recibir los discursos científicos por sí mismos, en el anonimato de una verdad establecida o siempre demostrable de nuevo; lo que los garantizaba era su pertenencia a un conjunto sistemático y no la referencia al individuo que los produjo. La función autor desaparece, el nombre del inventor sirve a lo sumo para bautizar un teorema, una proposición, un efecto notable, una propiedad, un cuerpo, un conjunto de elementos, un síndrome patológico. Pero los discursos «literarios» ya sólo pueden recibirse dotados de la función autor: a todo texto de poesía o de ficción se le preguntará de dónde viene, quién lo escribió, en qué fecha, en qué circunstancias o a partir de qué proyecto. El sentido que se le otorga, el estatuto o el valor que se le reconoce dependen del modo como responda a estas preguntas. Y si, como consecuencia de un accidente o de una voluntad explícita del autor, nos llega en el anonimato, enseguida el juego consiste en encontrar al autor. No soportamos el anonimato literario; sólo lo aceptamos en calidad de enigma. La función autor funciona de lleno en nuestros días en las obras literarias. (Desde luego, habría que matizar todo esto: desde hace un tiempo la crítica comenzó a tratar las obras según su género y su tipo, según los elementos recurrentes que figuran en ellas, según sus variaciones propias alrededor de un invariante que ya no

es el creador individual. Asimismo, si la referencia al autor ya no es en matemáticas sino una manera de nombrar teoremas o conjuntos de proposiciones, en biología y en medicina la indicación del autor, y la fecha de su trabajo, desempeñan un papel bastante diferente: no es simplemente una manera de indicar la fuente, sino de proporcionar un cierto índice de «fiabilidad» en relación con las técnicas y los objetos de experimentación utilizados en esa época y en un laboratorio determinado.)

Tercer rasgo de esta función autor. No se forma espontáneamente como la atribución de un discurso a un individuo. Es el resultado de una operación compleja que construye un cierto ser de razón que se llama autor. Sin duda, se intenta darle un estatuto realista a este ser de razón: sería en el individuo una instancia «profunda», un poder «creador», un «proyecto», el lugar originario de la escritura. Pero de hecho, lo que se designa en el individuo como autor (o lo que hace de un individuo un autor) no es sino la proyección, en términos siempre más o menos psicologizantes, del tratamiento aplicado a los textos, de los acercamientos realizados, de los rasgos establecidos como pertinentes, de las continuidades admitidas, o de las exclusiones practicadas. Todas estas operaciones varían según las épocas y los tipos del discurso. No se construye un «autor filosófico» como un «poeta»; y no se construía el autor de una obra novelesca en el siglo XVIII de igual manera que en nuestros días. Con todo, puede encontrarse a través del tiempo una cierta invariante en las reglas de construcción del autor.

Me parece, por ejemplo, que la manera como la crítica literaria define al autor durante mucho tiempo —o más bien como construye la forma autor a partir de los textos y de los discursos existentes— se deriva de modo bastante directo de la manera como la tradición cristiana autentificó (o por el contrario rechazó) los textos de los que disponía. En otros términos, para «encontrar» al autor en la obra, la crítica moderna utiliza esquemas muy cercanos a la exégesis cristiana, cuando ésta quería probar el valor de un texto para la santidad del autor. En el *De viris illustribus*, san Jerónimo explica que la homonimia no es suficiente para identificar de manera legítima los autores de varias obras: individuos distintos pudieron tener el mismo nombre, o alguno pudo, de manera abusiva, tomar el patronímico del otro. El nombre como marca individual no es suficiente cuando nos dirigimos a la tradición textual. ¿Cómo atribuir, pues, varios discursos a un solo y mismo autor? ¿Cómo hacer funcionar la función autor para saber si tenemos que entendérmolas con uno o con varios individuos? San Jerónimo da cuatro criterios: si entre varios libros atribuidos a un autor, uno es inferior a los otros, hay que retirarlo de la lista de sus obras (el autor se define entonces como un cierto nivel constante de valor); lo mismo si ciertos textos están en contradicción doctrinal con las otras obras de un autor (el autor se define entonces como un cierto campo de coherencia conceptual o teórica); hay que excluir igualmente las obras que están escritas con un estilo diferente, con palabras y giros que en general no se encuentran en la escritura del escritor (es el autor como unidad estilística); finalmente, deben considerarse como interpolados los textos que se refieren a acontecimientos o que citan personajes posteriores a la muerte del autor (el autor es entonces momento histórico definido y punto de confluencia de un cierto número de acontecimientos). Ahora bien, la crítica moderna, aun cuando no tiene preocupaciones de autentificación (lo cual es la regla general), no define al autor de manera distinta: el autor es lo que permite

explicar tanto la presencia de ciertos acontecimientos en una obra como sus transformaciones, sus deformaciones, sus modificaciones diversas (y esto por la biografía del autor, la ubicación de su perspectiva individual, el análisis de su pertenencia social o de su posición de clase, la puesta al día de su proyecto fundamental). El autor es asimismo el principio de una cierta unidad de escritura, debiendo reducirse al mínimo todas las diferencias por los principios de la evolución, de la maduración o de la influencia. El autor es también lo que permite superar las contradicciones que pueden desplegarse en una serie de textos: debe haber —en un cierto nivel de su pensamiento o de su deseo, de su conciencia o de su inconsciente— un punto a partir del cual las contradicciones se resuelven, encadenándose finalmente unos a otros los elementos incompatibles u organizándose en torno a una contradicción fundamental u originaria. Por último, el autor es un cierto centro de expresión que, bajo formas más o menos acabadas, se manifiesta igual y con el mismo valor; en obras, en borradores, en cartas, en fragmentos, etcétera. Los cuatro criterios de autenticidad según san Jerónimo (criterios insuficientes para los exégetas de hoy) definen las cuatro modalidades según las cuales la crítica moderna hace funcionar la función autor.

Sin embargo, la función autor no es, en efecto, una reconstrucción simple y pura que se hace de segunda mano a partir de un texto dado como material inerte. El texto siempre trae consigo algunos signos que remiten al autor. Los gramáticos conocen bien tales signos: son los pronombres personales, los adverbios de tiempo y de lugar, la conjugación de los verbos. Pero hay que señalar que dichos elementos no funcionan de la misma manera en los discursos provistos de la función autor y en aquellos que se encuentran desprovistos de ella. En estos últimos, tales «conexiones» remiten al parlante real y a las coordenadas espacio-temporales de su discurso (aunque pueden producirse ciertas modificaciones: por ejemplo, cuando se relatan discursos en primera persona). En los primeros, en cambio, su papel es más complejo y más variable. Se sabe que en una novela que se presenta como el relato de un narrador, el pronombre en primera persona, el presente del indicativo, los signos de la ubicación, no remiten nunca exactamente al escritor, ni al momento en que escribe, ni al gesto mismo de su escritura, sino a un *alter ego* cuya distancia del escritor puede ser más o menos grande y variar en el curso mismo de la obra. Sería tan falso buscar al autor del lado del escritor real como del lado de ese parlante ficticio; la función autor se efectúa en la escisión misma, en esta división y esta distancia. Se dirá, tal vez, que se trata sólo de una característica del discurso novelesco o poético: un juego en el que sólo están comprometidos estos «casi-discursos». De hecho, todos los discursos provistos de la función autor implican dicha pluralidad de ego. El ego que habla en el prefacio de un tratado de matemáticas —y que indica las circunstancias de composición— no es idéntico ni en su posición ni en su funcionamiento al de aquel que habla en el curso de una demostración y que aparece bajo la forma de un «Yo concluyo» o «Yo supongo»: en un caso, el «yo» remite a un individuo sin equivalente que, en un lugar y en un tiempo determinados, lleva a cabo un cierto trabajo; en el segundo caso, el «yo» designa un plan y un momento de demostración que todo individuo puede ocupar, con tal que acepte el mismo sistema de símbolos, el mismo juego de axiomas, el mismo conjunto de demostraciones previas. Pero, en el mismo tratado, también podría localizarse un tercer ego: el que habla para decir el sentido del trabajo, los obstáculos

encontrados, los resultados obtenidos, los problemas que todavía se plantean; este ego se sitúa en el campo de los discursos matemáticos ya existentes o futuros. La función autor no está asegurada por uno de estos egos (el primero) a expensas de los otros dos, que no serían entonces más que el desdoblamiento ficticio. Hay que decir, por el contrario, que en tales discursos, la función autor funciona de tal manera que da lugar a la dispersión de estos tres egos simultáneos.

Sin duda, el análisis podría reconocer aún otros rasgos característicos de la función autor. Por hoy me limitaré a los cuatro que acabo de mencionar, porque parecen ser a la vez los más visibles y los más importantes. Los resumiré así: la función autor está ligada al sistema jurídico e institucional que encierra, determina, articula el universo de los discursos; no se ejerce de manera uniforme ni del mismo modo sobre todos los discursos, en todas las épocas y en todas las formas de civilización; no se define por la atribución espontánea de un discurso a su productor, sino por una serie de operaciones específicas y complejas; no remite pura y simplemente a un individuo real, puede dar lugar a varios egos de manera simultánea, a varias posiciones-sujetos, que pueden ocupar diferentes clases de individuos.

Advierto que hasta ahora he limitado mi tema de manera injustificable. Sin duda alguna habría sido necesario hablar de lo que es la función autor en la pintura, en la música, en las técnicas, etcétera. Sin embargo, suponiendo incluso que nos limitemos, como quería hacerlo esta tarde, al mundo de los discursos, creo haberle dado al término «autor» un sentido demasiado estrecho. Me limitaré al autor entendido como autor de un texto, de un libro o de una obra cuya producción puede atribuírsele legítimamente. Ahora bien, es fácil ver que en el orden del discurso se puede ser el autor de algo más que de un libro (de una teoría, de una tradición, de una disciplina en el interior de las cuales otros libros y otros autores podrán colocarse a su vez). Diré, en una palabra, que tales autores se encuentran en una posición «transdiscursiva».

Se trata de un fenómeno constante, tan viejo sin duda alguna como nuestra civilización. Homero o Aristóteles, los Padres de la Iglesia, desempeñaron ese papel; pero también los primeros matemáticos y aquellos que estuvieron en el origen de la tradición hipocrática. Pero me parece que se han visto aparecer, en el curso del siglo XIX en Europa, tipos de autores bastante singulares y que uno no confundiría ni con los «grandes» autores literarios, ni con los autores de textos religiosos canónicos, ni con los fundadores de las ciencias. Llamémoslos, de manera un poco arbitraria, «fundadores de discursividad».

Lo particular de estos autores es que no son solamente los autores de sus obras, de sus libros. Produjeron algo más: la posibilidad y la regla de formación de otros textos. En este sentido, son muy distintos, por ejemplo, al autor de novelas, que en el fondo no es nunca sino el autor de su propio texto. Freud no es simplemente el autor de la *Traumdeutung* o de *El chiste*; Marx no es simplemente el autor de *El manifiesto* o de *El capital*: establecieron una posibilidad indefinida de discurso. Desde luego, es fácil hacer una objeción. No es cierto que el autor de una novela sólo sea el autor de su propio texto; en un sentido él también, con tal que sea, como se dice, un poco «importante», rige y ordena más que eso. Para tomar un ejemplo muy sencillo, puede decirse que Ann Radcliffe no sólo escribió *El castillo de los Pirineos* y algunas otras novelas, sino que hizo posibles las novelas de terror de principios del

siglo XIX, y en esa medida su función de autor va más allá de su obra misma. Sólo que a esta objeción creo que puede responderse: lo que hacen posible estos instauradores de discursividad (tomo como ejemplo a Marx y Freud, porque pienso que son a la vez los primeros y los más importantes), lo que hacen posible, es algo muy distinto de lo que un autor de novela hace posible. Los textos de Ann Radcliffe abrieron el campo a un cierto número de semejanzas y de analogías que tienen su modelo o principio en su propia obra. Ésta contiene signos característicos, figuras, relaciones, estructuras que otros pudieron volver a utilizar. Decir que Ann Radcliffe fundó la novela de terror quiere decir en resumidas cuentas: en la novela de terror del siglo XIX se encontrará, como en Ann Radcliffe, el tema de la heroína atrapada en las redes de su propia inocencia, la figura del castillo secreto que funciona como una contraciudad, el personaje del héroe negro, maldito, dedicado a hacerle expiar al mundo el mal que le han hecho, etcétera. En cambio, cuando hablo de Marx o de Freud como «instauradores» de discursividad, quiero decir que no sólo hicieron posible un cierto grupo de analogías, sino que hicieron (también) un cierto número de diferencias. Abrieron el espacio para algo distinto a ellos y que sin embargo pertenece a lo que fundaron. Decir que Freud fundó el psicoanálisis no quiere decir (no quiere decir simplemente) que el concepto de libido, o la técnica de análisis de los sueños vuelven a encontrarse en Abraham o en Melanie Klein, quiere decir que Freud hizo posible un cierto número de diferencias respecto a sus conceptos, a sus hipótesis, que dependen todas del propio discurso psicoanalítico.

De inmediato surge, me parece, una nueva dificultad, o al menos un nuevo problema: después de todo, ¿no es el caso de cualquier fundador de ciencia, o de todo autor que introduce, en una ciencia, una transformación que puede decirse fecunda? Después de todo, Galileo no posibilitó simplemente a aquellos que repitieron después de él las leyes que había formulado, sino que hizo posibles enunciados diferentes a los que él mismo había dicho. Si Cuvier es el fundador de la biología, o Saussure el de la lingüística, no es porque los imitaron, no es porque se retomó, aquí o allá, el concepto de organismo o de signo, es porque Cuvier hizo posible en cierta medida la teoría de la evolución opuesta, término por término, a su propio fijismo; lo es en la medida en que Saussure hizo posible una gramática generativa muy diferente de sus análisis estructurales. Por lo tanto, la instauración de discursividad parece ser, a primera vista, en todo caso, del mismo tipo que la fundación de cualquier científicidad. Sin embargo, creo que hay una diferencia, y una diferencia notable. En efecto, en el caso de una científicidad, el acto que la funda está al mismo nivel que sus transformaciones futuras; en cierto modo, forma parte del conjunto de modificaciones que hace posible. Dicha pertenencia, desde luego, puede tomar varias formas. El acto de fundación de una científicidad puede aparecer, después de todo, en el curso de las transformaciones ulteriores de esta ciencia, sólo como un caso particular de un conjunto mucho más general que se descubre entonces. Puede aparecer también como marcado por la intuición y por la empiricidad; es necesario, entonces, volver a formalizarlo, y hacerlo objeto de un cierto número de operaciones teóricas suplementarias que lo funden de manera más rigurosa, etcétera. Finalmente, puede aparecer como una generalización apresurada, que es necesario limitar y cuyo dominio restringido de validez hay que trazar de nuevo. En otras palabras, el acto de fundación de una científicidad siempre puede reintroducirse en el interior de la maquinaria de las transformaciones que se derivan de él.

Ahora bien, creo que la instauración de una discursividad es heterogénea a sus transformaciones ulteriores. Extender un tipo de discursividad como el psicoanálisis, tal como Freud lo instauró, no es darle una generalidad formal que no hubiera admitido al principio, es simplemente abrirle un cierto número de posibilidades de aplicación. Limitarla es en realidad intentar aislar en el acto instaurador un número eventualmente restringido de proposiciones o de enunciados, únicos a los que se les reconoce valor fundador y en relación con los cuales tales conceptos o teorías admitidos por Freud podrán ser considerados como derivados, secundarios, accesorios. Finalmente, en la obra de estos instauradores no se reconocen ciertas proposiciones como falsas, cuando se intenta aprehender ese acto de instauración, sino que basta con dejar de lado los enunciados que no serían pertinentes, ya sea que se los considere como inesenciales, ya sea que se los considere como «prehistóricos» y dependientes de otro tipo de discursividad. En otras palabras, a diferencia de la fundación de una ciencia, la instauración discursiva no forma parte de esas transformaciones ulteriores, sino que necesariamente permanece en suspensión o en desplome. La consecuencia es que la validez teórica de una proposición se define con relación a la obra de estos instauradores (mientras que, en el caso de Galileo y de Newton, la validez de tal proposición que pudieron avanzar puede afirmarse en relación con lo que es la física o la cosmología en su estructura y en su normatividad intrínsecas). Para decirlo de manera muy esquemática: la obra de estos instauradores no se sitúa en relación con la ciencia y en el espacio que ella traza; es la ciencia o la discursividad la que se relaciona con su obra como con coordenadas primeras.

Por ello es comprensible que se encuentre, como una necesidad inevitable en tales discursividades, la exigencia de un «regreso al origen». Aquí otra vez hay que distinguir tales «regresos a...», de los fenómenos de «redescubrimiento» y de «reactualización» que frecuentemente se producen en las ciencias. Por «redescubrimientos» entenderé los efectos de analogía o de isomorfismo que, a partir de las formas actuales del saber, vuelven perceptible una figura que se ha oscurecido o que ha desaparecido. Diré, por ejemplo, que Chomsky, en su libro sobre la gramática cartesiana, redescubrió una cierta figura del saber que va de Cordemoy a Humboldt: a decir verdad, sólo es constituyente a partir de la gramática generativa, puesto que es esta última la que posee la ley de construcción; en realidad se trata de una codificación retrospectiva de la mirada histórica. Por «reactualización» entenderé algo muy distinto: la reinsertión de un discurso en un dominio de generalización, de aplicación o de transformación nuevo para él. Y aquí la historia de las matemáticas posee tales fenómenos (remito al estudio que Michel Serres consagró a la anamnesia matemática). ¿Qué hay que entender por «regreso a»? Creo que puede designarse de este modo a un movimiento que tiene su especificidad propia y que caracteriza justamente las instauraciones de discursividad. Para que haya regreso, en efecto, primero tiene que haber olvido, no olvido accidental, no recubrimiento por alguna incompreensión, sino olvido esencial y constitutivo. El acto de instauración, en efecto, es tal en su esencia misma, que no puede ser olvidado. Lo que lo manifiesta, lo que se deriva de él es, al mismo tiempo, lo que establece la distancia y lo que lo disfraza. Es necesario que este olvido no accidental sea investido en operaciones precisas que pueden situarse, analizarse, y reducirse mediante el regreso mismo a este acto instaurador. No se sobreagrega del exterior el cerrojo del olvido, sino que

forma parte de la discursividad en cuestión, es ésta la que le da su ley; la instauración discursiva así olvidada es a la vez la razón de ser del cerrojo y la llave que permite abrirlo, de suerte que el olvido y el propio impedimento del regreso no pueden hacerse desaparecer más que por el regreso. Además, dicho regreso se dirige a lo que está presente en el texto, más precisamente se regresa al texto mismo, al texto en su desnudez, y, al mismo tiempo, sin embargo, se regresa a lo que está marcado como hueco, como ausencia, como laguna en el texto. Se regresa a un cierto vacío que el olvido ocultó o esquivó, que recubrió con una plenitud falsa o mala, y el regreso tiene que redescubrir esta laguna y esta falta; de ahí el perpetuo juego que caracteriza estos regresos a la instauración discursiva, juego que consiste en decir por un lado: esto estaba ahí, bastaba leerlo, todo se encuentra ahí, los ojos tenían que estar muy cerrados y los oídos muy tapados para no verlo y oírlo; e inversamente: no, no es en esta palabra, ni en aquella palabra, ninguna de las palabras visibles y legibles dice lo que ahora está en discusión, se trata más bien de lo que se dice a través de las palabras, en su espacio, en la distancia que las separa. Se sigue naturalmente, que este regreso, que forma parte del discurso mismo, no deja de modificarlo, que el regreso al texto no es un suplemento histórico que vendría a agregarse a la discursividad misma y la redoblaría con un adorno que, después de todo, no es esencial; se trata de un trabajo efectivo y necesario de transformación de la propia discursividad. Reexaminar el texto de Galileo puede cambiar el conocimiento que tenemos de la historia de la mecánica, pero no puede nunca cambiar a la mecánica misma. En cambio, reexaminar los textos de Freud modifica al psicoanálisis mismo, y los de Marx, al marxismo. Ahora bien, para caracterizar estos regresos es necesario agregar un último rasgo: se realizan hacia una cierta costura enigmática de la obra y del autor. En efecto, el texto tiene valor instaurador en tanto que es texto del autor y de este autor, y por ello, porque es texto de este autor, es necesario regresar a él. No hay ninguna posibilidad de que el redescubrimiento de un texto desconocido de Newton o de Cantor modifique la cosmología clásica o la teoría de los conjuntos, tal como fueron desarrolladas (a lo más, esta exhumación es susceptible de modificar el conocimiento histórico que tenemos de su génesis). En cambio, la puesta al día de un texto como el *Esbozo* de Freud —y en la medida misma en que es un texto de Freud— siempre corre el riesgo de modificar no el conocimiento histórico del psicoanálisis, sino su campo teórico aunque sólo sea desplazando su acento o su centro de gravedad. Mediante tales regresos, que forman parte de su propia trama, los campos discursivos a los que me refiero implican, con respecto a su autor «fundamental» y mediato, una relación que no es idéntica a la relación que cualquier texto mantiene con su autor inmediato.

Lo que acabo de esbozar a propósito de estas «instauraciones discursivas» es, desde luego, muy esquemático. En particular la oposición que intenté trazar entre una instauración de este tipo y la fundación científica. Tal vez no siempre es fácil decidir si tenemos que ver con esto o con aquello y nada prueba que se trate de dos procedimientos excluyentes el uno del otro. Intenté dicha distinción con un solo fin: mostrar que esta función autor, compleja ya cuando se intenta localizarla en el nivel de un libro o de una serie de textos que traen una firma definida, implica todavía nuevas determinaciones cuando se intenta analizarla en conjuntos más vastos (grupos de obras, disciplinas enteras).

Siento mucho no haber podido aportar al debate que seguirá ahora ninguna proposición positiva: a lo más, direcciones para un trabajo posible, caminos de análisis. Pero al menos debo decirles, en pocas palabras, para terminar, las razones en virtud de las cuales le atribuyo una cierta importancia.

Semejante análisis, si estuviera desarrollado, quizás permitiría introducir a una tipología de los discursos. Me parece, en efecto, al menos en una primera aproximación, que semejante tipología no podría hacerse sólo a partir de los caracteres gramaticales de los discursos, de sus estructuras formales, o incluso de sus objetos; sin duda existen propiedades o relaciones propiamente discursivas (irreducibles a las reglas de la gramática y de la lógica, como a las leyes del objeto), y hay que dirigirse a ellas para distinguir las grandes categorías del discurso. La relación (o la no relación) con un autor, y las diferentes formas de esta relación, constituyen —y de manera bastante visible— una de estas propiedades discursivas.

Creo, por otra parte, que podría encontrarse ahí una introducción al análisis histórico de los discursos. Quizá es tiempo de estudiar los discursos ya no sólo en su valor expresivo o en sus transformaciones formales, sino en las modalidades de su existencia: los modos de circulación, de valoración, de atribución, de apropiación de los discursos, varían con cada cultura y se modifican en el interior de cada una de ellas; me parece que la manera como se articulan sobre relaciones sociales se descifra de manera más directa en el juego de la función autor y en sus modificaciones que en los temas o en los conceptos que emplean.

¿No sería, igualmente, a partir de análisis de este tipo como podrían reexaminarse los privilegios del sujeto? Ya sé que al emprender el análisis interno y arquitectónico de una obra (ya sea de un texto literario, de un sistema filosófico, o de una obra científica), al poner entre paréntesis las referencias biográficas o psicológicas, ya se volvió a cuestionar el carácter absoluto, y el papel fundador del sujeto. Pero habría que regresar quizá sobre este suspenso, no para restaurar el tema de un sujeto originario, sino para aprehender los puntos de inserción, los modos de funcionamiento y las dependencias del sujeto. Se trata de darle la vuelta al problema tradicional. Plantear no ya la pregunta: ¿cómo puede insertarse la libertad de un sujeto en la densidad de las cosas y darle sentido; cómo puede animar, desde el interior, las reglas de un lenguaje y de este modo abrirle paso a sus propias intenciones? Se trata de plantear más bien estas preguntas: ¿cómo, según qué condiciones y bajo qué formas algo como un sujeto puede aparecer en el orden de los discursos? ¿Qué lugar puede ocupar en cada tipo de discurso, qué funciones puede ejercer, y esto, obedeciendo a qué reglas? En suma, se trata de quitarle al sujeto (o a su sustituto) su papel de fundamento originario, y de analizarlo como una función variable y compleja del discurso.

El autor —o lo que intenté describir como la función autor— no es sin duda sino una de las especificaciones posibles de la función sujeto. ¿Especificación posible o necesaria? Viendo las modificaciones históricas que han tenido lugar, no parece indispensable, ni mucho menos, que la función autor permanezca constante en su forma, en su complejidad, e incluso en su existencia. Es posible imaginarse una cultura en donde los discursos circularían y serían recibidos sin que nunca aparezca la función autor. Todos los discursos, cualquiera que sea su estatuto, su forma, su valor, y cualquiera que sea el tratamiento que se les imponga, se desarrollarían en el anonimato del murmullo. Ya no

se escucharían las preguntas tan machacadas: «¿Quién habló realmente? ¿Es él, efectivamente, y nadie más? ¿Con qué autenticidad o con qué originalidad? ¿Y qué fue lo que expresó de lo más profundo de sí mismo en su discurso?». Se escucharían otras como éstas: «¿Cuáles son los modos de existencia de este discurso? ¿Desde dónde se lo sostuvo, cómo puede circular, y quién se lo puede apropiar? ¿Cuáles son los lugares reservados para posibles sujetos? ¿Quién puede cumplir estas diversas funciones de sujeto?». Y detrás de todas estas preguntas no se escucharía más que el rumor de una indiferencia: «Qué importa quién habla».

## Discusión

JEAN WAHL. Agradezco a Michel Foucault por todo lo que nos ha dicho y que ahora llama a la discusión. Pregunto enseguida quién quiere tomar la palabra.

JEAN D'ORMESSON. Lo único que no había comprendido muy bien en la tesis de Michel Foucault y sobre lo que todo el mundo había puesto el acento, incluso la prensa, era el fin del hombre. Esta vez, Michel Foucault ataca el eslabón más débil de la cadena: ataca, ya no al hombre, sino al autor. Y comprendo bien qué pudo llevarlo, en los acontecimientos culturales desde hace cincuenta años, a estas consideraciones: «La poesía debe ser hecha por todos», «habla», etcétera. Me planteaba algunas preguntas: me decía que después de todo, hay autores en filosofía y en literatura. Podrían darse muchos ejemplos, me parece, en literatura y en filosofía, de autores que son puntos de convergencia. Las tomas de posición política son también el hecho de un autor y se las puede acercar a la filosofía.

Y bien, me tranquilicé completamente porque tengo la impresión de que en una especie de prestidigitación muy brillante, lo que Michel Foucault le quitó al autor, es decir, su obra, se lo devolvió con intereses, bajo el nombre de instaurador de discursividad, puesto que no sólo le devuelve su obra, sino además la de los otros.

LUCIEN GOLDMANN. Entre los destacados teóricos de una escuela que ocupa un importante lugar en el pensamiento contemporáneo y que se caracteriza por la negación del hombre en general y, a partir de ahí, del sujeto en todos sus aspectos, y también del autor, Michel Foucault, que no formuló de manera explícita esta última negación pero la sugirió a lo largo de su exposición al terminar con la perspectiva de la supresión del autor, es ciertamente una de las figuras más interesantes y más difíciles de combatir y de criticar. Ya que a una posición filosófica fundamentalmente anticientífica, Michel Foucault le alía un notable trabajo de historiador, y me parece altamente probable que, gracias a un cierto número de análisis, su obra marcará una importante etapa en el desarrollo de la historia científica de la ciencia e incluso de la realidad social.

Es, pues, en el plano del pensamiento propiamente filosófico, y no sobre el de los análisis concretos, donde quisiera ubicar hoy mi intervención.

Permítanme, sin embargo, antes de abordar las tres partes de la exposición de Michel Foucault, referirme a la intervención que acaba de tener lugar, para decir que estoy completamente de acuerdo con la persona que intervino sobre el hecho de que Michel Foucault no es el autor, y ciertamente no es el instaurador de lo que acaba de decirnos, ya que la negación del sujeto es hoy día una idea central de un

grupo de pensadores, o más exactamente de una corriente filosófica. Y si en el interior de dicha corriente Foucault ocupa un lugar particularmente original y brillante, hay que integrarlo, con todo, a lo que podría llamarse la escuela francesa del estructuralismo no genético, y que incluye especialmente los nombres de Lévi-Strauss, Roland Barthes, Althusser, Derrida, etcétera.

Me parece que al problema particularmente importante planteado por Michel Foucault, «¿Quién habla?», habría que agregarle un segundo: «¿Qué dijo?».

«¿Quién habla?». A la luz de las ciencias humanas contemporáneas, la idea del individuo en tanto que autor último de un texto, y en particular de un texto importante y significativo, parece cada vez menos sostenible. Desde hace algunos años toda una serie de análisis concretos mostró, en efecto, que, sin negar ni al sujeto ni al hombre, estamos obligados a reemplazar al sujeto individual por un sujeto colectivo o transindividual. En mis propios trabajos fui inducido a mostrar que Racine no es el solo, único y verdadero autor de las tragedias racinianas, sino que éstas nacieron en el interior de un desarrollo, de un conjunto estructurado de categorías mentales que era obra colectiva, lo que me llevó a encontrar como «autor» de estas tragedias, en última instancia, a la nobleza de toga, al grupo jansenista y, en el interior de éste, a Racine en tanto que individuo particularmente importante.

Cuando se plantea el problema «¿Quién habla?», en las ciencias humanas hay al menos dos respuestas hoy día, que al mismo tiempo en que rigurosamente se oponen la una a la otra, cada una de ellas rechaza la idea tradicionalmente admitida del sujeto individual. La primera, que llamaré estructuralismo no genético, niega al sujeto, al cual reemplaza por las estructuras (lingüísticas, mentales, sociales, etcétera) y sólo les deja a los hombres y a su comportamiento el lugar de un papel, de una función en el interior de tales estructuras que constituyen el punto final de la investigación o de la explicación.

Al contrario, el estructuralismo genético niega también, en la dimensión histórica y en la dimensión cultural que forma parte de ella, al sujeto individual; sin embargo, no por ello suprime la idea de sujeto sino que la reemplaza por la de sujeto transindividual. En cuanto a las estructuras, lejos de aparecer como realidades autónomas y más o menos últimas, en esta perspectiva no son sino una propiedad universal de toda praxis y de toda realidad humanas. No hay hecho humano que no sea estructurado, ni una estructura que no sea significativa, es decir que en tanto que calidad del psiquismo y del comportamiento del sujeto, no cumpla una función. En suma, hay tres tesis centrales en esta posición: hay un sujeto, en la dimensión histórica y cultural; tal sujeto siempre es transindividual; toda actividad psíquica y todo comportamiento del sujeto son siempre estructurados y significativos, es decir funcionales.

Agregaré que yo también encontré una dificultad planteada por Michel Foucault: la de la definición de la obra. En efecto, es difícil, incluso imposible, definirla con relación a un sujeto individual. Como dijo Foucault, si se trata de Nietzsche o de Kant, de Racine o de Pascal, ¿en dónde se detiene el concepto de obra? ¿Hay que detenerlo en los textos publicados? ¿Hay que incluir todos los papeles no publicados, hasta las cuentas de la lavandería?

Si se plantea el problema en la perspectiva del estructuralismo genético, se obtiene una respuesta que no sólo vale para las obras culturales sino también para

todo hecho humano e histórico. ¿Qué es la Revolución Francesa? ¿Cuáles son los estadios fundamentales de la historia de las sociedades y de las culturas capitalistas occidentales? La respuesta plantea dificultades análogas. Volvamos, sin embargo, a la obra: sus límites, como los de todo hecho humano, se definen por el hecho de que constituye una estructura significativa fundada sobre la existencia de una estructura mental coherente elaborada por un sujeto colectivo. A partir de ahí, puede suceder que, para delimitar esta estructura, puede ocurrir que nos veamos obligados a eliminar ciertos títulos publicados, o a integrar, por el contrario, ciertos textos inéditos; no es necesario decir que puede justificarse fácilmente la exclusión de la cuenta de la lavandería. Agregaré que, en esta perspectiva, la puesta en relación entre la estructura coherente y su funcionalidad con referencia a un sujeto transindividual, o —para utilizar un lenguaje menos abstracto—, la puesta en relación entre la interpretación y la explicación, adquiere una importancia particular.

Un solo ejemplo: en el curso de mis investigaciones me topé con el problema de saber en qué medida las *Cartas provinciales* y los *Pensamientos* de Pascal pueden considerarse como una obra, y, después de un análisis cuidadoso, llegué a la conclusión de que no era el caso y que se trataba de dos obras que tienen dos autores diferentes. Por una parte, Pascal con el grupo Arnauld-Nicole y los jansenistas moderados para las *Cartas provinciales*; por otra parte, Pascal con el grupo de los jansenistas extremistas para los *Pensamientos*. Dos autores distintos, que tienen un sector parcial en común: el individuo Pascal y tal vez otros jansenistas que tuvieron la misma evolución.

Otro problema planteado por Michel Foucault en su exposición es el de la escritura. Creo que más vale poner un nombre en esta discusión, ya que supongo que todos pensamos en Derrida y en su sistema. Sabemos que Derrida intenta —apuesta que me parece paradójica— elaborar una filosofía de la escritura negando al mismo tiempo al sujeto. Resulta todavía más curioso en tanto que su concepto de escritura está, por lo demás, muy cerca del concepto dialéctico de praxis. Un ejemplo entre otros: no podría sino estar de acuerdo con él cuando nos dice que la escritura deja huellas que acaban por borrarse; es la propiedad de toda praxis, ya sea que se trate de la construcción de un templo que desaparece al cabo de varios siglos o de varios milenios, de la apertura de un camino, de la modificación de su trayecto o, de manera más prosaica, de la fabricación de un par de salchichas que luego se comen. Pero pienso, como Foucault, que hay que preguntar: ¿quién crea las huellas? ¿Quién escribe?

Como no tengo ninguna observación sobre la segunda parte de la exposición, con la que estoy de acuerdo en términos generales, paso a la tercera.

Me parece que, ahí también, la mayoría de los problemas planteados encuentra su respuesta en la perspectiva del sujeto transindividual. Me detendré sólo en uno: Foucault hizo una distinción justificada entre lo que llama los «instauradores» que distinguí de los creadores de una nueva metodología científica. El problema es real, pero, en lugar de dejarle el carácter relativamente complejo y oscuro que adquirió en su exposición, ¿no podría encontrarse el funcionamiento epistemológico y sociológico de esta oposición en la distinción, corriente en el pensamiento dialéctico moderno y, especialmente, en la escuela lukacsiana, entre las ciencias de la naturaleza, relativamente autónomas en tanto que estructuras científicas, y las cien-

cias humanas que no podrían ser positivas sin ser filosóficas?<sup>1</sup> Ciertamente no es un azar si Foucault opuso a Marx, Freud, y, en alguna medida, Durkheim a Galileo y los creadores de la física mecanicista. Las ciencias del hombre —de manera explícita para Marx y Freud, e implícita para Durkheim— suponen la estrecha unión entre las constataciones y las valoraciones, el conocimiento y la toma de posición, la teoría y la praxis, desde luego sin abandonar por ello el rigor teórico. Con Foucault, pienso también que frecuentemente, y en especial hoy en día, la reflexión sobre Marx, Freud, incluso Durkheim, se presenta bajo la forma de un regreso a las fuentes, puesto que se trata de un regreso a un pensamiento filosófico, contra las tendencias positivistas que quieren hacer ciencias del hombre sobre el modelo de las ciencias de la naturaleza. Además habría que distinguir lo que es regreso auténtico de lo que, bajo la forma de un pretendido regreso a las fuentes, es, en realidad, un intento de asimilar a Marx y a Freud al positivismo y al estructuralismo no genético contemporáneo, los cuales les son totalmente ajenos.

Quisiera terminar mi intervención en esta perspectiva mencionando la frase ya célebre, escrita en el mes de mayo por un estudiante sobre el pizarrón de un salón de la Sorbona y que expresa, según mi opinión, lo esencial de la crítica filosófica y científica a la vez del estructuralismo no genético: «Las estructuras no salen a la calle», es decir: las estructuras jamás hacen la historia, sino los hombres, aunque la acción de estos últimos siempre tenga un carácter estructurado y significativo.

MICHEL FOUCAULT. Voy a tratar de responder. Lo primero que diré es que, por mi parte, nunca utilicé la palabra estructura. Búsquela en *Las palabras y las cosas* y no la encontrará. Entonces, me gustaría que se me ahorrasen todas las fáciles acusaciones sobre mi estructuralismo, o que se tomen el trabajo de justificarlas. Más aún: yo no dije que el autor no existe; no lo dije y me sorprende que mi discurso se prestara a semejante contrasentido. Retomemos un poco todo esto.

Hablé de una cierta temática que puede localizarse tanto en las obras como en la crítica, que, si se quiere, consiste en: el autor debe borrarse o ser borrado en beneficio de las formas propias del discurso. Una vez comprendido esto, la pregunta que me planteé era la siguiente: ¿qué permite descubrir esta regla de la desaparición del escritor o del autor? Permite descubrir el juego de la función autor. Y lo que intenté analizar es precisamente la manera como se ejercía la función autor, en lo que podría llamarse la cultura europea del siglo XVII. Sin duda lo hice de manera muy burda y acepto que demasiado abstracta, porque se trataba de un montaje de conjunto. Estarán de acuerdo en que definir de qué manera se ejerce esta función, en qué condiciones, en qué campo, etcétera, no quiere decir que el autor no existe.

Lo mismo sucede con la negación del hombre de la que habló Goldmann: la muerte del hombre es un tema que permite poner al día la manera como funciona en el saber el concepto de hombre. Y si se rebasa la lectura, evidentemente austera, de las primeras o de las últimas páginas de lo que escribí, se advertiría que esta afirmación remite al análisis de un funcionamiento. No se trata de afirmar que el hombre está muerto, sino que a partir del tema de que el hombre está muerto —que no es mío, que no deja de repetirse desde el final del siglo XIX— se trata de ver de

1. Las primeras estarían fundadas en la interacción entre sujeto y objeto; las segundas, sobre su identidad, total o parcial.

qué manera, según qué reglas, se formó y funcionó el concepto de hombre. Hice lo mismo con la noción de autor. Contengamos, pues, nuestras lágrimas.

Otra observación. Se dijo que tomaba el punto de vista de la no-cientificidad. Sin duda, no pretendo haber realizado aquí un trabajo científico, pero me gustaría saber desde qué instancia se me hace ese reproche.

MAURICE DE GANDILLAC. Al escucharlo me pregunté según qué criterios precisos distinguía a los «instauradores de discursividad», no sólo de los «profetas» de carácter más religioso, sino también de los promotores de «cientificidad» con los cuales no es incongruente vincular a Marx y a Freud. Y, si se admite una categoría original, situada de alguna manera más allá de la científicidad y del profetismo (y dependiendo, por lo tanto, de las dos), me sorprende no ver ahí ni a Platón ni sobre todo a Nietzsche, que según su presentación no hace mucho en Royaumont, si tengo buena memoria, ejercieron sobre nuestro tiempo una influencia del mismo tipo que la de Marx y Freud.

MICHEL FOUCAULT. Voy a responderle —pero a título de hipótesis de trabajo, puesto que, una vez más, lo que les señalé no era sino un plan de trabajo, una guía de construcción— que la situación transdiscursiva en la cual se encontraron autores como Platón y Aristóteles desde el momento en que escribieron hasta el Renacimiento, debe poder analizarse; la manera como se les citaba, como se referían a ellos, como se les interpretaba, como se restauraba la autenticidad de sus textos, etcétera, todo esto ciertamente obedece a un sistema de funcionamiento. Creo que con Marx y con Freud tenemos que ver con autores cuya posición transdiscursiva no es superponible a la posición transdiscursiva de autores como Platón o Aristóteles. Y habría que describir lo que es esta transdiscursividad moderna, en oposición a la transdiscursividad antigua.

LUCIEN GOLDMANN. Una sola pregunta: cuando admite la existencia del hombre o del sujeto, ¿los reduce usted, sí o no, al estatuto de función?

MICHEL FOUCAULT. No dije que lo reducía a una función, analizaba la función en cuyo interior puede existir algo, como un sujeto. Aquí no realicé el análisis del sujeto, hice el análisis del autor. Si hubiera dado una conferencia sobre el sujeto, es probable que hubiera analizado del mismo modo la función sujeto; es decir, habría hecho el análisis de las condiciones en las cuales es posible que un individuo ocupe la función del sujeto. Aún habría que precisar en qué campo el sujeto es sujeto, y de qué (del discurso, del deseo, del proceso económico, etcétera). No hay sujeto absoluto.

JEAN ULLMO. Me interesó profundamente su exposición porque revive un problema muy importante para la investigación científica en la actualidad. La investigación científica, y en particular la investigación matemática, son casos límite en los cuales un cierto número de conceptos que usted puso de relieve aparecen de manera muy clara. En efecto, en las vocaciones científicas que se perfilan alrededor del vigésimo año, enfrentarse al problema que usted planteó inicialmente se convirtió en un problema muy angustiante: «¿Qué importa quién habla?». En otro tiempo, una vocación científica era la voluntad de hablar uno mismo, de aportar una respuesta a los problemas fundamentales de la naturaleza o del pensamiento matemático; y esto justificaba las vocaciones, justificaba, puede decirse, vidas de abnegación y de sacrificio. En nuestros días este problema es mucho más delicado, porque la ciencia aparece mucho más anónima; y, en efecto, «¿qué importa quién ha-

bla?», lo que no encontró X en junio de 1969, lo encontrará Y en octubre de 1969. Entonces, sacrificar su vida por esta anticipación ligera y anónima es en verdad un problema extraordinariamente grave para el que tiene vocación y para el que debe ayudarlo. Y pienso que estos ejemplos de vocaciones científicas aclararán un poco su respuesta en el sentido, por lo demás, que usted indicó. Tomaré el ejemplo de Bourbaki; podría tomar el ejemplo de Keynes, pero Bourbaki constituye un ejemplo límite: se trata de un individuo múltiple; el nombre de autor parece desvanecerse verdaderamente a favor de una colectividad, y de una colectividad renovable, puesto que no siempre los mismos son Bourbaki. Ahora bien, sin embargo, existe un autor Bourbaki, y este autor Bourbaki se manifiesta a través de las discusiones extraordinariamente violentas, e incluso diría patéticas, entre los participantes de Bourbaki: antes de publicar uno de sus fascículos, esos fascículos que parecen tan objetivos, tan desprovistos de pasión, álgebra lineal o teoría de los conjuntos, de hecho hay noches enteras de discusión y de trifulca para ponerse de acuerdo sobre una idea fundamental, sobre una interiorización. Y éste es el único punto sobre el que encontraría un desacuerdo bastante profundo con usted, porque, al principio, eliminó la interioridad. Creo que no hay autor más que cuando hay interioridad. Y este ejemplo de Bourbaki, que no es un autor en el sentido trivial, lo demuestra de manera absoluta. Dicho esto, creo que restablezco un sujeto pensante, que puede ser de naturaleza original pero muy claro para los que tienen el hábito de la reflexión científica. Por lo demás, un artículo muy interesante en *Critique* de Michel Serres, «La tradición de la idea», ponía esto en evidencia. En las matemáticas no es la axiomática lo que cuenta, no es la combinatoria, no es lo que usted llamaría la capa discursiva, lo que cuenta es el pensamiento interno, es la percepción de un sujeto capaz de sentir, de integrar, de poseer este pensamiento interno. Y si tuviera tiempo, el ejemplo de Keynes desde el punto de vista económico sería todavía más sorprendente. Voy a concluir simplemente: pienso que sus conceptos, sus instrumentos de pensamiento son excelentes. Respondió, en la cuarta parte, a las preguntas que me había planteado en las tres primeras. ¿En dónde se encuentra lo que especifica al autor? Y bien, lo que especifica al autor es justamente la capacidad de modificar, de reorientar ese campo epistemológico o esa capa discursiva, para usar sus fórmulas. En efecto, no hay autor más que cuando se abandona el anonimato porque se reorientan los campos epistemológicos, porque se crea un nuevo campo discursivo que modifica, que transforma radicalmente al precedente. El caso más llamativo es el de Einstein: es un ejemplo absolutamente sorprendente desde este punto de vista. Me da gusto ver que Boulingan está de acuerdo conmigo, concordamos absolutamente sobre esto. En consecuencia, con estos dos criterios: necesidad de interiorizar una axiomática, y criterio del autor en tanto que modificando el campo epistemológico, me parece que se restituye un sujeto bastante poderoso, y perdona la expresión. Lo cual, por lo demás, no está ausente de su pensamiento.

JACQUES LACAN. Recibí muy tarde la invitación. Al leerla advertí, en el primer párrafo, el «regreso a». Se regresa tal vez a muchas cosas, pero, en fin, el regreso a Freud es algo que tomé como una especie de bandera, en un cierto campo, y en esto no puedo sino darle las gracias, respondió completamente a mi expectativa. Evocando especialmente, a propósito de Freud, lo que significa el «regreso a», todo lo que usted dijo me parece, al menos respecto a aquello en lo cual pude contribuir, perfectamente pertinente.

En segundo lugar, quisiera hacer notar que, estructuralismo o no, en el campo vagamente determinado por esta etiqueta, de ningún modo se trata de la negación del sujeto. Se trata de la dependencia del sujeto, lo cual es sumamente diferente; y muy en particular, en el nivel del regreso a Freud, de la dependencia del sujeto, en relación con algo verdaderamente elemental, y que tratamos de aislar bajo el término de «significante».

En tercer lugar —limitaré mi intervención a esto—, no creo que de ninguna manera sea legítimo haber escrito que las estructuras no salen a la calle, porque si hay algo que los acontecimientos de mayo demuestran es precisamente la salida a la calle de las estructuras. El hecho de que esto se escriba en el lugar mismo en donde se operó esta salida a la calle, simplemente prueba lo que muy a menudo, e incluso lo que más a menudo es interno a lo que se llama el acto, es que él mismo se desconoce.

JEAN WAHL. Nos queda agradecer a Michel Foucault por haber venido, hablado, haber escrito primero su conferencia, haber respondido a las preguntas planteadas, las que, por lo demás, fueron todas interesantes. Agradezco también a los que intervinieron y a los oyentes. «¿Quién escucha, quién habla?»: podemos responder «en casa» esta pregunta.

Figura fundamental de la semiótica y de la llamada Escuela de Tartu (Uspenski, Ivanov, Meletinski), fundada en 1964, Yuri Lotman desarrolló una relevante labor investigadora y organizativa sobre arte, cultura, mito y religión, como sistemas signícos, en sus libros y seminarios, y asimismo en la dirección de la revista *Semeotiké*. La magna obra de Lotman está en diálogo con el formalismo ruso (Jakobson) y el estructuralismo checo (Mukarovsky), la semiología saussureana, el postformalismo bajtiniano y la teoría comunicacional, para llegar a una semiótica de la cultura. Bajo su impulso se desarrollaron en la Escuela de Tartu investigaciones sobre teorías de las matemáticas, mitología, etnología, cibernética y comunicación lingüística.

Especialista en historia literaria rusa del siglo XVIII y principios del XIX, de Lotman es fundamental su definición de la obra de arte como sistema modelizador secundario (SMS), pues todos los sistemas culturales (literatura, cine, arte, música, religión y mito) son secundarios en relación con el lenguaje natural, primer sistema modelizador. Los SMS tienen una estructura más compleja y se subdividen en las series no artísticas (mito, religión y folclor), y en las series artísticas, a su vez divididas en artes verbales y no-verbales. En los SMS el marco cultural resulta fundamental, entendiendo a la cultura como una compleja totalidad semiótica, como totalidad de la información no heredada sino que se acumula, almacena y transmite por varios grupos dentro de la sociedad humana. La obra de arte constituye pues un signo en el interior de otro sistema signíco que es la cultura.

Dentro de los problemas del texto, a Lotman le interesó primordialmente la función desempeñada por el texto literario en cuanto signo. El sistema básico del texto es la lengua natural, pero en él se produce una remisión a componentes extrasistémicos (ideología, convenciones, códigos culturales), fundidos en la estructura lingüística del texto. La relación entre el interior del texto y su contexto sociocultural resulta, por lo tanto, de carácter estructural. En el texto literario existen un código lingüístico y un código literario, y variados subcódigos (géneros literarios, período histórico, material sociopolítico, creencias religiosas). Esta complejidad implica que la interpretación representa sólo un intento de aproximarse al texto como conjunto de signos. Como en Barthes, para Lotman no se trata de «descifrar» el texto, sino, en su criterio, de «tratar» con él, por las funciones socio-comunicativas del texto.

En uno de sus libros fundamentales, *Struktura judozhestvennogo teksta*, 1970 (*La estructura del texto artístico*, 1988), Lotman trabaja la complejidad de la estructura del texto artístico. Sus puntos de partida radican en que el arte es un lenguaje comunicacional, y el texto, una entidad dinámica. Perteneciente más al habla que a la lengua, el texto debe ser estudiado mediante un análisis inmanente que no desconozca los sistemas extratextuales. En uno de sus capítulos, «El concepto de texto», Lotman insiste en la importancia de las relaciones extratextuales como el conjunto de códigos artísticos, «históricamente formados» y reales, que hacen del texto un portador de significado. Estas conexiones —pertenencia a un género, estilo, autor, época; utilización de estrofa, ritmo— aparecen (o no) en la correspondiente estructura de código, y Lotman distingue estructuras del hablante (el autor) y del oyente (el lector). El concepto de texto entonces se constituye por la expresión (encarnación material de un sistema), la delimitación (su oposición a todos los signos materiales fuera de su constitución) y el carácter estructural (que vinculado con la delimitación supone la organización interna a nivel sintagmático).

Sistema semiótico, la sustancia del texto artístico está constituida por «relaciones de cosas», un sistema invariante de conexiones. Al focalizar la relación «remite-destinatario» (autor-lector), Lotman analiza cómo las interpretaciones difieren en función de las variadas percepciones del texto artístico. El signo representativo verbal o imagen tiene semejanza y desemejanza con el objeto que designa.

«El concepto de texto» (1970) ha sido tomado de la revisión, realizada por Rinaldo Acosta, de: Yuri Lotman, *La estructura del texto artístico*, traducción de Victoriano Imbert, Madrid, Ediciones Istmo, 1988, pp. 69-77.

## Textos y estructuras extratextuales

Es difícil definir el concepto de texto. Ante todo es necesario oponerse a la identificación del texto con la idea de la totalidad de la obra de arte. Resulta poco convincente, a pesar de su simplicidad aparente, la contraposición, muy difundida, del texto como una cierta realidad, a las concepciones, ideas, interpretaciones de todo género en las que se cree ver algo excesivamente inestable y subjetivo.

La obra de arte, que representa un determinado modelo del mundo, un cierto mensaje en el lenguaje del arte, no existe simplemente al margen de este lenguaje, así como al margen de los demás lenguajes de las comunicaciones sociales. Para el lector que intente descifrarlo mediante códigos arbitrarios, elegidos de un modo subjetivo, su significación se deformará ostensiblemente, pero para la persona que quisiera manejar el texto arrancado de todo el conjunto de conexiones extratextuales, la obra no sería portadora de significado alguno. Todo el conjunto de códigos artísticos, históricamente formados, que convierte al texto en portador de significado, corresponde a la esfera de las relaciones extratextuales. Pero se trata de relaciones totalmente reales. El concepto «lengua rusa» no es menos real que el concepto «texto en lengua rusa», aunque se trate de realidades de tipo distinto y su estudio sea asimismo diferente.

Las conexiones extratextuales de la obra pueden ser descritas como la relación del conjunto de elementos fijados en el texto respecto al conjunto de elementos del cual se efectuó la elección del elemento empleado dado. Es completamente evidente que el empleo de un cierto ritmo en un sistema que no admite otras posibilidades, que admite en una alternativa la elección de una posibilidad o que ofrece cinco procedimientos, igualmente probables, de construcción de un verso, de los cuales el poeta elige uno, este empleo nos dará construcciones artísticas totalmente distintas, aunque la parte materialmente fijada de la obra —el texto— permanezca invariable.

Es preciso destacar que la estructura extratextual es jerárquica, al igual que el lenguaje de la obra en su totalidad. Además, al insertarse en diferentes niveles jerárquicos, uno u otro elemento del texto establecerá distintas conexiones extratextuales (es decir, alcanzará diferente magnitud de entropía). Así, por ejemplo, si definimos un texto como una obra de la poesía rusa, la posibilidad de utilización en este texto de cualquiera de los metros que en igual medida son propios del verso ruso, será igualmente probable. Si reducimos los límites cronológicos de la construcción extratextual en la que insertamos el texto dado a la categoría de obra de «poeta ruso del siglo XIX» o hacemos lo mismo con el género «balada», las probabilidades varia-

rán. Pero el texto pertenece en igual medida a todas estas estructuras —y esto hay que tenerlo en cuenta—, determinando la magnitud de su entropía.

El hecho de que la pertenencia del texto a diferentes géneros, estilos, épocas, autores, etcétera, varíe la magnitud de la entropía de algunos elementos del mismo, no sólo obliga a considerar las conexiones extra-textuales como algo enteramente real, sino que señala también cierto camino a seguir para medir esta realidad.

Es preciso diferenciar las conexiones extratextuales a nivel de lenguaje artístico y a nivel de mensaje artístico. Ya hemos citado más arriba ejemplos de las primeras. Las segundas son los casos en que la no utilización de un determinado elemento, la ausencia significativa, el «minus-procedimiento» [*minus-prém*], se convierte en parte orgánica del texto gráficamente fijado. Tales son, por ejemplo, las omisiones de estrofas, señaladas con números en el texto definitivo de *Eugenio Oneguín*; la sustitución, por parte de Pushkin, del final ya escrito del poema *Napoleón*, por un fragmento de verso «El mundo quedó vacío...»; así como los demás casos de inclusión en el texto definitivo de construcciones incompletas; la ausencia de rima allí donde el lector la espera, etcétera. La correlación entre el elemento no utilizado —el «minus-procedimiento»— y la estructura de la expectativa del lector, y entre ésta, a su vez, y la magnitud de probabilidad de empleo en una situación constructiva dada del elemento textualmente fijado, hace igualmente de la información que porta el «minus-procedimiento» una magnitud perfectamente real y mensurable. Este problema forma parte de otro más general: el papel constructivo del cero significativo («Zéro-problème»),<sup>1</sup> del significado semántico de la pausa, de la medición de la información que encierra el silencio artístico.

Condición indispensable para su aparición es, como hemos visto, que en el lugar del texto de uno u otro nivel ocupado por el «minus-procedimiento» se halle, en estructura de código correspondiente a él, un elemento portador de significado o un conjunto de elementos, sinónimos dentro de esta construcción, portadores de significado. De este modo, el texto artístico se inserta necesariamente en una construcción extratextual más compleja, constituyendo con ella una oposición binaria.

Una circunstancia más complica el problema: las estructuras extratextuales modifican la magnitud de probabilidad de determinados elementos suyos en dependencia de que correspondan a las «estructuras del hablante» —del autor—, o a las «estructuras del oyente» —el lector—, con todas las consecuencias que se derivan de la complejidad de este problema en el arte.

## Concepto de texto

Parece conveniente que la base del concepto de texto esté constituida por las siguientes definiciones.

1. *Expresión*. El texto se halla fijado en unos signos determinados y, en este sentido, se opone a las estructuras extratextuales. Para la literatura se trata, en primer

1. Cf. M. Fret, *Cahiers Ferdinand de Saussure*, XI, p. 35; Roland Barthes, *Le degré zéro de l'écriture*, París, Éd. Gonthier, pp. 151-152; Z. Lissa, «Estetyczue funkcje ciszy i pauzy w muzyce» [Funciones estéticas del silencio y de la pausa en la música], en *Estetyka*, Roenik II, 1961.

término, de la expresión del texto mediante signos de la lengua natural. La expresión en oposición a la no expresión obliga a considerar el texto como la realización de un cierto sistema, como su encarnación material. En la antinomia saussureana de lengua y habla, el texto pertenecerá siempre al dominio del habla; por ello el texto poseerá siempre, junto a los elementos sistémicos, elementos extrasistémicos. Es verdad que la combinación de los principios de jerarquización y de intersección múltiple de estructuras conduce a que lo extrasistémico, desde el punto de vista de una de las subestructuras particulares, pueda revelarse sistémico desde el punto de vista de otra, y la recodificación al lenguaje de la percepción artística del auditorio pueda, en principio, trasladar cualquier elemento a la clase de los elementos sistémicos. Pero con todo, la existencia de elementos extrasistémicos —consecuencia inevitable de la materialización—, así como la percepción de que unos mismos elementos pueden ser sistémicos a un nivel y extrasistémicos a otro, acompañan necesariamente al texto.

2. *Delimitación.* La delimitación es inherente al texto. En este sentido, el texto se opone, por un lado, a todos los signos encarnados materialmente que no entran en su constitución, según el principio de inclusión-no inclusión. Por otro lado, se opone a todas las estructuras en las que el rasgo de límite no se distingue; por ejemplo, se opone a las estructuras de las lenguas naturales y al carácter infinito («abierto») de sus textos verbales. Sin embargo, en el sistema de las lenguas naturales existen asimismo construcciones en las que la categoría de delimitación se expresa netamente: la palabra y, sobre todo, la oración. No es casual que desempeñen un papel particularmente importante en la construcción del texto artístico. Ya en su tiempo, A. Potebnia habló del carácter isomorfo del texto artístico respecto de la palabra. Como demostró A.M. Piatigorski, el texto posee un significado textual único y en este sentido puede examinarse como una señal indivisible. «Ser una novela», «ser un documento», «ser una plegaria» significa realizar una determinada función cultural y transmitir un significado íntegro. El lector define cada uno de estos textos por un conjunto de rasgos. Por esta razón, la transmisión de un rasgo a otro texto es uno de los medios esenciales de formación de significados nuevos (el rasgo textual del documento se transmite a una obra de arte, etcétera).

El concepto de límite se manifiesta distintamente en textos de tipo diferente: es el principio y final en textos cuya estructura se desarrolla en el tiempo (sobre el papel modelador específico del «principio» y «fin» en textos de este tipo, véase más adelante), el marco en la pintura, las candilejas en el teatro. La delimitación del espacio constructivo (artístico) respecto al no constructivo se convierte en el procedimiento principal del lenguaje de la escultura y de la arquitectura.

El carácter jerárquico del texto, el hecho de que su sistema se divida en una compleja construcción de subsistemas, lleva a que una serie de elementos pertenecientes a la estructura interior se revele como límite en subsistemas de diverso tipo (límites de capítulos, estrofas, versos, hemistiquios). El límite, al mostrar al lector que está tratando con un texto y suscitar en su conciencia todo el sistema de códigos artísticos correspondientes, se halla en una posición estructural fuerte. Puesto que unos elementos son señales de un límite, y otros, de varios límites que coinciden en una posición común en el texto (el final de un capítulo es asimismo final del libro); puesto que la jerarquía de niveles permite hablar de la posición dominante de estos u otros límites (los límites del capítulo dominan jerárquicamente los lími-

tes de la estrofa, los límites de la novela, los del capítulo), se abre la posibilidad de establecer la commensurabilidad estructural del papel que desempeñan tales o cuales señales de delimitación. Paralelamente con esto, la saturación del texto de límites internos (la existencia de «encabalgamientos», la división o no división en estrofas, la división en capítulos, etcétera) y la demarcación de los límites externos (el grado de demarcación de los límites externos puede reducirse hasta llegar a la imitación de la ruptura mecánica del texto: *Viaje sentimental*, de Sterne) crean igualmente una base para la clasificación de tipos de construcción del texto.

3. *Carácter estructural*. El texto no representa una simple sucesión de signos en el intervalo entre dos límites externos. Una organización interna que lo convierte a nivel sintagmático en un todo estructural es inherente al texto. Por eso, para reconocer como texto artístico un conjunto de frases de la lengua natural es preciso convencerse de que forman una cierta estructura de tipo secundario a nivel de organización artística.

Es preciso señalar que el carácter estructural y la delimitación están relacionados.<sup>2</sup>

### La jerarquicidad del concepto de texto

Conviene destacar que, al referirnos a la expresión material del texto, teníamos presente una propiedad, altamente específica, de los sistemas de signos. Su sustancia material está constituida no por «cosas», sino por relaciones de cosas. Respectivamente, ello se manifiesta asimismo en el problema del texto artístico que se construye como una forma de organización, es decir, como un sistema determinado de relaciones que constituyen sus unidades materiales. Esto se halla ligado al hecho de que entre los diferentes niveles del texto pueden establecerse conexiones estructurales complementarias: relaciones entre tipos de sistemas. El texto se descompone en subtextos (nivel fonológico, nivel gramatical, etcétera), cada uno de los cuales puede examinarse como independientemente organizado. Las relaciones estructurales entre niveles devienen una característica determinada del texto en su conjunto. Son precisamente estos lazos estables (en el interior de los niveles y entre los niveles) los que confieren al texto el carácter de invariante. El funcionamiento del texto en el medio social engendra una tendencia a la división del texto en variantes. Es un fenómeno debidamente estudiado por lo que se refiere al folclor y la literatura medieval. Se considera habitualmente que la técnica de impresión, que impuso su lenguaje gráfico a la nueva cultura, llevó a la desaparición de las variantes del texto literario. Esto no es del todo así. Basta con grabar la declamación de una misma poesía por diversos recitadores para convencerse de que el texto impreso nos da únicamente un cierto tipo invariante de texto (por ejemplo a nivel de entonación), y las grabaciones, sus variantes. Si estudiamos la literatura contemporánea

2. Para más detalles sobre el concepto de texto, véase: A.M. Piatigorski, «Nekotorye obshchie zamechaniia otnositel'no rassmotreniia teksta kak raznovidnosti signala» [Algunas observaciones generales acerca del texto como variante de la señal], en *Strukturno-tipologicheskie issledovaniia*, Moscú, 1962; Y.M. Lotman, A.M. Piatigorski, «Tekst i funktsiia» [Texto y función], en *3-ia letnaia shkola po vtorichnym modeliruiushchim sistemam. Tezisy. Doklady*, Tartu, 1968.

no desde el punto de vista del autor, como estamos acostumbrados, sino del lector, la conservación de la variabilidad será un hecho evidente. Por último, el problema del texto y de sus variantes existe plenamente para los textólogos.

El hecho de que el texto es un sistema invariante de relaciones se manifiesta con toda evidencia al reconstruir obras defectuosas o perdidas. Aunque a ello se dedican con éxito los folcloristas,<sup>3</sup> aunque para el medievalista este problema puede considerarse como tradicional,<sup>4</sup> surge, sin embargo, regularmente ante el investigador de la literatura moderna. Así podrían señalarse los numerosos intentos, sobre todo en los estudios sobre Pushkin, de reconstruir las ideas y los proyectos del poeta, las interesantes tentativas de restaurar textos perdidos. Si el texto no representara una cierta constante en sus límites de estructura, el propio planteamiento de estos problemas sería ilegítimo.

Sin embargo, está claro que, enfocando de este modo el problema, es posible tomar un grupo de textos (por ejemplo, la comedia rusa del siglo XVIII) y estudiarlo como un texto único, describir el sistema de reglas invariantes y considerar todas las diferencias como variantes engendradas en el proceso de su funcionamiento social. Puede constituirse tal abstracción a un nivel muy elevado. Probablemente sea muy posible examinar el concepto «literatura del siglo XX» como cierto texto, sujeto a descripción, con una compleja relación de conexiones variantes e invariantes, extrasistémicas y sistémicas.

De lo dicho se infiere que, si tomamos un grupo de textos isomorfos en algún sentido y los describimos como un solo texto, esta descripción contendrá, respecto a los textos que se describen, únicamente los elementos sistémicos, y los propios textos aparecerán frente a aquél como una combinación compleja de elementos organizados (sistémicos, pertinentes) y no organizados (extrasistémicos, no pertinentes). Por consiguiente, el texto de nivel superior se presentará respecto a los textos de nivel inferior como un lenguaje de descripción. Y, a su vez, el lenguaje de descripción de los textos artísticos es, en cierto sentido, isomorfo a estos textos. Otra consecuencia que se deriva de aquí es que la descripción del nivel más elevado (por ejemplo, «el texto artístico»), que contendrá únicamente las relaciones sistémicas, será el lenguaje de descripción de otros textos, pero esta descripción no será ella misma un texto (de acuerdo con la regla según la cual un texto, al ser sistema materializado, contiene elementos extrasistémicos).

Sobre la base de estas proposiciones se puede extraer una regla útil. Primero: el lenguaje de la descripción de un texto representa una jerarquía. Es inadmisibles la confusión de descripciones de distintos niveles. Es preciso especificar exactamente

3. Citaré la experiencia, extremadamente aleccionadora, de reconstrucción de textos protoeslavos. Véase: V.V. Ivanov, V.N. Toporov, «K rekonstruktsii praslaviánskogo teksta» [En torno a la reconstrucción de un texto protoeslavo], en *Slavianskoe yazykoznanie, V, Mezhdunarodnyi s'ezd slavistov*, Moscú, 1963.

4. Las brillantes reconstrucciones de Shajmatov de textos de las crónicas esperan un análisis minucioso a la luz de los métodos de la ciencia moderna (el análisis de la metodología de reconstrucciones, véase en: D.S. Lijacov, *Russkie letopisi* [Las crónicas rusas], Moscú-Leningrado, 1947). Una crítica de las premisas metodológicas de las reconstrucciones de Shajmatov aparece en los trabajos de I.P. Eremin (*Povesti vremennyj let*, Leningrado, 1947) y de N.S. Trubetzkoi (en un texto juvenil perdido, dedicado especialmente a este problema). Independientemente de cómo se valore la metodología de Shajmatov en el futuro, seguirá siendo un ejemplo brillante de un intento precoz de aplicación de métodos espontáneamente estructurales al problema de reconstrucción de textos.

a qué nivel (niveles) se realiza la descripción. Segundo: en los límites de un nivel dado la descripción debe ser estructural y completa. Tercero: los metalenguajes de diferentes niveles de descripción pueden ser distintos.

Conviene, sin embargo, subrayar que la realidad de la descripción científica no coincide del todo con la realidad de la percepción del lector: para el investigador que describe, es real la jerarquía de los textos, que aparecen como insertos unos en los otros. Para el lector es real un solo texto, el creado por el autor. Puede representarse el género como un texto único, pero es imposible convertirlo en objeto de la percepción artística. Al percibir el texto creado por el autor como único, el receptor de la información considera todo lo que se superpone al texto como una jerarquía de códigos que revelan la semántica oculta de una única obra de arte que le ha sido realmente dada.

En relación con esto, es evidente que la definición del texto artístico no puede ser completa sin una clasificación complementaria del aspecto «remitente: destinatario». Así, las diferentes interpretaciones de un papel teatral, de una pieza musical, de un mismo argumento en la pintura (por ejemplo, «la Virgen con el niño»), etcétera, pueden percibirse, desde un punto de vista, como repetición de un texto (la diferencia no queda fijada: *cf.* los comentarios de un auditorio no preparado de que en el Ermitage «todo es igual», que «todos los iconos son iguales», que «es imposible distinguir entre sí a los poetas del siglo XVII», etcétera), como variantes de un texto invariante o, desde una actitud distinta, como textos diferentes e incluso contrapuestos.

### El signo representativo verbal (la imagen)

La propiedad de los textos artísticos de convertirse en códigos —sistemas modeladores— lleva a que algunos rasgos que son precisamente específicos del texto como tal, se transfieran, en el proceso de comunicación artística, a la esfera del sistema codificador. Así, por ejemplo, la delimitación deviene no sólo un rasgo del texto, sino también una propiedad esencial del lenguaje artístico.

No nos detendremos ahora en la importancia de la delimitación como principio constructivo de la composición, sino en las consecuencias que de ello se derivan para el lenguaje del arte.

El arte verbal empieza por los intentos de superar una propiedad fundamental de la palabra como signo lingüístico —el carácter no condicionado de la relación entre los planos de la expresión y del contenido— y de construir un modelo artístico verbal como en las artes representativas, de acuerdo con el principio icónico. Ello no es casual y está orgánicamente ligado al destino de los signos en la historia de la cultura humana.

Los signos de la lengua natural, con su convencionalidad en la relación entre significado y significante, comprensibles únicamente en su referencia a un código determinado, se convierten fácilmente en incomprensibles, y allí donde el sistema semántico codificador se revela intercalado en la vida social, incluso falsos. El signo como fuente de información se convierte con la misma facilidad en medio de desinformación social. La tendencia a luchar contra la palabra, la toma de conciencia de que la posibilidad de engaño radica en la esencia misma de la palabra, es un factor

de la cultura humana tan constante como la admiración ante el poder de la palabra. No es casual que la forma superior de comprensión cobre, para muchos tipos de cultura, la forma de «se entiende sin necesidad de palabras» y se asocie con las comunicaciones no verbales: la música, el amor, el lenguaje emocional de la paralingüística.

Los signos representativos poseen la ventaja de que, al sobreentender la similitud externa, evidente entre el significado y el significante, entre la estructura del signo y su contenido, no exigen para su comprensión códigos complejos (a un destinatario ingenuo de semejante mensaje le parece que no utiliza, en este caso, código alguno). Citaremos el ejemplo de una señal de carretera combinada, compuesta de dos elementos: una franja de prohibición y una cabeza de caballo. El primer elemento posee un carácter convencional: para comprender su significado es preciso conocer el código específico de las señales de circulación. El segundo es icónico y se codifica únicamente a través de la anterior experiencia de la vida (un hombre que no ha visto jamás un caballo no lo entenderá). Realicemos, sin embargo, otro experimento mental: añadamos a la señal prohibitiva un número o una palabra. En este caso ambos elementos serán convencionales; sin embargo el grado de convención será diferente. Sobre el fondo de una señal de carretera que se descifra mediante un código especial conocido por un círculo reducido de personas, la palabra y el número destacarán por su comprensibilidad general y se asimilarán funcionalmente a la cabeza de caballo o a cualquier otra señal icónica. Este ejemplo de cómo un signo convencional puede asimilarse funcionalmente a un signo representativo ofrece un gran interés para la literatura. Del material de la lengua natural —sistema de signos convencionales pero comprensibles a toda la colectividad hasta el punto de que esta convencionalidad, sobre el fondo de otros «lenguajes» más especiales, deja de percibirse— surge un signo secundario de tipo representativo (quizás haya que relacionarlo con la «imagen» de la teoría tradicional de la literatura). Este signo representativo secundario posee propiedades de los signos icónicos: por su semejanza inmediata con el objeto, por su evidencia, produce la impresión de hallarse menos condicionado por el código y, por eso, como parece, garantiza una mayor verdad y una mayor comprensibilidad que los signos convencionales.

Tiene este signo dos aspectos indivisibles: semejanza con el objeto que designa y desemejanza con el objeto que designa. Estos dos conceptos no existen el uno sin el otro.

Stanley Fish, distinguido profesor de Lengua Inglesa y de Leyes en la Universidad de Duke y director ejecutivo de la editorial Duke University Press, comienza su labor crítica como estudioso del Renacimiento dentro del enfoque del *new criticism*. Pero en discusión con el principio de concentrar la atención en el texto, desde sus primeros trabajos sobre *El paraíso perdido*, de John Milton, se interesa por lo que el lector trae al texto. Junto a David Bleich será uno de los representantes del enfoque llamado «crítica de la respuesta del lector», que parte de la premisa de que el objeto no tiene existencia independientemente del sujeto.

A diferencia de la teoría de la recepción en Jauss, este enfoque no enfatiza la recepción original de la obra, y, contrariamente al planteo de Wolfgang Iser, no acepta que ella encierre constricciones objetivas que se ejercen sobre el lector. Fish es conocido por su «estilística afectiva», por su noción de «lector informado» vinculada con la de «comunidad interpretativa», y por sus conferencias y artículos reunidos en *Is There a Text in This Class?*, 1980 [¿Hay un texto en esta clase?], en el cual discute tópicos de estilística y de teoría de los actos de habla. En él incluye su importante trabajo «Literature in the Reader: Affective Stylistics», 1970 («La literatura en el lector: estilística "afectiva"», 1989).

En este material, Fish insiste en la naturaleza temporal del proceso de lectura; según su criterio, el significado del texto literario no puede separarse de la experiencia que el lector tiene de éste. En un análisis, entre la lingüística y la ciencia literaria, de los procesos de lectura, su punto de interés no es tanto qué significa una frase, como qué hace una frase, o sea, su acción sobre el lector y las respuestas que suscita en él, en una sucesión temporal, relacionada con la serie de palabras que la conforman. Para Fish, «se requiere un método [...] un mecanismo que con sus operaciones haga observable [...] lo que está por debajo del nivel de la respuesta consciente». Y concluye que lo que hace a la frase es lo que ella significa, pues no hay relación directa entre el significado de una frase y lo que significan sus palabras.

El significado de la frase (el poema, la novela) está en la acción que ejerce sobre la experiencia afectiva del lector. Fish se refiere a un lector ideal o idealizado, un lector «informado», que posee tres competencias: sintáctica, semántica y literaria. Frente a la ilusión de la objetividad, Fish prefiere la subjetividad «reconocida y controlada». Contrario a una estética universal, califica como histórico su método

de operar y reconoce la pluralidad, en el tiempo, de posibles lectores informados. Su estilística afectiva se refiere a que un hecho estilístico constituye un hecho de respuesta.

En una etapa posterior, Fish desarrolla su posición al afirmar que las respuestas totalmente subjetivas resultan imposibles pues no pueden existir fuera de un conjunto de normas y sistemas de pensamiento que son intersubjetivos. De la misma manera que la dicotomía sujeto-objeto se elimina al no existir objetos puros ni sujetos puros. El objeto, el texto literario, es una construcción hecha por el sujeto o por un grupo de sujetos que Fish denomina «comunidad interpretativa», diversas agrupaciones de intérpretes consecuencia de diversos esquemas de estrategias de lectura y de normas. Desde una perspectiva radical, para Fish los rasgos (aparentemente) objetivos de los textos literarios (forma métrica, ritmo) significan el fruto de estrategias interpretativas.

«La literatura en el lector: estilística “afectiva”» (1970) ha sido tomado de *Estética de la recepción* (ed. Rainer Warnig), traducción de Ricardo Sánchez Ortiz de Urbina, Madrid, Visor, 1989, pp. 111-131.

# LA LITERATURA EN EL LECTOR: ESTILÍSTICA «AFECTIVA»

## La significación como suceso

Si en este momento alguien preguntase: «¿Qué está usted haciendo?», podría contestar: «Estoy leyendo», y así conceder que la lectura es una actividad, algo que se *hace*. Nadie afirmaría que el acto de leer puede tener lugar en ausencia de alguien que lea —¿cómo separar la danza del bailarín?—; pero, curiosamente, a la hora de hacer enunciados analíticos sobre el producto final de la lectura (significaciones o comprensión), el lector suele ser olvidado o ignorado. Ciertamente, en la más reciente historia de la literatura ha sido excluido por ley. Me refiero, naturalmente, a los pronunciamientos *ex cathedra* de Wimsatt y Beardsley en su artículo «La falacia afectiva», de enorme influencia: «La falacia afectiva consiste en la confusión entre el poema y sus resultados (lo que *es* y lo que *hace*)... comienza intentando derivar las normas de la crítica a partir de los efectos psicológicos del poema, y termina en el impresionismo y el relativismo. El resultado... es que el poema mismo, en cuanto objeto de un juicio crítico específico, tiende a desaparecer».<sup>1</sup>

En su momento volveré a estos argumentos, no tanto para refutarlos cuanto para afirmarlos o integrarlos; pero antes quisiera mostrar la fuerza explicativa del método de análisis que toma plenamente en cuenta al lector como instancia mediadora activa, y que, en consecuencia, se centra en los «efectos psicológicos» de los enunciados. Y quisiera empezar con un enunciado ajeno a las cuestiones que usualmente planteamos:

Que Judas pereciese ahorcándose es algo de lo que no hay certeza en la Escritura: aunque en un lugar parece afirmarlo, y un término ambiguo da ocasión para interpretarlo así, sin embargo en otro lugar, en una descripción más precisa, se tiene por improbable, y parece negarlo.<sup>2</sup>

Normalmente, uno empezaría preguntando «¿qué significa esta frase?», o bien, «¿de qué se trata?», o «¿qué es lo que dice?», preguntas todas que presuponen la objetividad de la expresión. Sin embargo, y para mis fines, esta frase tiene la ventaja de no decir nada. O sea, no se puede establecer un hecho que pueda servir de res-

1. *The Verbal Icon*, Lexington, Ky., 1954, p. 21.

2. *That Judas perished by hanging himself, there is no certainty in Scripture: though in one place it seems to affirm it, and by a doubtful word hath given occasion to translate it; yet in another place, in a more punctual description, it maketh it improbable and seems to overthrow it.*

puesta a esas preguntas. Naturalmente, esta dificultad es ella misma un hecho —de respuesta—, y sugiere, para mí al menos, que lo que como enunciado puede tener un sentido problemático, como estrategia tiene completo sentido. Se entiende ahora el enunciado como una «acción» que tiene un mensaje. Esta estrategia de la acción es una estrategia de progresiva incertidumbre. Simplemente con fijarse en la primera cláusula de la frase el lector se atiene al aserto «que Judas pereciese ahorcándose» (en construcciones de este tipo «que» se entiende como abreviatura de «el hecho de que»). Esto no es una decisión consciente, sino más bien un ajuste anticipador en la proyección del futuro transcurso de la frase. Sabe (sin que este conocimiento tenga forma cognitiva) que esta primera cláusula es el preliminar de un largo aserto (es su «base»), y que tiene que controlarla para poder moverse fácil y confiadamente en lo que sigue. En el contexto de este «conocimiento», está preparado, sin estar muy consciente de ello, para que sigan algunas de estas construcciones:

Que Judas pereciese colgándose, *es* (un ejemplo para todos).

Que Judas pereciese colgándose, *muestra* (lo consciente que era de la enormidad de su pecado).

Que Judas pereciese colgándose, *debería* (darnos que pensar).

El número de estas posibilidades (y hay muchas más que las listadas) se estrecha considerablemente cuando se leen las palabras que siguen: «es algo de lo que no». En este momento, el lector está esperando, incluso prediciendo lo que seguiría: «hay duda». Pero, en lugar de ello se encuentra con «hay certeza». Y entonces el hecho que le había servido de punto de referencia se hace incierto (es irónico que la apariencia de *certeza* dé ocasión a la *duda*, mientras que la palabra *duda* habría contribuido a la certeza del lector). En consecuencia, los términos de la relación del lector con la frase experimentan un cambio profundo. Se encuentra súbitamente envuelto en un tipo diferente de actividad. Más que seguir un argumento a lo largo de un camino bien iluminado (una luz, después de todo, se ha apagado), está buscando uno. El impulso natural en una situación como ésta, en la vida o en la literatura, es seguir adelante, con la esperanza de que lo que se ha oscurecido, se aclare de nuevo; pero, en este caso seguir adelante sólo intensifica el sentido de la desorientación del lector. La prosa está continuamente abriendo, pero después cerrando, posibilidades de verificación en una u otra dirección. Hay dos tipos de vocabulario en la frase; uno ofrece la esperanza de aclaración —*lugar, preciso, negar*— mientras que el otro decepciona —*aunque, ambiguo, sin embargo, improbable, parecer*—; y el lector se mueve adelante y atrás entre ellos y entre la alternativa —que Judas pereció colgándose o no— que está en suspenso (en realidad es el lector quien está en suspenso) cuando la frase termina (¿se desvanece?, ¿cesa?). La indeterminación de la experiencia se confirma con la abundancia de pronombres. Se hace difícil decir a qué se refiere el «lo», y si el lector se toma la molestia de volver atrás sus pasos, se encuentra nuevamente con «que Judas pereció colgándose». En resumen, cambia un pronombre indeterminado por una afirmación todavía menos determinada (es decir, cierta).

Lo que este análisis tiene de persuasivo e iluminador (y no ha sido exhaustivo) es el resultado de sustituir una pregunta (¿qué significa esta frase?) por otra pregunta más operativa (¿qué hace esta frase?). Y lo que la frase hace es dar algo al lector

y luego quitárselo, lo engatusa con la promesa no cumplida de su vuelta. Una observación sobre lo afirmado en un enunciado —su negativa a formular una sentencia declarativa— se ha transformado en una experiencia de lectura (ser incapaz de encontrar un hecho). No se trata de un objeto, una cosa en sí sino de un *evento*, de algo que *sucede* con la participación del lector. Y este evento, este suceso —todo él, y no sólo algo que pueda decirse sobre él o una información sacada de él— es lo que constituye, según mi opinión, el *significado* de la frase. (Naturalmente, en este caso no hay ninguna información que sacar.)

Se trata de una tesis provocadora, cuya elaboración y defensa será el asunto de las páginas que siguen. Pero antes me gustaría examinar otra afirmación, que tampoco dice nada (adecuadamente): «Nor did they not perceive the evil plight».<sup>3</sup> La primera palabra de este verso del *Paraíso perdido* (I, 335) genera una expectativa precisa (aunque abstracta) de lo que va a seguir: un enunciado negativo que exige para completarse un sujeto y un verbo. Hay entonces «dos lugares vacíos» en la mente del lector, que esperan llenarse. Esta expectativa se fortalece (aunque sólo sea porque no es puesta en duda) por la partícula auxiliar «did» y por el pronombre «they». Presumiblemente no tardará mucho el verbo. Pero, en su lugar, se presenta al lector una segunda negativa, que no se acomoda a su visión de la forma del enunciado. Su progreso a lo largo del verso se detiene y se ve forzado a habérselas con el intruso (por inesperado) «not». En efecto, lo que el lector hace en este momento, o se ve forzado a hacer, es preguntar —¿lo hicieron o no lo hicieron?— y, en busca de la respuesta, releo lo anterior (caso en el que repite simplemente la secuencia mental de operaciones) o sigue adelante (caso en el que encuentra el verbo anticipado), pero en ambos casos permanece irresuelta la incertidumbre sintáctica.

Podría objetarse que la solución a la dificultad estaría simplemente en la apelación a la regla de la doble negación; una negación cancela a la otra, con lo que la lectura «correcta» sería: «they did perceive the evil plight». Pero por satisfactoria que esta solución parezca ser en términos de la lógica interna de las expresiones gramaticales (e incluso en tal lógica hay problemas),<sup>4</sup> no tiene nada que ver con la lógica de la experiencia de la lectura, o, insisto, con su significado. Esta experiencia es temporal, y en el curso de ella las dos negaciones no se combinan para producir una afirmación, sino para impedir que el lector realice el simple sentido (declarativo) que sería el objeto del análisis lógico. «Limpiar» gramaticalmente el verso sería quitar de él su efecto más relevante e importante, la suspensión del lector entre las alternativas que su sintaxis ofrece de momento; lo que era un problema se convierte, si el verso se considera como un objeto, como una cosa en sí, en un *hecho*, al ser contemplado como un acontecimiento. La incapacidad del lector de decir si ellos «percibían» o no, y su pregunta involuntaria (o su equivalente psicológico), son eventos en su encuentro con el verso, y como eventos forman parte de su *significación*, aunque tengan lugar en la mente y no en la página del libro. En consecuencia, descubrimos que la respuesta a la pregunta «¿lo hicieron o no?» es «lo hicieron y no lo hicieron». Milton está explotando (y llamando nuestra atención sobre ello) los

3. Y ellos percibieron la desgracia de su situación.

4. Según esto, el verso diría: *They did not perceive*, que no es lo mismo que decir: *they did perceive*. (La cuestión sigue abierta.) También se podría decir que *not* no es propiamente una negación.

dos sentidos de «percibir»: ellos (los ángeles caídos) perciben el juego, el dolor, la oscuridad; lo ven físicamente; aunque están ciegos ante el significado moral de su situación; y en este sentido no perciben la desgracia de su situación. Pero esto es otra historia.

En estos dos ejemplos de análisis subyace un método, sencillo en su idea, pero complejo (o al menos complicado) en su ejecución. Consiste simplemente en la rigurosa y desinteresada formulación de la pregunta ¿qué es lo que *hace* esta palabra, esta frase, enunciado, párrafo, capítulo, novela, pieza o poema? Y su aplicación exige un *análisis de las respuestas sucesivas del lector en relación con las palabras, tal como se suceden unas a otras en el tiempo*. Cada palabra de esta afirmación encierra un énfasis especial. Es un análisis de un desarrollo de respuestas para distinguirlo del atomismo de muchas críticas del estilo. La respuesta del lector a la quinta palabra en un verso o frase es en gran medida el producto de su reacción a las palabras primera, segunda, tercera y cuarta. Y por respuesta entiendo algo más que una serie de sentimientos (lo que Wimsatt y Beardsley llaman «puros informes afectivos»). La categoría de las reacciones incluye todas y cada una de las actividades provocadas por una serie de palabras: la proyección de las posibilidades sintácticas y/o léxicas, su aparición subsiguiente o su falta, actitudes frente a personas, cosas o ideas, la inversión o cuestionamiento de tales actitudes, y muchas más. Evidentemente se impone una gran carga sobre el analista, quien, en sus observaciones sobre todos los momentos de la experiencia lectora, ha de tener en cuenta todo lo que ha sucedido en la mente del lector en los momentos anteriores, cada uno de los cuales es a su vez objeto de las presiones acumuladas por los precedentes. (También debe tomar en cuenta influencias y presiones anteriores a la experiencia actual lectora, aspectos sobre géneros, historia, etcétera, que consideraremos más adelante.) Todo lo cual se incluye en la frase «que [sucede] en el tiempo». La base del método es la consideración del flujo *temporal* de la experiencia lectora, y se supone que el lector reacciona en términos de ese flujo, y no del enunciado entero. Es decir, en una frase de cualquier longitud hay un punto en el que el lector toma en consideración sólo la primera palabra, luego la segunda, después la tercera, etcétera, y el informe de lo que le sucede al lector es siempre un informe de lo que le ha sucedido *hasta tal punto*. (El informe incluye lo que dispone al lector para experiencias futuras, pero no esas experiencias.)

La importancia de este principio queda clara si intervenimos las dos primeras cláusulas de la frase sobre Judas: «No hay certeza de que Judas pereciese colgándose». Aquí el tipo de afirmación no es puesto en duda nunca, porque el lector conoce desde el principio lo que es dudoso. Tiene la perspectiva desde la que contemplar la frase, y esa perspectiva queda confirmada, y no impugnada por lo que sigue. Incluso la confusión de pronombres de la segunda parte de la frase no le molestará porque puede situarse fácilmente en el contexto de la respuesta inicial. No hay diferencia en la información proporcionada (o no proporcionada) por las dos frases, o en sus componentes léxicos y sintácticos,<sup>5</sup> sino sólo en el modo de recibirla. Pero esta diferencia es lo que constituye *toda* la diferencia, entre una experiencia incómoda, intranquilizadora, en la que una gradual disminución del hecho se interpreta como

5. Naturalmente, *That* no se lee como *the fact that*, pero esto ocurre sólo porque la ordenación de la frase ha excluido esa posibilidad.

fallo de la percepción, y una experiencia completa y satisfactoria en la que la duda es confortablemente cierta y la confianza del lector en su poder permanece intacta y bajo control. Es, creo, una diferencia de significación.

Los resultados (después los llamaré ventajas) de este método están representados clara, aunque no exhaustivamente, en mis dos ejemplos. Esencialmente, lo que el método hace es «ralentizar» la experiencia lectora, de manera que no se perciban los «acontecimientos» en su tiempo normal, pero lo que realmente ocurre es objeto de nuestra atención analítica. Es como si una cámara lenta con un mecanismo de parada automático estuviese registrando nuestras experiencias lingüísticas y presentándolas a nuestra contemplación. Naturalmente, el valor de tal procedimiento está ligado a la idea de *significación como suceso*. Algo que está sucediendo entre las palabras y la mente del lector, algo no visible al ojo desnudo, pero que puede hacerse visible (o al menos palpable) introduciendo regularmente una «pregunta investigadora»: ¿qué es lo que hace esto? Es más corriente suponer que la significación es función de lo expresado, e igualarla con la información recibida (mensaje) o con la actitud expresada. Es decir, se consideran los componentes de la enunciación en relación unos con otros, o en relación con una situación externa, o con el estado mental del autor o hablante. En todas estas variantes la significación se sitúa (presumiblemente incorporada) *en* la enunciación, y la aprehensión del significado es un acto de extracción.<sup>6</sup> En resumen, no hay comprensión del proceso, y menos de la participación actualizadora del lector en ese proceso.

La concentración en la palabra como objeto, como cosa en sí, y como depósito de significados, tiene diversas consecuencias, teóricas y prácticas. En primer lugar, crea una base completa de enunciados, los cuales, a causa de su pretendida transparencia, son declarados sin interés en cuanto objeto de análisis. Enunciados o fragmentos de enunciados que «tienen sentido» de modo inmediato (frase muy reveladora si uno se detiene a pensar) son ejemplos de lenguaje ordinario; son enunciados neutrales y sin estilo, refieren o informan «simplemente». Pero la aplicación a tales enunciados de la pregunta «¿qué es lo que hacen?» (que supone que *siempre* sucede algo) revela que en su producción y comprensión hay muchas cosas (*toda experiencia lingüística afecta y presiona*), aunque la mayoría tiene lugar de modo tan próximo, en niveles de experiencia tan básicos o «preconscientes», que pasan inadvertidos. Así, el enunciado (escrito o hablado) «ahí hay una silla» se entiende inmediatamente, o como información de una situación dada, o como un acto de percepción (veo una silla). En cualquiera de los dos marcos de referencia, produce un sentido inmediato. Sin embargo, a mi entender, lo que interesa en el enunciado es el mensaje *sub rosa* a que da lugar *en virtud* de su fácil comprensión. A causa de ello, da una información de modo directo y simple, afirma (silenciosa, pero eficazmente) la posibilidad de dar información de modo directo y simple: y es así una extensión de la actividad ordenante que cumplimos en la experiencia cuando se filtra a través de nuestra conciencia témporo-espacial. En resumen, «hace sentido» de la misma manera exactamente que proveemos de sentido (producimos) a cualquier cosa, si la hay, que existe fuera de nosotros;

6. Esto no es verdad en la Escuela de Oxford, o de la filosofía del lenguaje ordinario (Austin, Grice, Searle), que discuten la significación en términos de relaciones oyente-hablante y de convenciones intención-reacción, es decir, «significación situacional».

y como quiera que tal producción de sentido es fácil, nos comunica que puede fácilmente hacerse el sentido, y que nosotros somos capaces de hacerlo fácilmente. Un documento entero que conste de tales enunciados —un libro de química o la guía de teléfonos— nos estará comunicando esto continuamente, y es *esto*, más que cualquier «contenido» de información, lo que es su *significación*. Podemos llamar a este lenguaje, «ordinario», sólo porque confirma y refleja nuestra comprensión ordinaria del mundo y nuestra posición en él, pero precisamente por tal razón es «extraordinario» (a menos que aceptemos la epistemología ingenua que nos garantiza el acceso inmediato a la realidad), y dejarlo sin analizar es correr el riesgo de omitir muchas de las cosas que suceden —a nosotros o a través de nosotros— cuando leemos o (así creemos) cuando comprendemos.

Dicho brevemente, el problema consiste en que la mayoría de los métodos de análisis operan a un nivel tan alto de abstracción, que los datos básicos de la *experiencia significativa* son dejados de lado y/u oscurecidos. En el área de los estudios específicamente literarios, los efectos de una teoría ingenua del significado y de la correspondiente asunción del lenguaje ordinario pueden verse como el reconocimiento del estado lamentable de la crítica de la novela y de la prosa en general. Se explica ordinariamente con referencia a la distinción entre prosa y poesía, que equivale actualmente a la distinción entre lenguaje ordinario y lenguaje poético. Se afirma que la poesía se caracteriza por una alta incidencia de su desviación con referencia a las normas sintácticas y los hábitos léxicos. La prosa, por otra parte (a excepción de los excéntricos barrocos como Thomas Browne y James Joyce), es simplemente prosa, y nada más. Es esta incapacidad para no ocuparse sino de los efectos espectaculares a lo que yo quisiera poner remedio, aunque, en cierto sentido, los dos ejemplos con los que empezó este ensayo estaban mal elegidos porque eran análisis de expresiones obvia y problemáticamente desviantes con relación a la norma usual. Se trataba claramente de un medio para llamar la atención. Suponiendo que lo haya conseguido, permítaseme insistir en que tal método posee grandes ventajas cuando se aplica a un material con pocos recursos. Consideremos, por ejemplo, esta frase (más bien un fragmento) de Walter Pater en el capítulo final de *El Renacimiento*, que, si bien no tiene el estilo del habla ordinaria, sin embargo no parece prestarse como objeto de un análisis crítico:

Este claro y eterno contorno del rostro y los miembros no es sino una imagen de nosotros.<sup>7</sup>

¿Qué se puede decir de un enunciado como éste? Un analista de estilo encontraría, me temo, un enunciado penosamente recto y no desviante, un enunciado simplemente declarativo, de la forma X es Y. Y aunque por casualidad se sintiese interesado por él, no prestaría mucha atención a la primera palabra, «That». Está simplemente ahí. Pero naturalmente no es tan sencillo; está ahí *activamente*, haciendo algo, y lo que es algo puede descubrirse preguntando: «¿qué hace?». La respuesta es obvia, está ante nuestros ojos, aunque no podamos verla hasta que no planteamos la pregunta. «That» es un demostrativo, una palabra que *señala*, y, al

---

7. *That clear perpetual outline of face and limb is but an image of ours.*

hacerlo, establece un sentido para su referente (todavía indeterminado). Lo que pueda ser esa palabra está fuera, a distancia del lector observador, se lo puede señalar (lo que hace es precisamente señalar) como algo sustancial y sólido. En términos de la reacción del lector, «that» genera una expectativa que impulsa hacia adelante, a buscar lo *que* «that» es. La palabra y su efecto son los datos básicos de la experiencia de significados, y dirigen la descripción de nuestra experiencia porque dirigen al lector.

El adjetivo «claro» actúa en dos sentidos. Promete al lector que cuando aparezca «that», será capaz de reconocerlo fácilmente, y, de manera inversa, que puede ser reconocido fácilmente. «Eterno» estabiliza la visibilidad del objeto prometido por «that», aun antes de percibirlo, y «contorno» le da su forma potencial, planteando al mismo tiempo una cuestión. La pregunta —¿contorno de qué?— es contestada inmediatamente por la expresión *del rostro y de los miembros*, lo que, en efecto, cierra ese contorno. En ese momento el lector se encuentra con el verbo declarativo «es», que pone el sello de la realidad objetiva a todo lo precedente: está orientado de modo pleno y seguro hacia un mundo de objetos perfectamente discernibles, y de observadores que disciernen, entre los que él se encuentra. Pero entonces la frase se vuelve contra el lector y le quita el mundo que ella misma ha creado. Con «sino», el progreso fácil a lo largo de la oración se detiene (transcurre una fracción de segundo antes de darnos cuenta de que «sino» tiene la fuerza de «solamente»); la fuerza declarativa de «es» se debilita, y el estatus de su contorno firmemente establecido que el lector había sido forzado a aceptar, se hace inseguro; «imagen» resuelve esa inseguridad, pero en la dirección de algo insustancial, y esa figura ahora difusa desaparece completamente cuando las palabras «de nosotros» anulan la distinción entre el lector y lo que está (o estaba) fuera de él. Pater da y Pater quita. También ahora esta descripción de la experiencia del lector es un análisis del significado de la frase, y si se preguntara «pero, ¿qué es lo que significa?», tendríamos simplemente que repetir la descripción.

Lo que ocurre con este enunciado es lo que nos afecta, en mi opinión, en nuestro ámbito de competencias en cuanto críticos y profesores de literatura. Hay más en él, es decir, en nuestra experiencia, que lo que encuentra un ojo superficial. Lo que se requiere es un método, si se quiere, un mecanismo, que con sus operaciones haga observable o, al menos, accesible lo que está por debajo del nivel de la respuesta consciente. Todo el mundo admite que algo «raro» ocurre en la frase sobre Judas de la *Religio Medici* de Browne, y que hay una dificultad incorporada en la lectura y comprensión del verso del *Paraíso perdido*. Pero hay una tendencia a suponer que el enunciado de Pater es un simple aserto (sea cual fuere). Naturalmente no es nada parecido. Realmente no es una aserción de ninguna manera, aunque la promesa de una aserción es uno de sus componentes. Es una experiencia, ocurre, hace algo, nos obliga a hacer algo. Me atrevería a decir —en directa contradicción con Wimsatt-Beardsley— que lo que hace es lo que significa.

## Lógica y estructura de la respuesta

Afirmo simplemente que no hay una relación entre el significado de una frase (párrafo, novela, poema) y lo que significan sus palabras. O, para decirlo de manera

menos provocativa, que la información que proporciona un enunciado, su mensaje, es un constituyente de su significado, pero no puede identificarse con él. Es la experiencia de un enunciado, *todo* él, y no algo que pudiera decirse sobre él, incluyendo lo que yo pudiera decir, lo que es su significado.

Se sigue de aquí, pues, que es imposible expresar la misma cosa de dos (o más) maneras diferentes, aunque tendemos a pensar que esto ocurre continuamente. Lo que hacemos entonces es sustituir nuestra inmediata experiencia lingüística por una interpretación o abstracción de ella, con la que está inevitablemente comprometida. Hacemos lo posible por olvidar lo que nos ha sucedido en nuestra vida con el lenguaje, distanciándonos tan lejos como nos es posible del acontecimiento lingüístico, antes de hacer cualquier afirmación sobre él. Así decimos, por ejemplo, que «el libro del padre» y «del padre el libro» significan lo mismo, olvidando que «padre» y «libro» ocupan diferentes posiciones de énfasis en las diferentes experiencias; y, a medida que avanza este proceso de olvido, somos capaces de creer que enunciados diferentes son equivalentes en significado:

Este hecho queda oculto por la influencia del lenguaje que, moldeado por las ciencias, presiona a favor de conceptos exactos como si éstos representasen los resultados inmediatos de la experiencia.<sup>8</sup>

A.N. WHITEHEAD

Y si continuamos con nuestros pensamientos en ese mundo que no consiste en objetos cuya solidez es un revestimiento del lenguaje, sino en impresiones, inestable, vacilante, inconsistente, mundo que se enciende y apaga con nuestra conciencia, entonces se contrae cada vez más.<sup>9</sup>

WALTER PATER

Es (literalmente) tentador decir que estas frases quieren decir lo mismo: que el lenguaje que pretende ser preciso, opera oscureciendo el flujo y el desorden de la experiencia actual. Y naturalmente es así si las consideramos en un nivel de generalidad suficientemente alto. Sin embargo, en tanto que experiencias individuales vividas por un lector, no son en absoluto semejantes, no lo son sus significados.

Si empezamos por la frase de Whitehead, no significa simplemente lo que dice, porque, a medida que el lector avanza en su lectura, experimenta la estabilidad de ese mundo cuya existencia supuestamente niega. La palabra «hecho» establece la idea de inexactitud mediante un concepto exacto, y cuando el lector retrocede para buscar referente —«el carácter radicalmente inexacto y tosco de... la experiencia»—<sup>10</sup> realiza la acción característica que de él exige la frase, la fijación de las cosas en su lugar de referencia.

No hay nada inexacto, ni en la frase ni en nuestra experiencia de ella. Cada cláusula está relacionada lógicamente con la precedente y prepara el camino a la

---

8. *This fact is concealed by the influence of language, moulded by science, which foists on us exact concepts as though they represented the immediate deliverance of experience.*

9. *And if we continue to dwell in thought of this world, not of objects in the solidity with which language invests them, but of impressions unstable, flickering, inconsistent, which burn and are extinguished with our consciousness of them, it contracts still further.*

10. *The radically undity ill-adjusted character of... experience.*

que sigue, y como nuestra atención activa sólo es requerida en esos puntos de enlace, la frase queda dividida *para nosotros* en una secuencia de áreas discretas, cada una de las cuales está dominada por el lenguaje de la certeza. Incluso la expresión «como si éstos representasen» entra dentro de esta categoría, porque el énfasis recae en «ellos representasen», que entonces nos empuja a esperar los «resultados de la experiencia». En resumen, la frase, en la acción que ejerce sobre nosotros, declara el carácter bien ordenado de nuestra experiencia efectiva, y ése es su significado.

A primera vista, la frase de Pater transcurre de la misma manera. La palabra con menos fuerza de las dos primeras cláusulas es «no», que queda literalmente desbordada por las palabras que la rodean («mundo», «objetos», «solidez», «lenguaje»), y cuando el lector llega al «sino» de «sino en impresiones», se encuentra a sí mismo viviendo en un «mundo» de objetos fijos y «sólidos». Es naturalmente un mundo hecho de palabras, construido en gran parte por el lector mismo a medida que realiza acciones gramaticales que refuerzan la estabilidad de los fenómenos. Cuando el lector retrocede hasta «objetos», reconoce a estos «objetos» un lugar en la frase y en su mente (algo a lo que se puede referir uno debe ocupar un lugar). Sin embargo, en la segunda parte de la frase ese mismo mundo se desconstruye. Ciertamente que la experiencia de la lectura depende todavía de lo precedente, pero el punto de referencia es ahora la palabra «impresiones», y la serie que sigue («inestable», «vacilante», «inconsistente») sólo sirve para subrayar su inestabilidad. Al igual que Whitehead, Pater comete el engaño contra el que ha advertido, pero esto es sólo una parte de su estrategia. La otra parte consiste en romper (extinguir) la coherencia de la ilusión que ha creado. Cada fase sucesiva de la frase es menos exacta (en términos de Whitehead) que las anteriores, porque en cada una de ellas el lector tiene menos y menos a lo que aferrarse, y cuando la corporalidad de «ese mundo» se desvanece en un «se» («se contrae cada vez más»), no queda verdaderamente nada de él.

Supongo que podría decirse que al menos las dos frases tienden hacia un mismo objetivo, pero incluso esta mínima coincidencia me deja incómodo, porque «objetivo» es otra palabra que implica algo así como «ahí está, lo he conseguido». Y ésa es exactamente la diferencia que hay entre las dos frases: Whitehead nos hace conseguirlo (el mundo neto, claro, exacto), mientras que Pater nos proporciona la experiencia de disolverlo entre los dedos. Sólo cuando se observan estas frases a distancia es cuando aparecen equivalentes; pero justamente esa consideración a distancia es lo que no permite un análisis en términos de actividad y acontecimiento.

El análisis de la frase de Pater ilustra otra característica del método, su independencia de la lógica lingüística. Si se solicitase a un lector cualquiera señalar la palabra más importante de la segunda cláusula —«no consiste en objetos cuya solidez es un revestimiento del lenguaje»—, probablemente contestaría «no», porque, como signo lógico, «no» controla todo lo que sigue. Pero en cuanto componente de la experiencia, difícilmente controla nada, puesto que a medida que se despliega la frase «no», atrae cada vez menos nuestra atención y nuestra memoria. Una ininterrumpida sucesión de palabras más potentes trabajan en su contra, y, finalmente, la desbordan, como ya hemos visto. Mi argumentación radica en esto: en un análisis de enunciados considerados como cosas en sí, consistentes en palabras dispuestas en relaciones sintácticas, «no» ocuparía un lugar eminente, mientras que en un análisis experimental resaltaría principalmente su debilidad.

Todo esto se aclara mejor, y de modo quizás más interesante, en esta frase de un sermón de Donne:

Y por lo tanto, como los misterios de nuestras religiones no son objeto de nuestra razón, sino que por la fe descansamos en el designio y la voluntad de Dios (así es, oh Dios, porque tu voluntad es que sea así), así los designios de Dios han de ser siempre considerados como testimonio de ello.<sup>11</sup>

Aquí la palabra «no» —también dominante desde la perspectiva lógica— es absorbida por la construcción en la que está incorporada, pues tal construcción fuerza al lector de manera discreta, pero no menos eficaz, a realizar exactamente aquellas operaciones cuya adecuación está cuestionando lo que la oración afirma (lo que dice). Una paráfrasis del material anterior al paréntesis podría ser así: «las cuestiones de fe y religión no son objeto de nuestra razón», pero el simple acto de leer las palabras «y por lo tanto», nos implica inevitablemente en un razonamiento sobre cuestiones de fe y religión. De hecho es tan fuerte el empuje de estas palabras, que nuestra respuesta primaria a esta parte de la frase es de anticipación; estamos esperando el «así» de la cláusula que complete lógicamente la secuencia que comenzó con el «y por lo tanto». Pero cuando aparece el «así», no es de ninguna manera lo esperado, porque es el «así» del divino *fiat* (es así, oh Dios, porque tu voluntad es que sea así) de una causalidad más real que la que pueda observarse en la naturaleza o describirse en un lenguaje natural (humano). El hablante, sin embargo, completa su enunciado «explicativo» y «ordenador» como si su silenciosa pretensión de ser una ventana abierta a la realidad estuviese todavía fuera de discusión. Como consecuencia de ello el lector queda alertado de la inadecuación del proceso en el que está implicado (por la sintaxis), y al mismo tiempo acepta la necesidad, para los limitados seres humanos, de proceder dentro de los supuestos, ahora desacreditados, del proceso.

Naturalmente, un análisis formalista de la frase habría descubierto ciertamente la tensión existente entre los dos «así», uno sinónimo de «por consiguiente», el otro una abreviatura de «así sea», y quizá habría llegado a sugerir que la relación que hay entre ellos es un espejo de la relación entre los misterios de la fe y las operaciones de la razón. Sin embargo, dudo de que un análisis formalista nos hubiera llevado al punto en que pudiéramos ver el enunciado y el modo de discurso que representa como una broma que se desenmascara a sí misma («thereof» imita a «therefore»), a la que el lector responde y de la que es víctima. En resumen, y repitiéndome, considerar los enunciados independientemente de la conciencia que los recibe es correr el riesgo de perderse una gran parte de lo que se trae entre manos. Es un riesgo que un análisis realizado en términos de «actividades y sucesos» logra minimizar.<sup>12</sup>

---

11. *And therefore, as the mysteries of our religions are not the objects of our reason, but by faith we rest on God's decree and purpose (it is so, O God, because it is thy will it should be so), so God's decrees are ever to be considered in the manifestation thereof.*

12. Tomo esta formulación del libro de P.W. Bridgman, *The Way Things Are*.

## La falacia de la falacia afectiva

En las páginas anteriores he defendido la causa de un método de análisis centrado más en el lector que en el producto, y en lo que queda de este ensayo quisiera considerar algunas de las objeciones más obvias contra tal método. Naturalmente, la objeción principal es que una crítica de los efectos nos aparta de las «cosas mismas» y su solidez para llevarnos a impresiones fragmentarias de variados y variables lectores. Este argumento tiene varias dimensiones, y requiere una respuesta múltiple.

En primer lugar, espero que el reproche del impresionismo haya sido ya contestado con algunos de mis anteriores análisis de muestras. Las distinciones que el método exige y fomenta son demasiado finas incluso para los mayores niveles analíticos. Ocurre en gran parte porque en la categoría de respuesta incluyo no sólo «lágrimas, espinas» y otros síntomas psicológicos, sino también todas las operaciones mentales precisas implicadas en la lectura, incluyendo la formulación de pensamientos completos, la realización (y renuncia) de actos de juicio, el seguimiento y confección de secuencias lógicas. Hay que añadir que, a causa de mi insistencia en las exigencias acumuladas sobre la experiencia lectora, surjan restricciones a las posibles reacciones ante una palabra o frase.

La objeción principal persiste. Aun cuando se puedan describir con alguna precisión las reacciones del lector, ¿por qué ocuparse de ellas si la más palpable objetividad del texto está inmediatamente disponible («el poema mismo en cuanto objeto de un juicio crítico específico tiende a desaparecer»)? Mi contestación es simple. La objetividad del texto es una ilusión, y además una peligrosa ilusión, por ser tan físicamente convincente. Es una ilusión de autosuficiencia y completitud. Una línea impresa o una página de libro está *ahí* tan obviamente —puede ser manipulada, fotocopiada, cortada— que parece ser el depósito de todos los valores y significaciones que asociamos a ellas. Así es naturalmente la suposición tácita que se esconde tras la palabra «contenido». La línea, la página o el libro *cortienen* todo.

El gran mérito (desde mi punto de vista) del arte cinético es que fuerza a uno a verlo como un objeto cambiante —y por lo tanto no como un «objeto»— y, en consecuencia, fuerza también al espectador a ser consciente de sí como ser cambiante. El arte cinético no conduce a una interpretación estática, porque se niega a «estar», e impide también que lo haga el espectador. En su operación es inevitable actualizar el papel del observador: La literatura es un arte cinético, pero la forma física de que se reviste nos impide ver su naturaleza esencial, aunque la experimentemos. La disponibilidad de un libro a mano, su presencia en el estante, su listado en los catálogos, todo esto nos anima a pensar en él como objeto estático. Cuando dejamos un libro, olvidamos que, mientras lo leíamos, *se movía* (cambio de páginas, retroceso de renglones hacia el pasado), y olvidamos que también *nosotros* nos movíamos con él.

La crítica que considera al «poema mismo como objeto de juicio crítico específico» extiende este olvido a los principios; transforma una experiencia temporal en una espacial; lo deja, y de una sola mirada lo capta como un todo (frase, página, obra) que el lector conoce (si lo hace) sólo trozo a trozo, momento a momento. Es una crítica que toma como área suya (restringiéndola) las dimensiones físicas del artefacto, y dentro de esas dimensiones marca el comienzo, el medio y el fin, descubre distribuciones de frecuencias, rastrea modelos de imágenes, traza estratifica-

ciones diagramáticas de complejidad (vertical, por supuesto), todo ello sin tener en cuenta la relación (si existe) entre los datos y su fuerza afectiva. Su pregunta es: qué pasa en la obra, más que: adónde conduce la obra. Es «objetiva» exactamente en el falso sentido del término, porque ignora decididamente lo que hay de objetivamente verdadero en la *actividad* de leer. Un análisis en términos de acción y acontecimientos es, por otra parte, verdaderamente objetivo, porque reconoce la fluidez, la «movilidad» de las experiencias de significación, y porque nos encamina adonde está la acción: la conciencia activa y activante del lector.

Ahora bien, ¿qué lector? Cuando hablo de las reacciones «del lector», ¿no estoy realmente hablando de mí mismo, subrogándome en los millones de lectores que no soy yo? Sí y no. Sí, en el sentido de que en ninguno de nosotros funcionan de la misma manera los mecanismos de respuestas. No, si se arguye que, a causa de la unicidad de lo individual, es imposible generalizar las respuestas. En este punto el método puede aplicar los conocimientos de la lingüística moderna, especialmente «la idea de competencia lingüística», «la idea de que es posible caracterizar un sistema lingüístico que comparte todo hablante». <sup>13</sup> Si se intenta realizar esta característica, nos encontraríamos con un «modelo competencial», que corresponde más o menos a los mecanismos internos que nos permiten procesar (comprender) y producir frases que nunca habíamos visto. Sería un modelo espacial, en el sentido de que reflejaría un sistema preexistente de reglas, haciendo realmente posible toda experiencia lingüística efectiva.

El interés de lo anterior radica en su incidencia en el problema de la respuesta específica. Si el hablante de un lenguaje comparte un sistema de reglas que cada uno ha interiorizado en cierta medida, la comprensión será, en cierto sentido, uniforme. Es decir, procederá en términos del sistema de reglas que todos los hablantes comparten. Y, en la medida en que esas reglas limitan la producción, estableciendo límites en los que se califica a las expresiones de «normales», «desviadas», «imposibles», etcétera, restringirán también la amplitud, e incluso la dirección, de la respuesta. Es decir, inducirán respuestas predictibles y normativas, hasta cierto punto. Éste es el trasfondo de la fórmula, tan familiar en la literatura de los lingüistas: «todo hablante nativo, reconocerá...».

Una mayor restricción «regularizadora» de la respuesta es la sugerida por lo que Ronald Wardhaugh, siguiendo a Katz y a Fodor, llama «competencia semántica», cuestión que versa menos sobre un conjunto abstracto de reglas que acerca de un precipitado de experiencia lingüística que determina la probabilidad de opción, y por lo tanto, de respuesta.

El saber semántico de un hablante —dice Wardhaugh— es tan poco accidental como su saber sintáctico...; en consecuencia, parece útil considerar la posibilidad de diseñar, para el conocimiento semántico, un conjunto de reglas, similares en la forma al conjunto utilizado para caracterizar el conocimiento sintáctico. Cómo formular exactamente tal conjunto de reglas, y cómo explicarlas con exactitud, es algo inseguro en amplia medida. Al menos, las reglas deben caracterizarse por una suerte de norma, el tipo de conocimiento semántico que habrá de tener un hablante ideal de la lengua en un conjunto ideal de circunstancias, es decir, su competencia semántica. De este modo, las reglas caracterizarán justamente ese conjunto de hechos de la semántica inglesa

13. Ronald Wardhaugh, *Reading: A Linguistic Perspective*, Nueva York, 1969, p. 60.

que todos los ingleses hablantes han interiorizado y pueden lograr cuando interpretan palabras en combinaciones nuevas. Cuando uno oye leer una nueva frase, extrae un sentido de ella, acudiendo a su competencia sintáctica y semántica. La competencia semántica le capacita para conocer lo que significan las palabras aisladas y cómo componer esos significados, de manera que sean compatibles. Se puede decir que la descripción resultante es una representación del tipo de sistema que los hablantes de un lenguaje han interiorizado en cierto modo y al que acuden al interpretar las oraciones» [pp. 90-92].

Wardhaugh concede que la «descripción resultante» se parecerá, no que será equivalente, al sistema efectivamente interiorizado, pero insiste en que «lo que es realmente importante es el principio básico implicado en el esfuerzo global, el principio de intentar formalizar, de manera lo más explícita posible, el conocimiento semántico que un oyente o lector maduro aporta a su tarea de comprensión, y que subyace en su efectiva conducta de comprensión» (p. 92). (Es interesante observar que se trata de una buena descripción de lo que Empson intenta hacer, naturalmente de modo menos sistemático, en la *Estructura de las palabras complejas*.) Evidentemente, la intersección de los dos sistemas de conocimiento hará posible restringir (es decir, hacer predecible y normativo) el alcance de la posible respuesta, de manera que se podría presumir (como he hecho) la descripción de la experiencia lectora en términos válidos para todos los hablantes en posesión de ambas competencias. La dificultad radica en que, hasta el presente, no tenemos tales sistemas. El modelo sintáctico está todavía construyéndose, y el modelo semántico apenas ha sido propuesto. (En realidad, no necesitaremos un modelo, sino modelos, porque «el conocimiento semántico que un lector maduro... aporta a su tarea de comprensión, varía en cada siglo o período».)<sup>14</sup> Sin embargo, lo incompleto de nuestro conocimiento no debe impedir atrevernos a realizar análisis sobre la base de nuestros actuales conocimientos en el presente estado del saber.

Más arriba he ofrecido la siguiente descripción de mi método: «un análisis de las respuestas sucesivas del lector a las palabras que se van desplegando una tras otra en la página». Debería quedar ahora claro que el desarrollo de tales respuestas tiene lugar dentro del mecanismo regulador y organizador de estas (y otras) competencias, que preexiste a la efectiva experiencia verbal. Siguiendo a Chomsky, la mayoría de los psicólogos y psicolingüistas insiste en que la comprensión es más que un proceso lineal de información.<sup>15</sup> Esto significa, como señala Wardhaugh, que los «enunciados no son simplemente secuencias lineales de elementos», y que «los enunciados no se entienden como resultado de la adición del significado del segundo elemento al primero, del tercero al segundo, y así sucesivamente» (p. 54). Dicho brevemente, hay algo exterior al enunciado, algo que existe fuera de su marco de referencia, que modula la experiencia de la secuencia del lector.<sup>16</sup> En mi método de

14. Esto quiere decir que hay gran diferencia entre ambas competencias. Una es uniforme a lo largo de la historia humana, otra es diferente en diferentes momentos de ella.

15. Noam Chomsky, *Syntactic Structures*, La Haya, 1957, pp. 21-24.

16. Ver Wardhaugh, p. 55: «Las oraciones tienen una cierta "profundidad", profundidad que modelos gramaticales como los estructurales y generativos intentan exponer. Estos modelos sugieren que si el principio del movimiento de izquierda a derecha es relevante para la interpretación de una frase, debe ser un principio de tipo extremadamente sofisticado que permita una interpretación simultánea

análisis, el flujo temporal es controlado y estructurado por todo lo que el lector aporta consigo, con sus competencias; y precisamente porque tomo en consideración esas competencias, tal como interactúan con la recepción de la cadena verbal en el transcurso temporal de izquierda a derecha, me es posible trazar y proyectar la respuesta en su desarrollo.

Debería, sin embargo, observarse que mi categoría de respuesta, y especialmente de respuesta significativa, incluye más que las transformaciones gramaticales, que creen que la comprensión es una función de la percepción de la estructura profunda. Hay una tendencia, al menos en los escritos de algunos lingüistas, a infravalorar la estructura superficial —la forma de las frases efectivas— rebajándolas al estatus de una envoltura, cubierta o velo, una capa excrecente que debe ser pelada, penetrada o eliminada en favor del núcleo que subyace. Es una comprensible consecuencia de la caracterización por Chomsky de la estructura superficial como «equivocadora» y «desinformante»,<sup>17</sup> y de su insistencia (algo modificada recientemente) en que sólo la estructura profunda determina la significación. Así, por ejemplo, Wardhaugh escribe que «toda estructura superficial es interpretable sólo por referencia a su estructura profunda» (p. 49), y que, «mientras que la estructura superficial de la frase proporciona claves para su interpretación, la interpretación misma depende de la correcta posesión de estas claves para reconstruir todos los elementos y relaciones de la estructura profunda». Presumiblemente, la «correcta posesión», es decir, el descubrimiento de la estructura profunda y la extracción de la significación profunda, es el único objetivo, y todo lo que contribuya a tal descubrimiento ha de ser tolerado, pero sin asignarle un valor definitivo. Después de todo, esas claves son a veces desorientadoras, y dan lugar a «errores».

Por ejemplo, a veces anticipamos palabras en una conversación o un texto sólo para descubrir que estamos equivocados, o no esperamos a que se completen las frases porque creemos conocer lo que será su final... Muchas de las equivocaciones que cometen los estudiantes al leer se deben a que han adoptado estrategias no apropiadas en el procesamiento de las estructuras superficiales [pp. 137-138].

Sin embargo, en mi exposición del proceso de lectura aparece que la adopción temporal de estas estrategias inapropiadas es ella misma una respuesta a la estrategia de un autor; y los errores resultantes son parte de la experiencia proporcionada por el lenguaje de ese autor, y, por lo tanto, parte de su significado. Los teóricos de la estructura profunda niegan, naturalmente, que las diferencias de significación puedan localizarse en las formas superficiales. Y esto es lo que me parece que vicia la obra de Richard Ohmann, que presta atención al flujo temporal, pero sólo en tanto que descubre bajo él la estructura profunda, que, supone, es lo que realmente hace el trabajo.

La palabra clave es, naturalmente, la experiencia lectora. Para Wardhaugh, la lectura (y la comprensión, en general) es un proceso de extracción. «Se exige del lector que extraiga la significación de lo que está impreso frente a él» (p. 139). Para mí, la lectura, y la comprensión en general, son un acontecimiento, y ninguna parte de él

---

en diversos niveles, algunos de los cuales son muy abstractos: fonológico o grafológico, estructural y semántico».

17. Noam Chomsky, *Language and Mind*, Nueva York, 1968, p. 32.

puede descartarse. En este acontecimiento, que es la actualización del significado, la estructura profunda desempeña un papel importante, pero no es todo. Porque no comprendemos sólo en términos de la estructura profunda, sino en términos de la *relación* entre el despliegue temporal de la estructura superficial y su examen continuado sobre el fondo de nuestra representación (naturalmente en forma de estructuras superficiales) de lo que se espera será la estructura profunda, y cuando se ha hecho el descubrimiento final, y se percibe *la* estructura profunda, no quedan eliminados todos los «errores» surgidos por la representación incompleta de las estructuras profundas. Han sido vividos en la experiencia: han existido en la vida mental del lector; *significan* (éste es obviamente el caso de nuestra experiencia del verso: «ni ellos dejaron de percibir la desgracia de su situación»).

Todo lo cual nos devuelve a la pregunta original. ¿Quién es el lector? Evidentemente, mi lector es un constructo, un lector ideal o idealizado, algo así como el «lector maduro» de Wardhaugh o el lector «adecuado», o, en mi terminología, el lector es el lector *informado*. El lector informado es alguien que:

1. Es un hablante competente del lenguaje en el que está construido el texto.
2. Está en posesión completa de «los acontecimientos semánticos que un lector adulto aporta a su tarea de comprensión». Ello incluye el conocimiento (es decir, la experiencia, como emisor y receptor) de las unidades léxicas, las posibilidades combinatorias, expresiones idiomáticas, profesionales, dialectales, etcétera.
3. Posee competencia literaria.

Es decir, tiene suficiente experiencia como lector por haber interiorizado las propiedades del discurso literario, desde las técnicas más especializadas (figuras de dicción, retóricas, etcétera) hasta los grandes géneros. En esta teoría, por lo tanto, los dominios de trabajo de otras escuelas de crítica literaria —cuestiones sobre géneros, convenciones, trasfondo intelectual, etcétera—, quedan *redefinidos en términos de una respuesta potencial y probable*. Así, por ejemplo, el significado y el valor que el lector espera se atribuya a la idea de «épica», a la utilización de un lenguaje arcaico, etcétera.

El lector, de cuyas reacciones estoy hablando, es, pues, ese lector informado, que no es una abstracción, ni un lector vivo actual, sino un híbrido de ambos: un lector real (yo mismo) que hace todo lo posible para estar informado. Es decir, yo puedo, con alguna justificación, proyectar mis respuestas en las *del lector*, porque han sido modificadas por las limitaciones que imponen los supuestos y maneras de trabajo del método: 1.º) el intento consciente de convertirse en el lector informado haciendo de mi conciencia el lugar de las reacciones (posibles) que un texto puede suscitar; y 2.º) la retención adecuada, en la medida de lo posible, de lo que en mi respuesta hay de personal, idiosincrásico e históricamente condicionado. En resumen, el lector informado es determinado, en cierta medida, por el método que lo utiliza como control. Cada uno de nosotros, si somos suficientemente responsables y seguros de nosotros mismos, podemos, en el curso de la aplicación del método, convertirnos en el lector, y así ser informadores más seguros de su experiencia.

(Naturalmente, es fácil que alguien indique que no he contestado a la objeción de solipsismo, sino que sólo he presentado las bases racionales de un procedimiento

solipsista; pero esa objeción sería acertada sólo si dispusiese de un procedimiento mejor. El único normalmente ofrecido es la consideración de la obra como una cosa en sí, como un objeto. Pero, como he argumentado antes, se trata de una objetividad falsa y derivada circularmente de manera peligrosa. Supongo que lo que estoy diciendo es que prefiero habérmelas con una subjetividad reconocida y controlada, más que con una objetividad que, en último término, es sólo una ilusión.)

Evidentemente, en este modo de operar, mi método es radicalmente histórico. El crítico tiene la responsabilidad de convertirse no en uno, sino en una pluralidad de lectores informados, cada uno de los cuales queda identificado por una matriz de determinantes políticos, culturales y literarios. El lector informado de Milton no es el lector informado de Whitman, aunque este último comprende necesariamente al primero. Esta pluralidad de lectores informados implica una pluralidad de estéticas de esos lectores informados, y, por lo tanto, no hay una estética. El método de análisis que pone a punto una descripción (estructurada) de las respuestas, posee, incorporado, un criterio operativo. La cuestión no es si resulta un buen método, sino cómo funciona. Y tanto la pregunta como la respuesta están formuladas en términos de una determinada situación que incluye las ideas pertinentes sobre el valor literario.

Esto suscita el problema de la consideración de las ideas condicionadas temporalmente como base de una respuesta posible. Si el lector no comparte los supuestos centrales de un texto, ¿será capaz de responder a él de modo pleno? Wayne Booth ha planteado la pregunta siguiente: «¿Es realmente verdad que un católico, o ateo, serio, por sensible, tolerante, cuidadoso y bien informado que esté sobre las ideas y creencias de Milton, goce del *Paríso perdido* en la misma medida que un contemporáneo de Milton, de sus mismas creencias e igual inteligencia y sensibilidad?».<sup>18</sup> La respuesta, me parece, es no. Hay ciertas creencias que no pueden ser momentáneamente suspendidas o asumidas. ¿Significa esto que el *Paríso perdido* es una obra de arte menor porque exige un lector más estrechamente definido (es decir, adecuado)? Sólo si mantenemos la idea de una estética universal, en cuyo contexto conecten los valores con cualesquiera de los numerosos lectores que experimenten la obra, independientemente de sus condicionamientos históricos. Mi método no permite este tipo de estética ni esos valores fijos. Es difícil decir, fundándose en sus resultados, que una obra es mejor que otra, o incluso que una obra es buena o mala. Y, dicho de manera más fundamental, no permite la valoración de la literatura como literatura, independientemente de ser publicidad, predicación, propaganda o «entretenimiento». En cuanto descripción de una relación *estímulo-respuesta* muy compleja, no ofrece posibilidad de distinguir entre efectos literarios y no literarios, excepto quizás los componentes que entran en unos o en otros, y nadie, creo yo, mantendría la teoría de una diferencia literaria en claves de recepción. Para algunos esto parecerá una limitación fatal del método. Lo acepto, porque me parece que hemos ido demasiado lejos, y sin resultados notables, al intentar determinar lo que distingue a la literatura respecto del lenguaje ordinario. Si entendemos el lenguaje, sus constituyentes y sus operaciones, seremos capaces de entender sus sub-categorías. El hecho de que mi método no empieza con la suposición de una superioridad de la literatura, ni acaba con esa afirmación, es, pienso, uno de sus mayores méritos.

18. *The Rhetoric of Fiction*, Chicago, 1961, p. 139.

Esto no significa que no valoro. La selección de textos para su análisis es ya una indicación de mis gustos. En general me dirijo a obras que no permiten al lector la seguridad de sus esquemas normales de pensamiento y creencia. Sería, creo, posible erigir una norma estándar de valoración sobre la base de esta preferencia, una escala en la que la experiencia intranquilizadora literaria mayor ocuparía el primer lugar (quizá la literatura es lo que impide nuestro sentido de autosuficiencia personal y lingüística); pero el resultado sería probablemente más una reflexión acerca de las necesidades fisiológicas personales que una verdadera estética universal.

### Otras versiones, otros lectores

Por último, voy a tratar de Michael Riffaterre, cuya obra ha llamado últimamente mi atención. Riffaterre se ocupa del desarrollo de las respuestas del lector, e insiste en la conducción de esa reacción por la secuencia del flujo temporal, de izquierda a derecha, y pone objeciones, como hago yo, a los métodos de análisis que pretenden descripciones de los caracteres observables de un enunciado sin referencia a su recepción por el lector. Replicando a la lectura que Jakobson y Lévi-Strauss hacen de *Les chats* de Baudelaire, Riffaterre establece su posición de modo muy claro.<sup>19</sup> Los sistemas de correspondencias que pretenden un análisis estructuralista no son necesariamente percibidos ni conocidos por el lector, y los resultados, encuadrados a menudo en formidables esquematizaciones espaciales, con frecuencia nos impiden mirar lo que pasa en el acto de comprensión. La cuestión, insiste Riffaterre, es «si una lingüística estructural no modificada es relevante en general para el análisis de la poesía» (p. 234). La respuesta, me parece, es sí y no. Claramente tenemos que rechazar toda pretensión de una relación directa entre descripciones derivadas estructuralmente y significaciones. Pero de ahí no se sigue para mí, como para Riffaterre, que los datos conectados con esas descripciones sean irrelevantes:

Los métodos de los autores se basan en el supuesto de que todo sistema estructural que son capaces de definir en el poema es una estructura poética. ¿No podemos suponer, por el contrario, que el poema puede contener ciertas estructuras que no desempeñan papel alguno en su función y efectos como obra literaria de arte, y que puede no haber manera, para los lingüistas estructurales, de distinguir entre esas estructuras no marcadas y las que son literariamente activas? A la inversa, muy bien puede haber estructuras poéticas estrictas que no puedan ser reconocidas como tales en un análisis no dirigido a la especificidad del lenguaje poético [p. 235].

Aquí está la base, claramente expuesta, de mi acuerdo y mi desacuerdo con Riffaterre. Él cree en la existencia de dos lenguajes, ordinario y poético, y, por lo tanto, en dos estructuras de discurso y dos tipos de respuesta. Y cree, en consecuencia, que el análisis debe ocuparse de poner de relieve rasgos del lenguaje, la estructura y la respuesta, que sean específicamente poéticos y literarios:

19. «Describing Poetic Structures», *Yale French Studies*, XXXVI-XXXVII (1966). [La versión alemana de este artículo se encuentra en el libro colectivo de M. Riffaterre, *Strukturelle Stilistik*, Munich, 1973, pp. 232-282, de donde están tomadas las citas que siguen. Las indicaciones del texto se refieren a este libro.]

La poesía es lenguaje, pero produce efectos que el lenguaje diario no produce de modo consistente. Es un supuesto razonable que el análisis lingüístico de un poema debe poner de relieve sus caracteres específicos, y que hay una relación casual entre la presencia de esos rasgos en el texto y nuestro sentimiento empírico de que tenemos ante nosotros un poema. [...] En el lenguaje común que utilizamos para finalidades prácticas, la atención se dirige normalmente a un contexto de situación, a una realidad física o mental correspondiente. [...] En el caso del arte verbal, la atención se centra en el mensaje como un fin en sí mismo, y no simplemente como un medio. [...] [p. 232].

Se trata de la teoría de la desviación, por desgracia muy extendida, que tiene sus raíces claras en la distinción de Mukarovsky entre lenguaje normal y lenguaje poético, y en la distinción de Richards entre lenguaje científico y lenguaje emotivo. La concepción de Riffaterre acerca de la relación entre lenguaje estándar y lenguaje poético es más flexible y sofisticada que otras muchas, pero su método comparte la debilidad de sus orígenes teóricos, la suposición *apriorística* de que gran parte del texto no cuenta. Las teorías de la desviación estrechan la amplitud de la respuesta significativa, excluyendo de nuestra consideración los rasgos y efectos que no son poéticos; y en la versión de Riffaterre, como veremos, la amplitud de los efectos poéticos es terriblemente estrecha, porque se restringe de manera exclusiva a lo que llama la atención del lector de modo más espectacular.

Para Riffaterre, el estudio estilístico es el estudio de los SD (dispositivos estilísticos) o procedimientos estilísticos, definidos como mecanismos del texto que «impiden al lector inferir o predecir caracteres importantes por reflexión. La predicción da lugar a una lectura superficial. La impredecibilidad, por el contrario, potencia la atención: la intensidad de la recepción se corresponde con la intensidad del mensaje».<sup>20</sup> Hablar, pues, de estilo es hablar de los momentos de la experiencia lectora en los que la atención está forzada porque se ha generado una expectativa por la aparición de un elemento impredecible. La relación entre esos momentos y otros momentos de la secuencia que sirven para hacerlos resaltar, es lo que Riffaterre entiende por «contexto estilístico»: «El contexto estilístico es un modelo (*pattern*) lingüístico que ha sido roto por un elemento no predecible, y el contraste que resulta de esta interferencia es el estímulo estilístico. La ruptura no debe ser interpretada como un principio de disociación. El valor estilístico del contraste radica en la relación que establece entre ambas clases de elementos enfrentados; no habría efecto alguno sin su asociación en la secuencia. En otras palabras, el contraste estilístico, al igual que otras oposiciones útiles del lenguaje, crea una estructura» (p. 53).

Riffaterre es más interesante que otros partidarios del «contraste» estilístico, porque sitúa la ruptura del *modelo* más en el contexto que en una norma exterior preexistente. Porque si «en el sistema de relaciones estilo-norma establecemos el polo norma como universal (como sería el caso de la norma lingüística), no podríamos entender cómo una desviación puede ser unas veces un procedimiento estilístico y en otros casos no serlo» (p. 52). Esto significa, como señala en «El contexto estilístico»,<sup>21</sup> que podemos tener el modelo: *contexto-procedimiento estilístico en cuanto punto de partida de un nuevo contexto-procedimiento estilístico*: «El procedi-

20. «Criteria for Style Analysis», *Word*, XV (1959); *Strukturelle Stilistik*, p. 35.

21. *Word*, XVI (1960); *Strukturelle Stilistik*, pp. 60-83.

miento estilístico genera una serie de procedimientos estilísticos del mismo tipo (p. ej., series de arcaísmos desencadenados por un arcaísmo inicial); la saturación resultante hace que el procedimiento pierda su valor de contraste, destruyendo su capacidad de acentuar un punto especial del texto, y los reduce a la condición de componentes de un nuevo contexto; este contexto, a su vez, permitirá nuevos contrastes». En el mismo artículo (p. 62) se redefine esta relación flexible y cambiante en términos de microcontexto («el contexto que crea la oposición que constituye el procedimiento estilístico») y macrocontexto («el contexto que modifica esa oposición reformándola o debilitándola»). Esto posibilita que Riffaterre hable de la relación entre efectos locales y una serie de efectos locales y singulares que determinan en su totalidad o duración, en cierta medida, la significación de sus elementos; pero el principio de la norma contextual y sus ventajas permanece siendo el mismo.

Esas ventajas son ciertamente reales. La atención gira desde el mensaje hacia su recepción, y, por lo tanto, desde el objeto al lector. (En un artículo posterior pide Riffaterre «una lingüística separada del descodificador», y afirma que la función estilística, el efecto producido en el lector, «prevalece siempre sobre la función referencial», sobre todo en los textos de ficción.)<sup>22</sup> No es posible realizar un inventario fijo y artificial de procedimientos estilísticos, puesto que en términos de normas contextuales nada puede ser un procedimiento estilístico. El flujo temporal de la experiencia lectora es central y constituye la instancia de control; localiza literalmente, con ayuda del lector, los objetos del análisis. La mirada sobre el lenguaje y la comprensión no es estática; el contexto y los procedimientos estilísticos son movientes y cambiantes; el lector se mueve con ellos y los crea mediante sus reacciones, y también el crítico se mueve y también mueve su aparato de análisis ya sea aquí, ya sea allí.

Todo esto, sin embargo, está viciado para mí por una teoría del lenguaje y del estilo en cuyo contexto (otra vez la palabra) opera la metodología. Me refiero naturalmente a la oposición de dos clases de lenguaje y a la restricción resultante de la respuesta significativa o interesante a los efectos de la sorpresa y la ruptura. Riffaterre lo dice muy claramente: «Por una parte, los hechos estilísticos sólo son aprehendidos en el lenguaje, puesto que es su vehículo; por otra parte, tienen que tener un carácter específico, porque de otra manera no podrían distinguirse de los hechos lingüísticos... Primero hay que reunir todos los elementos que presentan rasgos estilísticos, y después someter a análisis lingüísticos sólo a ellos, con exclusión de los demás (no relevantes estilísticamente). Sólo entonces podrá evitarse la confusión entre estilo y lenguaje. Para esta clasificación, preliminar al análisis, tenemos que encontrar criterios específicos que sirvan para determinar los rasgos distintivos del estilo... El estilo hay que entenderlo como énfasis (expresivo, afectivo o estético) que se añade a la información transmitida por la estructura lingüística, sin alteración del significado. Lo que quiere decir que el lenguaje expresa y que el estilo resalta...».<sup>23</sup>

«Hechos estilísticos», «hechos lingüísticos», «estilísticamente irrelevantes», «rasgos distintivos de estilo», «énfasis... añadido a la información... sin alteración del

22. «The Stylistic Function», *Proceedings of the 9th International Congress of Linguistics* (Cambridge, 1962); *Strukturelle Stilistik*, p. 132.

23. «Criteria for Style Analysis», *Strukturelle Stilistik*, pp. 29-31.

significado». Se trata obviamente de algo más que una distinción; es una jerarquía en la que la más baja de las dos clases se declara sin interés, y, lo que es más importante, *inactiva*. Es decir, el énfasis del estilo está haciendo algo, y es, por consiguiente, el objeto apropiado de la atención, mientras que la expresión, la codificación y descodificación de la información, la significación, están ahí simplemente, y no necesitan de una especial atención. (El lenguaje expresa, el estilo enfatiza.) Se podría simplemente formular objeciones a esto basándose en la radical separación de estilo y significado, y en la ecuación ingenua entre significación e información. Pero, para mi objetivo, es suficiente señalar las implicaciones que se producen en la especificación y el análisis de la respuesta. La teoría de Riffaterre da por supuesto que en grandes trechos del lenguaje, en ambos discursos, ordinario y literario, no hay respuestas que susciten la atención porque no ocurre nada (descodificación mínima, respuesta mínima).

Esta suposición se refleja en todos los pasos del proceso. Es la base de la distinción entre lo que es estructura literaria y lo que no lo es. Es también la base de la relación entre el contexto y el procedimiento estilístico, una relación que adquiere un valor tan pronto como se identifica una estructura literaria. Es una relación, como Riffaterre dice, de «oposición binaria» en la que «no se pueden separar los polos».<sup>24</sup> Naturalmente son polos variables, no fijos. Pero dentro de sus relaciones individuales, uno es siempre inactivo, mas prepara (pasivamente) el camino para el otro, para el «gran momento», cuando el *modelo* contextual se quiebra y se fuerza la atención (es decir, hay una reacción). Y, finalmente, es la base de la utilización por Riffaterre del lector como dispositivo local. Como no todos los rasgos objeto del análisis lingüístico son poéticamente activos, debe haber un método para aislar a los que lo son; y como se trata de los rasgos que rompen el modelo y fuerzan la atención, los localizaremos atendiendo a las respuestas de los lectores efectivos, ya sean lectores de nuestro seminario experimental o lectores que nos han dejado informes de su experiencia en notas o artículos. El lector de Riffaterre es un lector compuesto (o «lector medio» o «superlector»), no muy lejano a mi lector informado. La diferencia, naturalmente, radica en que su experiencia se considera relevante sólo en aquellos puntos en que es extraordinaria o «trabajosa». «Todo lugar del texto que capta al superlector, se considera provisionalmente componente de la estructura poética. La experiencia indica que esas unidades son señaladas por informantes diversos que ordinariamente aportan explicaciones racionales divergentes entre sí».<sup>25</sup>

Me preocupa menos la idea de un superlector que la idea de lo que le ocurre a su experiencia en el curso de un análisis de Riffaterre. También aquí encontramos una estructura binaria, una sucesión de momentos elevados que alternan con intervalos de normas contextuales que los han creado, de modo más cíclico que lineal, y, naturalmente, en grandes trechos no ocurre nada. En un momento de su lectura de *Les chats* de Baudelaire, Riffaterre se acerca al verso: *Ils cherchent le silence*, y he aquí lo que dice: «Todos los informadores ignoran unánimemente *Ils cherchent le silence*. Indudablemente *cherchent* es el sustituto poético o un tono más elevado de *recherchent* o *aiment*; pero esto no es más que la normal transformación de la prosa

24. «Stylistic Context», *Strukturelle Stilistik*, p. 61.

25. «Describing Poetic Structures», *Strukturelle Stilistik*, p. 251.

en verso: el proceso caracteriza al género, como el verso o la estrofa, forma como ellos un contexto que se separa del contexto cotidiano». <sup>26</sup> En otras palabras, nadie lo ha observado ni ha tenido dificultad alguna; es perfectamente normal; en consecuencia, no pone nada en marcha ni hay nada que decir de ello.

Aun cuando Riffaterre encuentra algo de lo que merece la pena hablar, su método no le permite hacer mucho. Este análisis de una frase de *Moby Dick* es un ejemplo: «Y palpitaba y palpitaba, palpitaba todavía sin reposo el negro mar, como si sus vastas mareas fueran conciencia...». «Vemos en este ejemplo hasta qué punto la descodificación puede ser controlada por el autor. En el caso anterior es verdaderamente difícil para el lector no prestar su atención a cada palabra significativa. La descodificación no puede tener lugar sobre una base mínima, porque la posición inicial del verbo no es previsible en el inglés normal, y lo mismo ocurre con su repetición. La repetición tiene un doble papel por sí misma, independientemente de su imprevisibilidad: crea el ritmo y su efecto total es similar al del discurso explícito. La posposición del sujeto eleva la imprevisibilidad al límite; el lector tiene que conservar en su mente el predicado antes de ser capaz de identificar al sujeto. La inversión de la metáfora es otro ejemplo de contraste con el contexto. La velocidad lectora se reduce con esos obstáculos, la atención se demora en la representación, el efecto estilístico está creado». <sup>27</sup> «El efecto estilístico está creado». Pero, ¿para qué?, ¿qué se hace con los procedimientos estilísticos o con su convergencia, una vez localizados por el lector-informador? No se puede pasar de ahí a la significación, porque la significación es independiente de ellos; son enfáticos. («Énfasis» ocupa en el catálogo de efectos de Riffaterre el mismo lugar que los «impulsos» en Richards, y representan el mismo estrechamiento del campo de reacción.) Nos queda solamente una colección de efectos estilísticos (de tipo limitado). Riffaterre no afirma ciertamente que sean traducibles, pero tampoco afirma nada más. Y su provecho, para mí al menos, es una cuestión abierta. (Debería añadir que el análisis de Riffaterre sobre *Les chats* es brillante y persuasivo en su refutación de las posiciones de Jakobson y Lévi-Strauss. Es un análisis, sin embargo, que depende de intuiciones que su propio método no puede generar. No me lo va a agradecer, pero Riffaterre es mejor crítico que lo que su teoría permite.)

La diferencia entre Riffaterre y yo puede situarse mejor en el concepto de «estilo». El lector puede haberse asombrado de cómo en un ensayo titulado «Estilística afectiva» la palabra ha sido poco usada. La razón es que mi insistencia en que todo cuenta y que algo (analizable y significativo) ocurre siempre, hace imposible distinguir, como hace Riffaterre, entre «hechos lingüísticos» y «hechos estilísticos». Para mí, un hecho estilístico es un hecho de respuesta, y como mi categoría de respuesta incluye todo, desde lo más pequeño y menos espectacular hasta la más amplia y rupturista de las experiencias lingüísticas, todo es un hecho estilístico, y podemos muy bien abandonar la palabra, puesto que arrastra consigo tantas hipotecas binarias (estilo y...).

Esto naturalmente me conduce a una teoría monista de la significación; y normalmente se objeta a tales teorías que no dejan espacio al análisis. Pero mi monis-

26. *Ibid.*, p. 259.

27. «Criteria for Style Analysis», *Strukturele Stilistik*, pp. 56-57.

mo permite el análisis porque es un monismo de los efectos, en el que la significación es producto (parcial) de la expresión del objeto, pero no debe identificarse con él. En esta teoría, el mensaje que la enunciación aporta —normalmente un polo de la relación binaria, siendo el estilo el otro polo— es, en su operación (cosa que alguien como Richards negaría), un efecto añadido más, otro desencadenante de respuestas, un constituyente más de la experiencia significativa. No es simplemente *la* significación. Nada de eso.

Quizás, entonces, la palabra significación debería ser descartada, puesto que comporta la noción de mensaje o argumento. El significado de una enunciación, lo repito, es su experiencia —en su totalidad—, y esa experiencia queda amenazada tan pronto como se habla acerca de ella. Se sigue de ahí entonces que no deberíamos tratar de analizar el lenguaje. La mente humana, sin embargo, parece incapaz de resistir al impulso de investigar sus propios procesos; pero lo menos (y probablemente lo más) que podemos hacer es proceder de manera que la distorsión sea la menor posible.

# Jacques Derrida

(Francia, 1930-2004)

Jacques Derrida representa una de las influencias más notables en el desarrollo de los estudios literarios de las últimas décadas. Su campo de acción es la filosofía; pero su relectura de la filosofía y la escritura, de la relación entre filosofía y lingüística, el tomar como materia de su reflexión textos literarios, y la pertinencia de sus propuestas para el análisis textual, han permitido incluso el surgimiento de un grupo de seguidores (la llamada escuela de desconstrucción de Yale: De Man, J. Hillis Miller, Barbara Johnson).

En la línea de Nietzsche-Heidegger, Derrida discute con la metafísica. Su propuesta va dirigida a atacar los fundamentos de la metafísica occidental —que a su juicio se basa en una exaltación de la presencia, la verdad y el origen—, del binarismo (interior/exterior), del logocentrismo (privilegio otorgado a la voz por encima de la escritura). Muestra cómo en los textos puede ponerse en crisis, desde sus márgenes, en sus pliegues, la coherencia general de su propuesta (al igual que en Rousseau), cómo se autodesconstruyen. De ahí la importancia de leer en los márgenes y del margen —palabra clave o serie de palabras (parergon, *pharmakon*, himen)—, donde ocurren el doblez y la contradicción. De ahí la importancia de los márgenes de la página, su *rol* liminal —en realidad, parte de un texto (títulos, epígrafes, firmas, notas al pie)—, la posición temporal y lógica de las introducciones y las conclusiones.

Convencido de que para luchar contra la metafísica resulta imposible salirse de ella, intenta sin embargo un discurso desestabilizador de sus fundamentos. Derrida pretende que su propuesta no sea un sistema, sino un dispositivo estratégico abierto; aunque su proposición inicial —luego descontinuada— es la de una gramatología como ciencia de las letras y la escritura, no gobernada por el logocentrismo, por el binarismo jerarquizante de la oposición metafísica entre habla y escritura, y por el privilegio de la voz sobre la grafía.

En su famosa conferencia «Structure, Sign and Play in the Discourse of the Human Sciences», 1967 («La estructura, el signo y el juego en el discurso de las ciencias humanas», 1989), Derrida parte de Saussure y su concepto del lenguaje como sistema de diferencias, y de la interpretación del mito por Lévi-Strauss, pero critica cómo el estructuralismo está anclado en la búsqueda de un origen, de un centro de la estructura —o significado trascendente—, que en realidad está fuera de ella, paradoja de la metafísica.

La analogía con el juego —el centro objetivo del juego está tanto fuera como dentro— sirve en el pensamiento derrideano para el desarrollo de la idea de suplementariedad, lógica propia de toda estructura significativa. El movimiento de la suplementariedad —la palabra puede añadir para completar o sumar a algo ya completo— evidencia el juego des-centrado de la significación, condición característica de cualquier discurso. Derrida encuentra suplementariedad en la escritura de Lévi-Strauss y Rousseau, en la nostalgia de una presencia perdida.

La idea del no-centro, y por tanto de la cancelación del origen, se relaciona con el no-concepto de la «différance». En su texto «La différance», 1972 («La différance», 1989), Derrida parte de la idea saussureana del lenguaje como sistema de diferencias. Crea el neologismo «différance» para describir, dentro de ese sistema, la producción tanto de diferencias como de «diferancias», del retraso o desplazamiento del significado y, por ello, de la presencia. Si, para Saussure, la significación es el resultado de un juego de opuestos binarios (significante/significado), para Derrida ella supone una diseminación, pues la representación sólo retrasa la presencia de lo significado, que siempre enseguida funciona como un significante.

En los años noventa, Derrida publica *Spectres de Marx*, 1993 (*Espectros de Marx*, 1995), libro que de manera heterodoxa celebra el pensamiento de Marx en tiempos de antimarxismo, una salutación al Marx del pasado y del futuro, pero igualmente su desconstrucción; y *Mal d'archive*, 1997 [Mal de archivo], donde se interroga, en diálogo con el psicoanálisis, sobre el concepto de archivo en una sociedad de información altamente tecnificada.

«La différance» (1972) ha sido tomado de Jacques Derrida, *Márgenes de la filosofía*, Madrid, Cátedra, 1989, pp. 39-62.

Hablaré, pues, de una letra.

De la primera, si hay que creer al alfabeto y a la mayor parte de las especulaciones que se han aventurado al respecto. Hablaré, pues, de la letra *a*, de esta primera letra que ha podido parecer necesario introducir, aquí o allá, en la escritura de la palabra *différance*;<sup>b</sup> y ello en el curso de una escritura sobre la escritura, de una escritura en la escritura y cuyos diferentes trayectos se encuentran, pues, pasando, en ciertos puntos muy determinados, por una suerte de gran falta de ortografía, por esa falta de ortodoxia que rige una escritura, una falta contra la ley que rige lo escrito y el continente en su decencia. Esta falta de ortografía siempre puede ser borrada o reducida, de hecho y de derecho, y encontrarla según los casos que se analizan cada vez, pero que aquí vienen a ser lo mismo, grave, indecorosa, incluso en la hipótesis de la mayor ingenuidad, divertida. Aunque se trata de pasar en silencio tal infracción, el interés que en ello se pone, se deja reconocer de antemano, asignar, como prescrito por la ironía muda, inaudible de esta permutación de letras; siempre podrá hacerse como si esto no señalara ninguna diferencia. Mi propósito de hoy, debo decir desde ahora, se dirigirá menos a pensar en justificar esta falta silenciosa de ortografía, menos todavía a excusarla, que a agravar el juego con una cierta insistencia.

A cambio, se me deberá excusar si me refiero, al menos implícitamente, a tal o cual texto que me he arriesgado a publicar. Es que yo querría precisamente intentar, en cierta medida, y por más que esto sea en principio y al final por razones esenciales de derecho, imposible, unir en un *haz* las diferentes direcciones en las que he podido utilizar, o mejor, me he dejado imponer en su neografismo, por lo que provisionalmente llamaré la palabra o el concepto de *différance* y que no es, ya lo veremos, literalmente, ni una palabra, ni un concepto. Me atengo a la palabra *haz* por dos razones: por una parte no se tratará, cosa que también habría podido hacer, de describir una historia, de contar las etapas, texto a texto, contexto a contexto, mostrando cada vez qué economía ha podido imponer este desarreglo gráfico, sino más bien del *sistema general de esta economía*. Por otra parte, la palabra *haz* parece más propia para poner de manifiesto

<sup>a</sup> Conferencia pronunciada en la Sociedad Francesa de Filosofía, el 27 de enero de 1968, publicada simultáneamente en el *Bulletin de la Société Française de Philosophie* (julio-septiembre de 1968) y en *Théorie d'ensemble* (col. Quel, Éd. du Seuil, 1968).

<sup>b</sup> Proponemos, de manera tentativa, una posible traducción: *diferancia*, que, si bien *no suena* igual que diferencia como ocurre con el francés *différance*, presenta, no obstante, la misma variación e/a, lo cual haría, en todo caso, inteligible cualquier discusión ulterior en el texto de Derrida. [N. del T.]

que la agrupación propuesta tiene la estructura de una intrincación, de un tejido, de un cruce que dejará partir de nuevo los diferentes hilos y las distintas líneas de sentido —o de fuerza— igualmente que estará lista para anudar otras.

Recuerdo, pues, de una manera completamente preliminar, que esta discreta intervención gráfica, que no se ha hecho en principio ni simplemente para el escándalo del lector o del gramático, ha sido calculada en el proceso escrito de una interrogación sobre la escritura. Ahora bien, se da el caso, diría en realidad, de que esta diferencia gráfica (la *a* en el lugar de la *e*), esta diferencia señalada entre dos notaciones aparentemente vocales, entre dos vocales, es puramente gráfica; se escribe o se lee, pero no se oye. No se puede oír, y veremos también en qué sentido sobrepasa el orden del entendimiento. Se propone por una marca muda, un monumento tácito, yo diría incluso por una pirámide, que piensa así no sólo en la forma de la letra cuando se imprime en capital o en mayúscula, sino también en ese texto de la *Enciclopedia* de Hegel en el que el cuerpo del signo se compara con la pirámide egipcia. La *a* de la *différance*, pues, no se oye, permanece silenciosa, secreta y discreta como una tumba: *oikevis*. Señalaremos así por anticipación este lugar, residencia familiar y tumba de lo propio donde se produce en diferencia *la economía de la muerte*. Esta piedra no está lejos, siempre que se sepa descifrar la leyenda, de señalar la muerte del dinasta.

Una tumba que no se puede ni siquiera hacer resonar. En efecto, yo no puedo hacerles saber por mi discurso, por mi palabra proferida en este momento ante la Sociedad Francesa de Filosofía, de qué diferencia hablo en el momento en que hablo. No puedo hablar de esta diferencia gráfica sino sosteniendo un discurso muy desviado sobre una escritura y a condición de precisar, cada vez, que me refiero a la diferencia con una *e* o a la diferencia con una *a*. Lo cual no va a simplificar las cosas hoy y nos dará muchos problemas a ustedes y a mí si al menos queremos entendernos. De todas formas, las precisiones orales que haré, cuando diga «con *e*», o «con *a*», se referirán a un texto escrito, que vigila mi discurso, a un texto que tengo delante, que leeré y hacia el cual será preciso que intente conducir sus manos y sus ojos. No podemos evitar pasar por un texto escrito, ordenamos sobre el desarreglo que se produce en él, y esto es lo que me importa antes que nada.

Sin duda este silencio piramidal de la diferencia gráfica entre la *e* y la *a* no puede funcionar sino en el interior del sistema de la escritura fonética, y en el interior de una lengua o de una gramática históricamente ligada a la escritura fonética así como a toda la cultura que le es inseparable. Pero diré que ello mismo —este silencio que funciona en el interior solamente de una escritura llamada fonética— señala o recuerda de manera muy oportuna que, contrariamente a un enorme prejuicio, no hay escritura fonética. No hay una escritura pura y rigurosamente fonética. La escritura llamada fonética no puede, en principio y de derecho, y no sólo por una insuficiencia empírica o técnica, funcionar, si no es admitiendo en ella misma «signos» no fonéticos (puntuación, espacios, etcétera) de los que se dará cuenta enseguida, al examinar la escritura y la necesidad, que toleran muy mal el concepto de signo. Mejor, el juego de la diferencia del que Saussure sólo ha recordado que es la condición de posibilidad y de funcionamiento de todo signo, este juego es en sí mismo silencioso. Es inaudible la diferencia entre dos fonemas, lo único que les permite ser y operar como tales. Lo inaudible abre a la interpretación los dos fonemas presentes, tal como se presentan. Si no hay, pues, una escritura puramente fonética, es que no hay *phoné* puramente

fonética. La diferencia que hace separarse los fonemas y hace que se oigan, en todos los sentidos de esta palabra, permanece inaudible.

Se objetará que por las mismas razones, la diferencia gráfica se sumerge también en la noche, nunca es plenamente un término sensible, sino que alarga una relación invisible, el trazo de una relación no aparente entre dos espectáculos, sin duda. Pero que, desde ese punto de vista, la diferencia marcada en la «diferencia» entre la *e* y la *a* se desnuda a la vista y al oído, sugiere quizá felizmente que es preciso dejarse ir aquí a un orden que ya no pertenece a la sensibilidad. Pero no pertenece más a la inteligibilidad, a la idealidad que no está fortuitamente afiliada a la objetividad del *theoreim* o del entendimiento. Es preciso dejarse llevar aquí a un orden, pues, que resista a la oposición, fundadora de la filosofía, entre lo sensible y lo inteligible. El orden que resiste a esta oposición, y la resiste porque la lleva (en sí), se anuncia en un movimiento de diferencia (con una *a*) entre dos diferencias o entre dos letras, diferencia que no pertenece ni a la voz ni a la escritura en el sentido ordinario y que se tiende, como el espacio extraño que nos reunirá aquí durante una hora, entre palabra y escritura, más allá también de la familiaridad tranquila que nos liga a la una y a la otra, a veces en la ilusión de que son dos.

¿Cómo me las voy a arreglar para hablar de la *a* de la diferencia? Está claro que esto no puede ser expuesto. Nunca se puede exponer más que lo que en un momento determinado puede hacerse presente, manifiesto, lo que se puede mostrar, presentarse como algo presente, algo presente en su verdad, la verdad de un presente, o la presencia del presente. Ahora bien, si la diferencia es (pongo el «es» bajo una tachadura) lo que hace posible la presentación del presente, ella no se presenta nunca como tal. Nunca se hace presente. A nadie. Reservándose y no exponiéndose, excede en este punto preciso y de manera regulada el orden de la verdad, sin disimularse, sin embargo, como cualquier cosa, como un ser misterioso, en lo oculto de un no-saber o en un agujero cuyos bordes son determinables (por ejemplo, en una topología de la castración). En toda exposición estaría expuesta a desaparecer como desaparición, correría el riesgo de aparecer: de desaparecer.

Sin embargo, los rodeos, los períodos, la sintaxis a la que a menudo deberé recurrir se parecerán, a veces hasta confundirse con ellos, a los de la teología negativa. Ya se ha hecho necesario señalar que la diferencia no es, no existe, no es un ser presente (*on*), cualquiera que éste sea; y nos llevará a señalar también todo *lo que no es*, es decir, *todo*; y en consecuencia que no tiene ni existencia ni esencia. No depende de ninguna categoría de ser alguno presente o ausente. Y sin embargo, lo que se señala así de la diferencia no es teológico, ni siquiera del orden más negativo de la teología negativa, que siempre se ha ocupado de librar, como es sabido, una superpresencialidad más allá de las categorías finitas de la esencia y de la existencia, es decir, de la presencia, y siempre de recordar que si a Dios le es negado el predicado de existencia, es para reconocerle un modo de ser superior, inconcebible, inefable. No se trata aquí de un movimiento así, y ello se confirmará progresivamente. La diferencia es no sólo irreductible a toda reapropiación ontológica o teológica —ontoteología—, sino que, incluso abriendo el espacio en el que la ontoteología —la filosofía— produce su sistema y su historia, la comprende, la inscribe, y la excede sin retorno.

Por la misma razón, no sabré por dónde comenzar a trazar el haz o el gráfico de la diferencia. Puesto que lo que se pone precisamente en tela de juicio es el requeri-

miento de un comienzo de derecho, de un punto de partida absoluto, de una responsabilidad de principio. La problemática de la escritura se abre con la puesta en tela de juicio del valor de *arkhé*. Lo que yo propondré aquí no se desarrollará, pues, simplemente como un discurso filosófico, que opera desde un principio, unos postulados, axiomas o definiciones y se desplaza siguiendo la linealidad discursiva de un orden de razones. Todo en el trazado de la diferancia es estratégico y aventurado. Estratégico porque ninguna verdad transcendente y presente fuera del campo de la escritura puede gobernar teológicamente la totalidad del campo. Aventurado porque esta estrategia no es una simple estrategia en el sentido que se dice que la estrategia orienta la táctica desde un objetivo final, un *telos*, o el tema de una dominación, de una maestría, y de una reapropiación última del movimiento o del campo. Estrategia finalmente sin finalidad, se la podría llamar táctica ciega, empírica, si el valor de empirismo no tomara en sí mismo todo su sentido de su oposición a la responsabilidad filosófica. Si hay un cierto vagabundeo en el trazado de la diferancia, ésta no sigue la línea del discurso filosófico-lógico más que la de su contrario simétrico y solidario, el discurso empírico-lógico. El concepto de juego está más allá de esta oposición, anuncia en vísperas y más allá de la filosofía, la unidad del azar y de la necesidad de un cálculo sin fin.

También, por decisión y regla de juego, si así lo quieren ustedes, haciendo volver esta charla sobre sí misma, nos introduciremos en el pensamiento de la diferancia por el tema de la estrategia o de la estratagema. Con esta justificación, solamente estratégica, quiero subrayar que lo eficaz de esta temática de la diferancia puede muy bien, deberá ser relevado un día, prestarse él mismo, si no ya a su reemplazo, al menos a su encadenamiento en una cadena que en verdad no habrá gobernado nunca. Por lo que, una vez más, no es teológica.

Diré pues en principio que la diferancia, que no es ni una palabra ni un concepto, me ha parecido estratégicamente lo más propio para ser pensado, si no para ser dominado —siendo el pensamiento quizá aquí lo que hay en una cierta relación necesaria con los límites estructurales del dominio—, lo más irreductible de nuestra «época». Parto, pues, estratégicamente, del lugar y del tiempo en que «nosotros» estamos, aunque mi overtura no sea en última instancia justificable y siempre sea a partir de la diferancia y de su «historia» como podemos pretender saber quiénes y dónde estamos «nosotros», y lo que podrían ser los límites de una «época».

Aunque diferancia no sea ni una palabra ni un concepto, tratemos no obstante de hacer un análisis semántico fácil y aproximativo que nos llevará a la vista del juego.

Sabido es que el verbo «diferir» (verbo latino *differre*) tiene dos sentidos que parecen muy distintos; son objeto, por ejemplo en el Littré, de dos artículos separados. En este sentido el *differre* latino no es la traducción simple del *diapherein* griego y ello no dejará de tener consecuencias para nosotros, que vinculamos esta charla a una lengua particular y una lengua que pasa por ser menos filosófica, menos originariamente filosófica que la otra. Pues la distribución del sentido en el griego no comporta uno de los dos motivos del *differre* latino, a saber: la acción de dejar para más tarde, de tomar en cuenta, de tomar en cuenta el tiempo y las fuerzas en una operación que implica un cálculo económico, un rodeo, una demora, un retraso, una reserva, una representación, conceptos todos que yo resumiría aquí en una palabra de la que nunca me he servido pero que se podría inscribir en esta cadena: la temporización. Diferir en este sentido es

temporizar, es recurrir, consciente o inconscientemente, a la mediación temporal y temporizadora de un rodeo que suspende el cumplimiento o la satisfacción del «deseo» o de la «voluntad», efectuándolo también en un modo que anula o templa el efecto. Y veremos —más tarde— que esta temporización es también temporización y espaciamiento, hacerse tiempo del espacio, y hacerse espacio del tiempo, «constitución originaria» del tiempo y del espacio, diría la metafísica o la fenomenología trascendental en el lenguaje que aquí se critica y desplaza.

El otro sentido de *diferir* es el más común y el más identificable: no ser idéntico, ser otro, discernible, etcétera. Tratándose de diferen(te)/(cia)s,<sup>c</sup> palabra que se puede escribir como se quiera, con una *t* o con una *d* final, ya sea cuestión de alteridad de desemejanza o de alteridad de alergia y de polémica, es preciso que entre los elementos otros se produzca, activamente, dinámicamente, y con una cierta perseverancia en la repetición, intervalo, distancia, *espaciamiento*.

Ahora bien, la palabra diferencia (con e) nunca ha pedido remitir así a *diferir* como temporización ni a lo diferente como *polemos*. Es esta pérdida de sentido lo que debería compensar —económicamente— la palabra diferencia (con a). Ésta puede remitir a la vez a toda la configuración de sus significaciones, es inmediatamente e irreductiblemente polisémica y ello no será indiferente a la economía del discurso que trato de sostener. Remite no sólo, por supuesto como toda significación, a ser sostenida por un discurso o un contexto interpretativo, sino también ya en alguna manera por sí misma, o al menos más fácilmente por sí misma que cualquier otra palabra, viniendo la *a* inmediatamente del participio presente (difiriendo) y aproximándonos a la acción en curso del *diferir*, antes incluso de que haya producido un efecto constituido en diferente o en diferencia (con e). En una conceptualidad y con exigencias clásicas, se diría que «diferancia» designa la causalidad constituyente, productiva y originaria, el proceso de ruptura y de división cuyos diferentes o diferencias serían productos o efectos constituidos. Pero aproximándonos al núcleo infinitivo y activo del *diferir*, «diferancia» (con a) neutraliza lo que denota el infinitivo como simplemente activo, lo mismo que *mouvan-ce* no significa en nuestra lengua el simple hecho de mover, de moverse o de ser movido. La resonancia no es en mayor medida el acto de resonar. Hay que meditar, en el uso de nuestra lengua, que la terminación en *ancia* permanece indecisa entre lo activo y lo pasivo. Y veremos por qué lo que se deja designar como diferencia no es simplemente activo ni simplemente pasivo, y anuncia o recuerda más bien algo como la voz media, dice una operación que no es una operación, que no se deja pensar ni como pasión ni como acción de un sujeto sobre un objeto, ni a partir de un agente ni a partir de un paciente, ni a partir ni a la vista de cualquiera de estos términos. Ahora bien, la voz media, una cierta intransitividad, es quizá lo que la filosofía, constituyéndose en esta represión, ha comenzado por distribuir en voz activa y voz pasiva.

Diferancia como temporización, diferencia como espaciamiento. ¿Cómo se conjugan? Partamos, puesto que ya estamos instalados en ella, de la problemática del signo y de la escritura. El signo, se suele decir, se pone en lugar de la cosa misma, de la cosa presente, «cosa» vale aquí tanto por el sentido como por el referente. El signo representa lo presente en su ausencia. Tiene lugar en ello. Cuando no podemos tomar o mostrar

<sup>c</sup> Juega Derrida con la doble connotación diferente/diferencia y diferente/desavenencia que, en castellano, está también incluida en el término «diferencias». [N. del T.]

la cosa, digamos lo presente, el ser-presente, cuando lo presente no se presenta, significamos, pasamos por el rodeo del signo. Tomamos o damos un signo. Hacemos signo. El signo sería, pues, la presencia diferida. Bien se trate de signo verbal o escrito, de signo monetario, de delegación electoral y de representación política, la circulación de los signos difiere el momento en el que podríamos encontrarnos con la cosa misma, adueñarnos de ella, consumirla o guardarla, tocarla, verla, tener la intuición presente. Lo que yo describo aquí para definir, en la banalidad de sus trazos, la significación como diferencia de temporización, es la estructura clásicamente determinada del signo: presupone que el signo, difiriendo la presencia, sólo es pensable a partir de la presencia que difiere y a la vista de la presencia diferida que pretende reapropiarse. Siguiendo esta semiología clásica, la sustitución del signo por la cosa misma es a la vez segunda y provisional: segunda desde una presencia original y perdida, de la que el signo vendría a derivar; provisional con respecto a esta presencia final y ausente, en vistas de la cual el signo sería un movimiento de mediación.

Al tratar de poner en tela de juicio este carácter de secundariedad provisional del sustituto, sin duda veríamos anunciarse algo como una diferencia originaria, pero no se podrá siquiera llamarla originaria o final, en la medida en que los valores de origen, de *arkhé*, de *telos*, de *ekhatos*, etcétera, siempre han denotado la presencia-*ousia*, *parousia*, etcétera. Cuestionar el carácter secundario y provisional del signo, oponerle una diferencia «originaria», tendría, pues, como consecuencias:

1. Que ya no se podría comprender la diferencia bajo el concepto de «signo», que siempre ha querido decir representación de una presencia y se ha constituido en un sistema (pensamiento o lengua) regulado a partir y a la vista de la presencia.

2. Que se pone así en tela de juicio la autoridad de la presencia o de su simple contrario simétrico, la ausencia o la falta. Se interroga así el límite que siempre nos ha constreñido, que todavía nos constriñe a nosotros, los hablantes de una lengua y de un sistema de pensamiento, a formar el sentido del ser en general como presencia o ausencia, en las categorías del ser y de la entidad (*ousia*). Se ve ya que el tipo de pregunta al que de este modo hemos sido reconducidos es, digamos, el tipo heideggeriano, y la diferencia *parece* conducimos a la diferencia óptico-ontológica. Se me permitirá que posponga esta referencia. Señalaré solamente que entre la diferencia como temporización-temporalización, que ya no se puede pensar en el horizonte del presente, y lo que dice Heidegger en *El ser y el tiempo* de la temporalización como horizonte trascendental de la cuestión del ser, que es preciso liberar de la dominación tradicional y metafísica por el presente o el ahora, la comunicación es estrecha, incluso si no es exhaustiva e irreductiblemente necesaria.

Pero primero quedémonos en la problemática semiológica para ver conjugadas allí la diferencia como temporización y la diferencia como espaciamento. La mayoría de las investigaciones semiológicas o lingüísticas que hoy dominan el campo del pensamiento, sea por sus propios resultados, sea por la función de modelo regulador que ven reconocer por todas partes, conducen genealógicamente a Saussure, errada o acertadamente, como al común instaurador. Ahora bien, Saussure es inicialmente quien ha situado *lo arbitrario del signo* y *el carácter* diferencial del signo en el principio de la semiología general, singularmente de la lingüística. Y los dos

motivos —arbitrario y diferencial— son a sus ojos, es sabido, inseparables. No puede haber algo arbitrario si no es porque el sistema de los signos está constituido por diferencias, no por la totalidad de los términos. Los elementos de la significación funcionan no por la fuerza compacta de núcleo, sino por la red de las oposiciones que los distinguen y los relacionan unos a otros. «Arbitrario y diferencial», dice Saussure, «son dos cualidades correlativas».

Ahora bien, este principio de la diferencia, como condición de la significación, afecta a la *totalidad del signo*, es decir, a la vez a la cara del significado y a la cara del significante. La cara del significado es el concepto, el sentido ideal; y el significante es lo que Saussure llama la «imagen», «la huella psíquica» de un fenómeno material, físico, por ejemplo, acústico. No vamos a entrar aquí en todos los problemas que plantean estas definiciones. Citemos solamente a Saussure en el punto que nos interesa: «Si la parte conceptual del valor está constituida únicamente por las relaciones y diferencias con los otros términos de la lengua, se puede decir lo mismo de la parte material...». Todo lo que precede, viene a decir que en la lengua no hay más que diferencias. Aún más, una diferencia supone en general términos positivos entre los que se establece: pero en la lengua no hay más que diferencias sin términos positivos. Ya tomemos el significado o el significante, la lengua no comporta ni ideas ni sonidos que preexistan al sistema lingüístico, sino solamente diferencias conceptuales o diferencias fónicas resultantes de este sistema. «Lo que hay de idea o de materia fónica en un signo importa menos que lo que hay a su alrededor en los otros signos».

Extraeremos como primera consecuencia que el concepto de significado no está nunca presente en sí mismo, en una presencia suficiente que no conduciría más que a sí misma. Todo concepto está por derecho y esencialmente inscrito en una cadena o en un sistema en el interior del cual remite al otro, a los otros conceptos, por un juego sistemático de diferencias. Un juego tal, la diferencia, ya no es entonces simplemente un concepto, sino la posibilidad de la conceptualidad, del proceso y del sistema conceptuales en general. Por la misma razón, la diferencia, que no es un concepto, no es una mera palabra, es decir, lo que se representa como una unidad tranquila y presente, autorreferente, de un concepto y una fonía. Veremos más adelante lo que es una palabra en general.

La diferencia de la que habla Saussure no es en sí misma ni un concepto ni una palabra entre otras. Se puede decir esto *a fortiori* de la diferencia. Y así se nos conduce a explicitar la relación que une a la una y la otra.

En una lengua, en el *sistema* de la lengua, no hay más que diferencias. Una operación taxonómica puede proporcionar siempre el inventario sistemático, estadístico y clasificatorio. Pero, por una parte, estas diferencias *actúan* en la lengua, en el habla también y en el intercambio entre lengua y habla. Por otra parte, estas diferencias son en sí mismas *efectos*. No han caído del cielo ya listas; no están más inscritas en un *topos noetos* que prescritas en la cera del cerebro. Si la palabra «historia» no comporta en sí misma el motivo de una represión final de la diferencia, se podría decir que únicamente las diferencias pueden ser de entrada y totalmente «históricas».

Lo que se escribe como «diferencia» será así el movimiento de juego que «produce», por lo que no son simplemente una actividad, estas diferencias, estos efectos de diferencia. Esto no quiere decir que la diferencia que produce las diferencias esté antes que ellas en un presente simple y en sí mismo inmodificado, indiferente. La

diferancia es el «origen» no-pleno, no-simple, el origen estructurado y diferente (de diferir) de las diferencias. El nombre de «origen», pues, ya no le conviene.

Puesto que la lengua, de la que Saussure dice que es una clasificación, no ha caído del cielo, las diferencias se han producido, son efectos producidos, pero efectos que no tienen como causa un sujeto o una sustancia, una cosa en general, un ente presente en alguna parte y que escapa al juego de la diferancia. Si hubiera implicada una tal presencia, de la forma más clásica del mundo, en el concepto de causa en general, sería necesario pues hablar de efectos sin causa, lo que enseguida conduciría a no hablar más de efectos. En cuanto a la salida fuera del cierre de este esquema, he tratado de indicar su objetivo a través de la «marca», que ya no es un efecto que no tiene una causa, sino que puede bastarse a sí misma, fuera de texto, para operar la transgresión necesaria.

Como no hay presencia antes de la diferencia semiológica y fuera de ella, se puede extender al signo en general lo que Saussure escribe de la lengua: «La lengua es necesaria para que el habla sea inteligible, y produzca todos sus efectos; pero ésta es necesaria para que la lengua se establezca; históricamente, el acto de habla la precede siempre».

Reteniendo al menos el esquema, si no ya el sentido de la exigencia formulada por Saussure, designaremos como *diferancia* el movimiento según el cual la lengua, o todo código, todo sistema de repeticiones en general se constituye «históricamente» como entramado de diferencias. «Se constituye», «se produce», «se crea», «movimiento», «históricamente», etcétera, se deben entender más allá de la lengua metafísica en la que se han trazado con todas sus implicaciones. Sería necesario mostrar por qué los conceptos de producción, como los de constitución y de historia, son desde este punto de vista cómplices del que aquí ponemos en interrogación, pero esto me llevaría hoy demasiado lejos —hacia la teoría de la representación del «círculo» en el cual parece que estamos encerrados nosotros mismos— y yo no los uso aquí, como muchos otros conceptos, sino por comodidad estratégica y para iniciar la desconstrucción de su sistema en el punto actualmente más decisivo. Se habrá comprendido en todo caso, por el círculo mismo en que parecemos inscritos, que la diferancia, tal como se escribe aquí, no es más estática que genética, no es más estructural que histórica. O no menos, y es no leer, no leer sobre todo lo que aquí falta a la ética ortográfica, querer objetarla a partir de la más vieja de las oposiciones metafísicas, por ejemplo oponiéndole algún punto de vista generativo a un punto de vista estructuralista-taxonómico, o a la inversa. En cuanto a la diferancia, lo que sin duda hace el pensamiento incómodo y el confort poco seguro, estas oposiciones no tienen la más mínima pertinencia.

Si consideramos ahora la cadena en la que la «diferancia» se deja someter a un cierto número de sustituciones no sinonímicas, según la necesidad del contexto, por qué recurrir a la «reserva», a la «archiescritura», al «archirastro», al «espaciamiento», incluso al «suplemento», o al *pharmakon*, pronto al himen, al margen-marca-marcha, etcétera.

Reconocemos. La diferancia es lo que hace que el movimiento de la significación no sea posible más que si cada elemento llamado «presente», que aparece en la escena de la presencia, se relaciona con otra cosa, guardando en sí la marca del elemento pasado y dejándose ya hundir por la marca de su relación con el elemento futuro, no relacionándose la marca menos con lo que se llama el futuro que con lo que se llama el pasado, y constituyendo lo que se llama el presente por esta misma relación con lo

que no es él: no es absolutamente, es decir, ni siquiera un pasado o un futuro como presentes modificados. Es preciso que le separe un intervalo de lo que no es él para que sea él mismo, pero este intervalo que lo constituye en presente debe también, a la vez, decidir el presente en sí mismo, compartiendo así, con el presente, todo lo que se puede pensar a partir de él, es decir, todo existente, en nuestra lengua metafísica, singularmente la sustancia o el sujeto. Constituyéndose este intervalo, decidiéndose dinámicamente, es lo que podemos llamar espaciamiento, devenir-espacio del tiempo o devenir-tiempo del espacio (temporalización). Y es esta constitución del presente, como síntesis «originaria» e irreductiblemente no-simple, pues, *sensu stricto*, no-originaria, de marcas, de rastros de retenciones y de protenciones (para reproducir aquí, analógicamente y de manera provisional, un lenguaje fenomenológico y trascendental que se revelará enseguida inadecuado) que yo propongo llamar archi-escritura, archi-rastro o diferancia. Ésta (es) (a la vez) espaciamiento (y) temporización.

Este movimiento (activo) de la (producción de la) diferancia sin origen, ¿no habríamos podido llamarlo simplemente y sin neografismo, diferenciación? Entre otras confusiones, una palabra así hubiera dejado pensar en alguna unidad orgánica, originaria y homogénea, que en un momento dado viene a dividir, a recibir la diferencia como un acontecimiento. Ante todo, formada sobre el verbo diferenciar, anularía la significación económica del rodeo, de la demora temporalizadora, del «diferir». Una nota, aquí, de paso. La debo a una lectura reciente de un texto que Koyré había consagrado en 1943, en la *Revue d'histoire et de philosophie religieuse*, a Hegel, en Jena (reproducida en sus *Études d'histoire de la pensée philosophique*). Koyré hace ahí largas citas, en alemán, de la Lógica de Jena y propone su traducción. Ahora bien, en dos ocasiones encuentra en el texto de Hegel la expresión *differente Beziehung*. Esta palabra de raíz latina (*different*) es rara en alemán y también, creo, en Hegel, que más bien dice *verschieden*, *ungleich*, que llama a la diferencia *Unterschied*, y *Verschiedenheit* a la variedad cualitativa. En la Lógica de Jena, se sirve de la palabra *differente* en el momento que trata precisamente del tiempo y del presente. Antes de llegar a una discusión preciosa de Koyré, he aquí algunas frases de Hegel, tal como las traduce: «El infinito, en esta simplicidad, es, como momento opuesto a lo igual consigo mismo, lo negativo, y en sus momentos, mientras que se presenta a (sí mismo) y en sí mismo la totalidad, (es) lo que excluye en general, el punto o el límite, pero en esta su acción de negar, se relaciona inmediatamente con el otro y se niega a sí mismo. El límite o el momento del presente (*der Gegenwart*), el “este” absoluto del tiempo, o el ahora es de una simplicidad negativa absoluta, que excluye de sí absolutamente toda multiplicidad y, por esto mismo, está absolutamente determinado; es no un todo o un *quantum* que se extendería en sí (y) que, en sí mismo, también tendría un momento indeterminado, un diverso que, indiferente (*gleichgültig*) o exterior en él mismo, se relacionaría con otro (*auf ein anderes bezüge*), pero es ahí una relación absolutamente diferente de la simple (*sondern es ist absolut differente Beziehung*)». Y Koyré precisa de manera digna de mención en nota: «Relación diferente: diferente *Beziehung*. Se podría decir: relación diferenciante». Y en la página siguiente, otro texto de Hegel, donde se puede leer esto: «Diese Beziehung ist Gegenwart, als eine differente Beziehung (Esta relación es [el] presente como relación diferente)». Otra nota de Koyré: «El término *different* se toma aquí en un sentido activo».

Escribir *difiriente* o *diferancia* (con una a) podría ya tener la utilidad de hacer posible, sin otra nota o precisión, la traducción de Hegel en este punto particular

que también es un punto absolutamente decisivo de su discurso. Y la traducción sería, como siempre debe serlo, transformación de una lengua en otra. Naturalmente, sostengo que la palabra *diferancia* puede servir también para otros usos: inicialmente porque señala no sólo la actividad de la diferencia «originaria» sino también el rodeo temporalizador del diferir; sobre todo porque a pesar de relaciones de afinidad muy profunda que la *diferancia* así escrita mantiene con el discurso hegeliano, tal como debe ser leído, puede en un cierto punto no romper con él, lo que no tiene ningún tipo de sentido ni de oportunidad, sino operar en él una especie de desplazamiento a la vez ínfimo y radical, cuyo espacio trato de indicar en otro lugar pero del que me sería difícil hablar muy deprisa aquí.

Las diferencias son, pues, «producidas» —diferidas— por la diferencia. ¿Pero *qué* es lo que difiere o quién difiere? En otras palabras, ¿*qué* es la *diferancia*? Con esta pregunta llegamos a otro lugar y otro recurso de la problemática.

¿Qué es lo que difiere? ¿Quién difiere? ¿Qué es la *diferancia*?

Si respondiéramos a estas preguntas antes incluso de interrogarlas como pregunta, antes de darles la vuelta y de sospechar de su forma, hasta en lo que parece en ellas más natural y más necesario, volveríamos ya a caer de este lado de lo que acabamos de despejar. Si aceptáramos, en efecto, la forma de la pregunta, en su sentido y en su sintaxis («qué es lo que», «qué es quien», «quién es el que»...), sería necesario admitir que la *diferancia* es derivada, sobrevenida, dominada y gobernada a partir del punto de un existente-presente, pudiendo éste ser cualquier cosa, una forma, un estado, un poder en el mundo, a los que se podrá dar toda clase de nombres, un *que*, o un existente presente como *sujeto*, un *quien*. En este último caso, en especial se admitirá implícitamente que este existente presente, como existente presente para sí, como conciencia, llegaría en un momento dado a diferir de ella: ya sea a retrasar y a alejar la satisfacción de una «necesidad» o de un «deseo», ya sea a diferir de sí, pero, en ninguno de estos casos, un existente-presente semejante sería «constituido» por esa *diferancia*.

Ahora bien, si nos referimos una vez más a la diferencia semiológica, ¿qué es lo que Saussure, en particular, nos ha recordado? Que «la lengua (que no consiste, pues, más que en diferencias) no es una función del sujeto hablante». Esto implica que el sujeto (identidad consigo mismo o en su momento, conciencia de la identidad consigo mismo, conciencia de sí) está inscrito en la lengua, es «función» de la lengua, no se hace sujeto hablante más que conformando su habla, incluso en la llamada «creación», incluso en la llamada «transgresión», al sistema de prescripciones de la lengua como sistema de diferencias, o al menos a la ley general de la *diferancia*, rigiéndose por el principio de la lengua del que dice Saussure que es «el lenguaje menos el habla». «La lengua es necesaria para que el habla sea inteligible y produzca todos sus efectos».

Si como hipótesis tenemos por absolutamente rigurosa la oposición del habla a la lengua, la *diferancia* será no sólo el juego de las diferencias en la lengua, sino la relación del habla con la lengua, el rodeo también por el cual debo pasar para hablar; la prenda silenciosa que debo dar, y que igualmente vale para la semiología general que rige todas las relaciones del uso y el esquema del mensaje, el código, etcétera. (He tratado de sugerir en otra parte que esta *diferancia* en la lengua y en la relación del habla con la lengua impide la disociación esencial que en otro estrato de su discurso quería tradicionalmente señalar Saussure entre el habla y la escritura. La práctica de la lengua o del código que supone un juego de formas, sin sustancia determinada e

invariable, que supone también en la práctica de este juego una retención y una proyección de las diferencias, un espaciamiento y una temporización, un juego de marcas, es preciso que sea una especie de escritura *avant la lettre*, una archiescritura sin origen presente, sin *arkhé*. De donde la tachadura regida por la *arkhé* y la transformación de la semiología general en gramatología, operando ésta un trabajo crítico sobre todo lo que, en la semiología y hasta en su concepto matriz —el signo—, retenía presupuestos metafísicos incompatibles con el motivo de la diferencia.)

Podríamos sentirnos tentados por una objeción: ciertamente, el sujeto no se hace «hablante» más que comerciando con el sistema de las diferencias lingüísticas; o incluso el sujeto no se hace significativo (en general, por el habla u otro signo) más que inscribiéndose en el sistema de las diferencias. En este sentido, ciertamente, el sujeto hablante o significativo no estaría presente para sí en tanto que hablante o significativo sin el juego de la diferencia lingüística o semiológica. Pero ¿no se puede concebir una presencia y una presencia para sí del sujeto antes de su habla o su signo, una presencia para sí del sujeto en una conciencia silenciosa e intuitiva?

Una pregunta semejante supone, pues, que antes del signo y fuera de él, con la exclusión de todo rastro y de toda diferencia es posible algo semejante a la conciencia. Y que, antes incluso de distribuir sus signos en el espacio y en el mundo, la conciencia puede concentrarse ella misma en su presencia. Ahora bien, ¿qué es la conciencia? ¿Qué quiere decir «conciencia»? Muy a menudo en la forma misma del «querer decir» no se ofrece al pensamiento bajo todas sus modificaciones más que como presencia para sí, percepción de sí misma de la presencia. Y lo que vale de la conciencia vale aquí de la existencia llamada subjetiva en general. De la misma manera que la categoría del sujeto no puede y no ha podido pensarse nunca sin la referencia a la presencia como *upokeimennon* o como *ousia*, etcétera, el sujeto como conciencia nunca ha podido anunciarse de otra manera que como presencia para sí mismo. El privilegio concedido a la conciencia significa, pues, el privilegio concedido al presente; e incluso si se describe, en la profundidad con que lo hace Husserl, la temporalidad trascendental de la conciencia es al «presente viviente» al que se concede el poder de síntesis y de concentración incesante de las marcas.

Este privilegio es el éter de la metafísica, el elemento de nuestro pensamiento en tanto que es tomado en la lengua de la metafísica. No se puede delimitar un tal cierre más que solicitando hoy este valor de presencia del que Heidegger ha mostrado que es la determinación ontoteológica del ser; y al solicitar así este valor de presencia, por una puesta en tela de juicio cuyo estatus debe ser completamente singular, interrogamos el privilegio absoluto de esta forma o de esta época de la presencia en general que es la conciencia como querer-decir en la presencia para sí.

Ahora bien, llegamos, pues, a plantear la presencia —y singularmente la conciencia, el ser cerca de sí de la conciencia— no como la forma matriz absoluta del ser, sino como una «determinación» y como un «efecto». Determinación o efecto en el interior de un sistema que ya no es el de la presencia, sino el de la diferencia, y que ya no tolera la oposición de la actividad y de la pasividad, en mayor medida que la de la causa y del efecto o de la indeterminación y de la determinación, etcétera, de tal manera que al designar la conciencia como un efecto o una determinación, se sigue, por razones estratégicas, que pueden ser más o menos lúcidamente deliberadas y sistemáticamente calculadas, para operar según el léxico de lo mismo que se delimita.

Antes de ser tan radical y tan expresamente el de Heidegger, este gesto ha sido también el de Nietzsche y el de Freud; quienes, uno y otro, como es sabido, y a veces de manera tan semejante, han puesto en tela de juicio la conciencia en su certeza de sí. Ahora bien, ¿no es notable que lo hayan hecho uno y otro a partir del motivo de la diferencia?

Esto último aparece casi señaladamente en sus textos y en esos lugares donde se juega todo. No podría extenderme aquí; simplemente recordaré que para Nietzsche la gran actividad principal es inconsciente y que la conciencia es el efecto de las fuerzas cuya esencia y vías y modos no le son propios. Ahora bien, la fuerza misma nunca está presente: no es más que un juego de diferencias y de cantidades. No habría fuerza en general sin la diferencia entre las fuerzas; y aquí la diferencia de cantidad cuenta más que el contenido de la cantidad, que la grandeza absoluta misma: «La cantidad misma no es, pues, separable de la diferencia de cantidad. La diferencia de cantidad es la esencia de la fuerza, la relación de la fuerza con la fuerza. Soñar con dos fuerzas iguales, incluso si se les concede una oposición de sentido, es un sueño aproximativo y grosero, sueño estadístico donde lo viviente se sumerge, pero que disipa la química» (G. Deleuze, *Nietzsche et la philosophie*, p. 49). Todo el pensamiento de Nietzsche, ¿no es una crítica de la filosofía como indiferencia activa ante la diferencia, como sistema de reducción o de represión a-diaforística? Lo cual no excluye que según la misma lógica, según la lógica misma, la filosofía viva *en y de* la diferencia, cegándose así a lo mismo que no es lo idéntico. Lo mismo es precisamente la diferencia (con una a), como paso alejado y equivocado de un diferente a otro, de un término de la oposición a otro. Podríamos así volver a tomar todas las parejas en oposición sobre las que se ha construido la filosofía y de las que vive nuestro discurso, para ver ahí no borrarse la oposición, sino anunciarse una necesidad tal que uno de los términos aparezca como la diferencia del otro, como el otro diferido en la economía del mismo. (Lo inteligible como difiriendo de lo sensible, como sensible diferido, el concepto como intuición diferida, diferente, la cultura como naturaleza diferida-diferente; todos los otros, de la *physis* —*tekhné, nomos, thesis*, sociedad, libertad, historia, espíritu, etcétera— como *physis* diferida o como *physis* diferente. *Physis* en diferencia. Aquí se indica el lugar de una reciente interpretación de la mimesis, en su pretendida oposición a la *physis*.) Es a partir de la muestra de este mismo como diferencia, cuando se anuncia la mismidad de la diferencia y de la repetición en el eterno retorno. Temas todos que se pueden relacionar en Nietzsche con la sintomatología que siempre diagnostica el rodeo o la artimaña de una instancia disfrazada en su diferencia; o incluso con toda la temática de la interpretación negativa que sustituye con el desciframiento incesante al desvelamiento de la verdad como presentación de la cosa misma en su presencia, etcétera. Cifra sin verdad, o al menos sistema de cifras no dominado por el valor de verdad que se convierte entonces en sólo una función comprendida, inscrita, circunscrita.

Podremos, pues, llamar diferencia a esta discordia «activa», en movimiento, de fuerzas diferentes y de diferencias de fuerzas que opone Nietzsche a todo el sistema de la gramática metafísica en todas partes donde gobierna la cultura, la filosofía y la ciencia.

Es históricamente significante que esta diaforística en tanto que energética o economía de fuerzas, que se ordena según la puesta en tela de juicio de la primacía de la presencia como conciencia, sea también el motivo capital del pensamiento de Freud: otra diaforística, a la vez teoría de la cifra (o de la marca) y energética. La puesta en tela de juicio de la autoridad de la conciencia es inicialmente y siempre diferencial.

Los dos valores aparentemente diferentes de la diferancia se anudan en la teoría freudiana: el diferir como discernibilidad, distinción, desviación, diastema, *espaciamento* y el diferir como rodeo, demora, reserva, *temporización*.

1. Los conceptos de marca (*Spur*), de roce (*Bahnung*), de fuerzas de roce son desde el *Entwurf* inseparables del concepto de diferencia. No se puede describir el origen de la memoria y del psiquismo como memoria en general (consciente o inconsciente) más que tomando en consideración la diferencia entre los razonamientos. Freud lo dice expresamente. No hay roce sin diferencia ni diferencia sin marca.

2. Todas las diferencias en la producción de marcas inconscientes y en los procesos de inscripción (*Niederschrift*) pueden ser interpretadas también como momentos de la diferancia, en el sentido de la puesta en reserva. Según un esquema que no ha cesado de guiar el pensamiento de Freud, el movimiento de la marca se describe como un esfuerzo de la vida que se protege a sí misma difiriendo la inversión peligrosa, constituyendo reserva (*Vorrat*), y todas las oposiciones de conceptos que surcan el pensamiento freudiano relacionan cada uno de los conceptos a otro como los momentos de un rodeo en la economía de la diferancia. El uno no es más que el otro diferido, el uno diferente del otro. El uno es el otro en diferancia, el uno es la diferancia del otro. Así es como toda oposición aparentemente rigurosa e irreductible (por ejemplo, la de lo secundario y lo primario) se ve calificar, en uno u otro momento, «de ficción teórica». Es también así, por ejemplo (pero este ejemplo gobierna todo, comunica con todo), como la diferencia entre el principio del placer y el principio de realidad no es sino la diferencia como rodeo (*Aufschub*). En *Más allá del principio del placer*, escribe Freud: «Bajo la influencia del instinto de conservación del yo, el principio del placer se borra y cede el lugar al principio de realidad que hace que, sin renunciar al fin último que constituye el placer, consintamos en diferir la realización, en no aprovechar ciertas posibilidades que se nos ofrecen de apresurarnos en ello, incluso en soportar, a favor del largo rodeo (*Aufschub*) que tomamos para llegar al placer, un momentáneo descontento».

Aquí tocamos el punto de mayor oscuridad en el enigma mismo de la diferancia, lo que divide justamente el concepto en una extraña partición. No es preciso apresurarse a decidir: ¿Cómo pensar *a la vez* la diferancia como rodeo económico que, en el elemento mismo, pretende siempre reencontrar el placer en el lugar en que la presencia es diferida por cálculo (consciente o inconscientemente) y, por otra parte, la diferancia como relación con la presencia imposible, como gasto sin reserva, como pérdida irreparable de la presencia, usura irreversible de la energía, como pulsión de muerte y relación con el otro que interrumpe en apariencia toda economía? Es evidente —es absolutamente evidente— que no se pueden pensar *juntos* lo económico y lo no económico, lo mismo y lo completamente distinto, etcétera. Si la diferancia es este impensable, quizá no es necesario apresurarse a hacerlo evidente, en el elemento filosófico de la evidencia que pronto habría hecho disipar la ilusión y lo ilógico, con la infalibilidad de un cálculo que conocemos bien, para haber reconocido precisamente su lugar, su necesidad, su función en la estructura de la diferancia. Lo que en la filosofía sacaría provecho ya ha sido tomado en consideración en el sistema de la diferancia tal como se calcula aquí. He tratado en otra parte, en una lectura de Bataille, de indicar lo que

podría ser una puesta en contacto, si se quiere, no sólo rigurosa, sino, en un nuevo sentido, «científica», de esta «economía limitada» que no deja lugar al gasto sin reserva, a la muerte, a la exposición al sin sentido, etcétera, y de una economía general que toma en consideración la no-reserva, si se puede decir, que tiene en reserva la no-reserva. Relación entre una diferancia que encuentra su cuenta y una diferancia que fracasa en encontrar su cuenta, la apuesta de la presencia pura y sin pérdida confundiendo con la de la pérdida absoluta, de la muerte. Por esta puesta en contacto de la economía limitada y de la economía general se desplaza y se reinscribe el proyecto mismo de la filosofía, bajo la especie privilegiada del hegelianismo. Se doblega la *Aufhebung* —el relevo— a escribirse de otra manera. Quizá, simplemente, a escribirse. Mejor, a tomar en consideración su consumación de escritura.

Pues el carácter económico de la diferancia no implica de ninguna manera que la presencia diferida pueda ser todavía reencontrada, que no haya así más que una inversión que retarda provisionalmente y sin pérdida la presentación de la presencia, la percepción del beneficio o el beneficio de la percepción. Contrariamente a la interpretación metafísica, dialéctica, «hegeliana» del movimiento económico de la diferancia, hay que admitir aquí un juego donde quien pierde, gana, y donde se gana y pierde cada vez. Si la presentación desviada sigue siendo definitiva e implacablemente rechazada, no es sino un cierto presente lo que permanece escondido o ausente; pero la diferancia nos mantiene en relación con aquello de lo que ignoramos necesariamente que excede la alternativa de la presencia y de la ausencia. Una cierta alteridad —Freud le da el nombre metafísico de inconsciente— es definitivamente sustraída a todo proceso de presentación por el cual lo llamaríamos a mostrarse en persona. En este contexto y bajo este nombre el inconsciente no es, como se sabe, una presencia para sí escondida, virtual, potencial. Se difiere, esto quiere decir sin duda que se teje de diferencias y también que envía, que delega representantes, mandatarios; pero no hay ninguna posibilidad de que el que manda, «exista», esté presente, sea el mismo en algún sitio y todavía menos de que se haga consciente. En este sentido, contrariamente a los términos de un viejo debate, el lado fuerte de todas las inversiones metafísicas que ha realizado siempre, el «inconsciente» no es más una «cosa» que otra cosa, no más una cosa que una conciencia virtual o enmascarada. Esta alteridad radical con relación a todo modo posible de presencia se señala en efectos irreductibles de destiempo, de retardamiento. Y, para describirlos, para leer las marcas de las marcas «inconscientes» (no hay marca «consciente»), el lenguaje de la presencia o de la ausencia, el discurso metafísico de la fenomenología es inadecuado (pero el «fenomenólogo» no es el único que habla).

La estructura del retardamiento (*Nachträglichkeit*) impide en efecto que se haga de la temporalización una simple complicación dialéctica del presente vivo como síntesis originaria e incesante, constantemente reconducida a sí, concentrada sobre sí, concentrante, de rastros que retienen y de aberturas protencionales. Con la alteridad del «inconsciente» entramos en contacto no con horizontes de presentes modificados —pasados o por venir—, sino con un «pasado» que nunca ha sido presente y que no lo será jamás, cuyo «porvenir» nunca será la producción o la reproducción en la forma de la presencia. El concepto de rastro es, pues, incommensurable con el de retención, de devenir-pasado de lo que ha sido presente. No se puede pensar el rastro —y así la diferancia— a partir del presente, o de la presencia del presente.

Un pasado que nunca ha sido presente, ésta es la fórmula por la cual E. Lévinas, según vías que ciertamente no son las del psicoanálisis, califica la marca y el enigma de la alteridad absoluta: el prójimo. En estos límites y desde este punto de vista al menos, el pensamiento de la diferencia implica toda la crítica de la ontología clásica emprendida por Lévinas. Y el concepto de marca, como el de diferencia, organiza así a través de estas marcas diferentes y estas diferencias de marcas, en el sentido de Nietzsche, de Freud, de Lévinas (estos «nombres de autores» no son aquí más que indicios), la red que concentra y atraviesa nuestra «época» como delimitación de la ontología (de la presencia).

Es decir, del existente o de la existencialidad. En todas partes es la dominación del existente lo que viene a solicitar la diferencia, en el sentido en que *solicitare* significa, en viejo latín, sacudir como un todo, hacer temblar en totalidad. Es la determinación del ser en presencia o en existencialidad lo que es así pues interrogado por el pensamiento de la diferencia. Una pregunta semejante no podría surgir y dejarse comprender sin que se abriera en alguna parte la diferencia entre el ser y el existente. Primera consecuencia: la diferencia no existe. No es un existente-presente, tan excelente, único, de principio o trascendental como se lo desea. No gobierna nada, no reina sobre nada, y no ejerce en ninguna parte autoridad alguna. No se anuncia por ninguna mayúscula. No sólo no hay reino de la diferencia, sino que ésta fomenta la subversión de todo reino. Lo que la hace evidentemente amenazante e infaliblemente temida, por todo lo que en nosotros desea el reino, la presencia pasada o por venir de un reino. Y es siempre en el nombre de un reino como se puede, creyendo verla engrandecerse con una mayúscula, reprocharle querer reinar.

¿Es que, sin embargo, la diferencia se ajusta en la desviación de la diferencia óptico-ontológica tal como se piensa; tal como la «época» se piensa ahí en particular «a través», si aún puede decirse, de la meditación heideggeriana?

No hay respuesta simple a una pregunta semejante.

Por una determinada cara de sí misma, la diferencia no es ciertamente más que el despliegue histórico y de época del ser o de la diferencia ontológica. La *a* de la diferencia señala el *movimiento* de este despliegue.

Y sin embargo, el pensamiento del sentido o de la verdad del ser; la determinación de la diferencia en diferencia óptico-ontológica, la diferencia pensada en el horizonte de la cuestión del ser; ¿no es todavía un efecto intrametafísico de la diferencia? El despliegue de la diferencia no es quizá sólo la verdad del ser o de la epocalidad del ser. Quizá hace falta intentar pensar este pensamiento inaudito, este trazado silencioso: que la historia del ser, cuyo pensamiento inscribe al *logos* griego-occidental, no es en sí misma, tal como se produce a través de la diferencia ontológica, más que una época del *diaphe-rein*. No podríamos llamarla siquiera desde aquí «época» perteneciendo el concepto de epocalidad en el interior de la historia como historia del ser. No habiendo tenido nunca sentido el ser; no habiendo sido pensado o dicho nunca como tal más que disimulándose en el existente, la diferencia de una cierta y muy extraña manera (es) más «vieja» que la diferencia ontológica o que la verdad del ser. A esta edad se la puede llamar juego de la marca. De una marca que no pertenece ya al horizonte del ser sino cuyo juego lleva y cerca el sentido del ser: juego de la marca o de la diferencia que no tiene sentido y que no existe. Que no pertenece. Ningún mantenimiento, pero ninguna profundidad para este damero sin fondo donde el ser se pone en juego.

Es acaso así como el juego heracliteano del *en diapheron eauto*, del uno diferente de sí, difiriéndose consigo, se pierde ya como una marca en la determinación del *diapherein* en diferencia ontológica.

Pensar la diferencia ontológica sigue siendo, sin duda, una tarea difícil cuyo enunciado ha permanecido casi inaudible. También prepararse más allá de nuestro *logos*, para una diferencia tanto más violenta cuanto que no se deja reconocer todavía como epocalidad del ser y diferencia ontológica, no es ni eximirse del paso por la verdad del ser ni de ninguna manera «criticarlo», «contestarlo», negar su incesante necesidad. Es necesario, por el contrario, quedarse en la dificultad de este paso, repetirlo en la lectura rigurosa de la metafísica en todas partes donde normaliza el discurso occidental, y no solamente en los textos de la «historia de la filosofía». Hay que dejar en todo rigor aparecer/desaparecer la marca de lo que excede la verdad del ser. Marca (de lo) que no puede nunca presentarse, marca que en sí misma no puede nunca presentarse: aparecer y manifestarse como tal en su fenómeno. Marca más allá de lo que liga en profundidad la ontología fundamental y la fenomenología. Siempre difiriendo, la marca no está nunca como tal en presentación de sí. Se borra al presentarse, se ensordece resonando, como la *a* al escribirse, inscribiendo su pirámide en la diferencia.

De este movimiento siempre se puede descubrir la marca anunciadora y reservada en el discurso metafísico y sobre todo en el discurso contemporáneo que habla, a través de las tentativas en que nos hemos interesado hace un instante (Nietzsche, Freud, Lévinas), del cierre de la ontología. Singularmente en el texto heideggeriano.

Éste nos provoca a interrogar la esencia del presente, la presencia del presente. ¿Qué es el presente? ¿Qué es pensar el presente en su presencia?

Consideremos, por ejemplo, el texto de 1946 que se titula *Der Spruch des Anaximander*. Heidegger recuerda ahí que el olvido del ser olvida la existencia del ser y el existente: «Pero la cosa del ser (*die Sache des Seins*) es ser el *ser* del existente. La forma lingüística de este genitivo con multivalencia enigmática nombra una génesis (*Genesis*), una proveniencia (*Herkunft*) del presente a partir de la *presencia* (*des Anwesenden aus dem Anwesen*). Pero, con la muestra de los dos, la esencia (*Wesen*) de esta proveniencia permanece secreta (*verborgen*). No solamente la esencia de esta proveniencia, sino también la simple relación entre *presencia* y *presente* (*Anwesen und Anwesenden*) permanece impensada. Desde la aurora, parece que la *presencia*, y el existente-presente sean, cada uno por su lado, separadamente algo. Imperceptiblemente, la presencia se hace ella-misma un presente... La esencia de la presencia (*Das Wesen des Anwesens*) y así la diferencia entre la *presencia* y el *presente* es olvidada. *El olvido del ser es el olvido de la diferencia entre el ser y el existente*» (traducción en *Chemins*, pp. 296-297).

Recordándonos la diferencia entre el ser y el existente (la diferencia ontológica) como diferencia entre la presencia y el presente, Heidegger avanza una proposición, un conjunto de proposiciones que aquí no se tratará, por una precipitación propia de la necesidad, de «criticar», sino de devolver más bien a su poder de provocación.

Procedamos lentamente. Lo que Heidegger quiere señalar, pues, es esto: la diferencia entre el ser y el existente, lo olvidado de la metafísica, ha desaparecido sin dejar marca. La marca misma de la diferencia se ha perdido. Si admitimos que la diferencia (es) (en sí misma) otra cosa que la ausencia y la presencia, si *marca*, sería preciso hablar aquí, tratándose del olvido de la diferencia (entre el ser y el existen-

te), de una desaparición de la marca de la marca. Es lo que parece implicar tal pasaje de *La palabra de Anaximandro*. «El olvido del ser forma parte de la esencia misma del ser, velado por él. El olvido pertenece tan esencialmente al destino del ser, que la aurora de este destino comienza precisamente en tanto que desvelamiento del presente en su presencia. Esto quiere decir: la historia del ser comienza por el olvido del ser en que el ser retiene su esencia, la diferencia con el existente. La diferencia falta. Permanece olvidada. Sólo lo diferenciado —el presente y la presencia (*das Anwesende und das Anwesen*)— se desabriga, pero no en tanto que lo diferenciado. Al contrario, la marca matinal (*die frühe Spur*) de la diferencia se borra desde el momento en que la presencia aparece como un existente-presente (*Das Anwesen wie ein Anwesendes erscheint*) y encuentra su proveniencia en un (existente)-presente supremo (*in einem höchsten Anwesenden*)».

No siendo la marca una presencia, sino un simulacro de una presencia que se disloca, se desplaza, se repite, no tiene propiamente lugar; el borrarse pertenece a su estructura. No sólo el borrarse que siempre debe poder sorprenderla, a falta de lo cual ella no sería marca, sino indestructible, monumental substancia, sino el borrarse que la hace desaparecer en su aparición, salir de sí en su posición. El borrarse de la marca precoz (*die frühe Spur*) de la diferencia es, pues, «el mismo» que su trazado en el texto metafísico. Éste debe haber guardado la marca de lo que ha perdido o reservado, dejado de lado. La paradoja de una estructura semejante, es, en el lenguaje de la metafísica, esta inversión del concepto metafísico que produce el efecto siguiente: el presente se hace el signo del signo, la marca de la marca. Ya no es aquello a lo que en última instancia reexpide toda devolución. Se convierte en una función dentro de una estructura de devolución generalizada. Es marca y marca del borrarse de la marca.

El texto de la metafísica es así *comprendido*. Todavía legible; y para leerse. No está rodeado, sino atravesado por su límite, marcado en su interior por la estela múltiple de su margen. Proponiendo a la vez el monumento y el espejismo de la marca, la marca simultáneamente marcada y borrada, simultáneamente viva y muerta, viva como siempre al simular también la vida en su inscripción guardada. Pirámide. No un límite que hay que franquear, sino pedregosa, sobre una muralla, en otras palabras que hay que descifrar, un texto sin voz.

Se piensa entonces sin contradicción, sin conceder al menos ninguna pertinencia a tal contradicción, lo perceptible y lo imperceptible de la marca. La «marca matinal» de la diferencia se ha perdido en una invisibilidad sin retorno y, sin embargo, su pérdida misma está abrigada, guardada, mirada, retardada. En un texto. Bajo la forma de la presencia. De la propiedad. Que en sí misma no es más que un efecto de escritura.

Después de haber hablado del borrarse de la marca matinal, Heidegger puede, pues, en la contradicción sin contradicción, consignar contrasignar el empotramiento de la marca. Un poco más lejos: «La diferencia entre el ser y el existente no puede, sin embargo, llegar luego a la experiencia como un olvido más que si se ha descubierto ya con la presencia (*mit dem Anwesen des Anwesenden*), y si está así sellada en una marca (*so eine Spur geprägt hat*) que permanece guardada (*gewahrt bleibt*) en la lengua a la que adviene el ser».

Más adelante de nuevo, meditando el *to khreon* de Anaximandro, traducido aquí como *Brauch* (conservación), Heidegger escribe esto:

Disponiendo acuerdo y diferencia (*Fug und Ruch, verfügend*), la conservación libera el presente (*Anwesende*) en su permanencia y lo deja libre cada vez para su estancia. Pero por eso mismo, el presente se ve igualmente comprometido en el peligro constante de endurecerse en la insistencia (*in das bloße Beharren verhärtet*) a partir de su duración, que permanece. Así la conservación (*Brauch*) sigue siendo al mismo tiempo en sí misma des-poseimiento (*Aushändigung*: des-conservación) de la presencia (*des Anwesens*) *in der Un-fug*, en lo disonante (el desunimiento). La conservación añade el des- (*Der Brauch fügt das Un-*).

Y es en el momento en que Heidegger reconoce la conservación como marca cuando debe plantearse la cuestión: ¿se puede y hasta dónde se puede pensar esta marca y el desde la diferencia como *Wesen des Seins*? ¿El desde la diferencia no nos lleva más allá de la historia del ser, más allá de nuestra lengua también y de todo lo que en ella puede nombrarse? ¿No apela, en la lengua del ser, a la transformación, necesariamente violenta, de esta lengua en la lengua totalmente diferente?

Precisemos esta cuestión. Y, para desalojar en ella la «marca» (y, ¿quién ha creído que se ojeaba algo más que pistas para despistar?), leamos otra vez este pasaje:

La traducción de *to khreon* como: «la conservación» (*Brauch*) no proviene de reflexiones etimológicas-léxicas. La elección de la palabra «conservación» proviene de una traducción anterior (*Übersetzen*) del pensamiento que trata de pensar la diferencia en el despliegue del ser (*im Wesen des Seins*) hacia el comienzo historial del olvido del ser. La palabra «conservación» es dictada al pensamiento en la aprehensión (*Erfahrung*) del olvido del ser. Lo que de esto propiamente hay que pensar en la palabra «conservación», *to khreon* lo nombra propiamente una marca (*Spur*), marca que desaparece enseguida (*alsbald verschwindet*) en la historia del ser que se muestra histórico-mundialmente como metafísica occidental.

¿Cómo pensar lo que está fuera de un texto? ¿Más o menos como su *propio margen*? Por ejemplo, ¿lo otro del texto de la metafísica occidental? Ciertamente la «marca que desaparece enseguida en la historia del ser... como metafísica occidental» escapa a todas las determinaciones, a todos los nombres que podría recibir en el texto metafísico. En estos nombres se abriga y así se disimula. No aparece ahí como la marca «en sí misma». Pero es porque no podría nunca aparecer en sí misma, como tal. Heidegger también dice que la diferencia no puede aparecer en tanto que tal: «*Lichtung des Unterschiedes kann deshalb auch nicht bedeuten, dass der Unterschied als der Unterschied erscheint*». No hay esencia de la diferencia, ésta (es) lo que no sólo no sabría dejarse apropiar en él *como tal* de su nombre o de su aparecer, sino lo que amenaza la autoridad del *como tal* en general, de la presencia de la cosa misma en su esencia. Que no haya, en este punto, esencia propia,<sup>1</sup> de la diferencia, implica que no haya ni ser ni verdad del juego de la escritura en tanto que inscribe la diferencia.

1. La diferencia no es una «especie» del género «diferencia ontológica». Si «la donación de presencia es propiedad del *Ereignen*» («*Die Gabe vom Anwesen ist Eigentum des Ereignens*») («*Zeit und Sein*», en *L'endurance de la pensée*, Plon, 1968, trad. de Fr. Fédier, p. 63), la diferencia no es un proceso de apropiación en cualquier sentido que se tome. No es ni la posición (apropiación) ni la negación (expropiación), sino lo otro. Desde este momento, parece, pero señalamos aquí nosotros más bien la necesidad de un recorrido que ha de venir; ella no sería más que el ser una especie del género *Ereignis*. Heidegger: «...entonces el ser tiene su lugar en el movimiento que hace advenir a sí lo propio (*Dann gehört das Sein in das Ereignen*). De

Para nosotros, la diferancia sigue siendo un nombre metafísico y todos los nombres que recibe en nuestra lengua son todavía, en tanto que nombres, metafísicos. En particular cuando hablan de la determinación de la diferancia en diferencia entre la presencia y el presente (*Anwesen/Anwesend*), pero sobre todo, y ya de la manera más general, cuando hablan de la determinación de la diferancia en diferencia entre el ser y el existente.

Más «vieja» que el ser mismo, una tal diferancia no tiene ningún nombre en nuestra lengua. Pero sabemos ya que si es innombrable no es por provisión, porque nuestra lengua todavía no ha encontrado o recibido este nombre, o porque sería necesario buscarlo en otra lengua, fuera del sistema finito de la nuestra. Es porque no hay nombre para esto, ni siquiera el de esencia o el de ser, ni siquiera el de diferancia, que no es un nombre, que no es una unidad nominal pura y se disloca sin cesar en una cadena de sustituciones que difieren.

«No hay nombre para esto»: leer esta proposición en su banalidad. Este innombrable no es un ser inefable al que ningún nombre podría aproximarse: Dios, por ejemplo. Este innombrable es el juego que hace que haya efectos nominales, estructuras relativamente unitarias o atómicas que se llaman nombres, cadenas de sustituciones de nombres, y en las que, por ejemplo, el efecto nominal «diferancia» es él mismo acarreado, llevado, reinscrito, como una falsa entrada o una falsa salida todavía es parte del juego, función del sistema.

Lo que sabemos, lo que sabríamos si se tratara aquí simplemente de un saber, es que no ha habido nunca, que nunca habrá palabra única, nombre-señor. Es por lo que el pensamiento de la letra *a* de la diferancia no es prescripción primera ni el anuncio profético de una nominación inminente y todavía inoída. Esta «palabra» no tiene nada de *kerygmática*, por poco que se pueda percibir la mayusculación. Poner en interrogación el nombre de nombre.

No habrá nombre único, aunque sea el nombre del ser. Y es necesario pensarlo sin *nostalgia*, es decir, fuera del mito de la lengua puramente materna o puramente paterna, de la patria perdida del pensamiento. Es preciso, al contrario, *afirmarla*, en el sentido en que Nietzsche pone en juego la afirmación, con una risa y un paso de danza.

---

él acogen y reciben su determinación el dar y su donación. Entonces el ser sería un género del *Ereignis* y no el *Ereignis* un género del ser. Pero la huida que busca refugio en semejante inversión sería demasiado barata. Pasa al lado del verdadero pensamiento de la cuestión y de su paladín (*Sie denkt am Sachverhalt vorbei*). *Ereignis* no es el concepto supremo que comprende todo, y bajo el que se podrían alinear ser y tiempo. Las relaciones lógicas de orden no quieren decir nada aquí. Pues, en la medida en que pensamos en pos del ser mismo y seguimos lo que tiene de propio (*Seinem Eigenen folgen*), éste se revela como la donación, concedida por la extensión (*Reichen*) del tiempo, del destino de *parousia* (*Gewährte Gabe des geschickes von Anwesenheit*). La donación de presencia es propiedad del *Ereignen* (*Die Gabe von Anwesen ist Eigentum des Ereignens*). Sin la reinscripción desplazada en esta cadena (ser, presencia, apropiación, etcétera), no se transformarán nunca de manera rigurosa e irreversible las relaciones entre lo ontológico, general o fundamental, y lo que ella domina o que se le subordina a título de ontología regional o de ciencia particular: por ejemplo, la economía política, el psicoanálisis, la semiolingüística, la retórica, en los que el valor de propiedad desempeña, más que en otras partes, un papel irreductible, pero igualmente las metafísicas espiritualistas o materialistas. A esta elaboración preliminar apuntan los análisis articulados en este volumen. Es evidente que una reinscripción semejante no estará contenida nunca en un discurso filosófico o teórico, ni, en general, en un discurso o un escrito: sólo sobre la escena de lo que he llamado en otra parte el texto general (1972).

Desde esta risa y esta danza, desde esta afirmación extraña a toda dialéctica, viene cuestionada esta otra cara de la nostalgia que yo llamaré la *esperanza* heideggeriana. No paso por alto lo que esta palabra puede tener aquí de chocante. Me arriesgo no obstante, sin excluir implicación alguna, y lo pongo en relación con lo que *La palabra de Anaximandro* me parece retener de la metafísica: la búsqueda de la palabra propia y del nombre único. Hablando de la «primera palabra del ser» (*das frühe Wort des Seins*), escribe Heidegger: «La relación con el presente, que muestra su orden en la esencia misma de la presencia, es única (*ist eine einzige*). Permanece por excelencia incomparable a cualquier otra relación, pertenece a la unicidad del ser mismo (*Sie gehört zur Einzigkeit des Seins selbst*). La lengua debería, pues, para nombrar lo que se muestra en el ser (*das Wesende des Seins*), encontrar una sola palabra, la palabra única (*ein einziges, das einzige Wort*). Es aquí donde medimos lo arriesgado que es toda palabra del pensamiento [toda palabra pensante: *denkende Wort*] que se dirige al ser (*das dem Sein zugesprochen wird*). Sin embargo, lo que aquí se arriesga no es algo imposible; pues el ser habla en todas partes y siempre y a través de toda lengua». Tal es la cuestión: la alianza del habla y el ser en la palabra única, en el nombre al fin propio. Tal es la cuestión que se inscribe en la afirmación jugada de la diferencia. Se refiere a cada uno de los miembros de esta frase: «El ser / habla / en todas partes y siempre / a través de / toda / lengua».

Crítico literario, Harold Bloom es conocido por su dedicación al estudio de las literaturas de Inglaterra y Estados Unidos, en particular el romanticismo y el postromanticismo. Asociado con la escuela deconstructivista de Yale —donde ejerce como profesor desde la década de los cincuenta—, y con la crítica psicoanalítica, tiene puntos de convergencia con esos enfoques pero desarrolla su propia propuesta teórico-crítica.

Su idea de que la lectura —siempre un acto individual— es el resultado de una lectura errada, de la imposibilidad de alcanzar una lectura «objetiva», puede verse en sintonía con la tesis deconstructivista de lo inalcanzable del significado. Su propuesta de la angustia de las influencias —una de sus formulaciones más conocidas— resulta heredera del psicoanálisis freudiano. Cercano a la crítica arquetípica de Northrop Frye, Bloom mantiene una mirada historicista sobre la obra literaria, al mismo tiempo que conserva de Frye su idea de la autorreferencialidad literaria; Bloom se interesa, especialmente, en la literariedad.

En *The Anxiety of Influence*, 1973 (*La angustia de las influencias*, 1991), primer volumen de una tetralogía crítica publicada durante los años setenta, se parte de la tesis freudiana de la relación entre padre e hijo. Para Bloom, la iniciación poética supone la existencia de poetas «efebos»; éstos son los hijos que desarrollan una lucha edípica con sus padres, los poetas fuertes, tratando de manejar la influencia castrante de los progenitores, mediante operaciones de lectura errada, verdaderos mecanismos de defensa. La lectura del poeta/crítico implica una transferencia al establecerse una relación de rivalidad similar a la de hijo *versus* padre.

Colocado como «Intercapítulo» de *La angustia de las influencias*, el fragmento «Un manifiesto de la crítica antitética» representa el centro literal y metafórico del libro. Verdadero manifiesto por su concisión y carácter programático, este texto significa un planteo capsular de su tesis. En discusión con la crítica retórica, la aristotélica, la fenomenológica y la estructuralista —que todo lo reducen a «cosas dadas o fonemas»—, y con la crítica filosófica y la psicológica —que todo lo reducen a «conceptualizaciones rivales»—, la crítica antitética de Bloom establece que el punto de referencia de un poema es otro poema.

Orientado hacia la autorreferencialidad, para Bloom en el acto de lectura se lee a un poeta y al mismo tiempo a todas sus relaciones con otros poetas. Esa

historia está centrada en la angustia, y cada poema no constituye más que la interpretación errónea de un poema padre. La poesía resulta así una crónica edípica de rivalidad e intento de superación. Si el poema es una interpretación errónea de un poema padre, también la crítica supone una mala interpretación; la diferencia entre poetas y críticos radica en que estos últimos tienen más padres (los poetas y los críticos).

De esta manera, la lectura, la interpretación, la crítica —acaso una misma cosa—, están enmarcadas en el sistema de referencias de la poesía determinado por el desvío y la angustia de las influencias. Si el significado de un poema va a otro poema, Bloom inclina a pensar que no hay sentido oculto y único sino que el significado es su propia relación con una red. No hay nada más allá del poema que el poema mismo en su conexión con poemas anteriores.

En 1994, Bloom publica su polémico libro *The Western Canon. The Books and School of the Ages* (*El canon occidental. La escuela y los libros de todas las épocas*, 1995), una propuesta preceptiva y reducida (veintiséis autores, entre ellos Borges y Neruda) de libros que constituyen, a su juicio, el paradigma de la historia de la literatura occidental.

«Un manifiesto de la crítica antitética» (1973) ha sido tomado de Harold Bloom, *La angustia de las influencias*, traducción de Francisco Rivera, Caracas, Monte Ávila Editores, 1991, pp. 109-112.

Si imaginar es interpretar mal, lo cual hace que todos los poemas sean antitéticos con respecto a sus precursores, entonces imaginar a imitación de un poeta es aprender sus metáforas de sus actos de lectura. La crítica, por lo tanto, tiene necesariamente que ser antitética también, es decir, tiene que ser una serie de desvíos bruscos a imitación de actos únicos de malentendidos creadores.

El primer desvío es el de aprender a leer a un gran poeta precursor de la manera como sus grandes descendientes nos obligan a leerlo.

El segundo es el de leer a los descendientes como si fuéramos sus discípulos y, de ese modo, obligarnos a aprender dónde debemos revisarlos, si deseamos ser encontrados por nuestra propia obra y llamados por lo vivo de nuestra propia vida.

Ninguna de estas búsquedas es todavía una Crítica Antitética.

Dicha crítica empieza cuando comparamos el primer *clínamen* con el segundo. Al encontrar precisamente cuál es el acento de la desviación, procedemos a aplicarlo como correctivo a la lectura del primer poeta o grupo de poetas pero no del segundo poeta o grupo de poetas. Ejercer la Crítica Antitética sobre un poeta o unos poetas más recientes se hace posible sólo cuando los poetas han encontrado discípulos diferentes de nosotros. Pero éstos pueden ser críticos y no poetas.

Podría objetársele a esta teoría que nunca leemos a un poeta como poeta, sino solamente leemos a un poeta en otro poeta, o incluso trasponiéndolo a otro poeta. Nuestra respuesta es múltiple: negamos que pueda haber, haya habido o haya nunca ningún poeta como poeta para ningún lector. Así como nunca podemos abrazar (sexualmente o de cualquier otro modo) a una sola persona, sino que abrazamos todo su romance familiar, así también nunca podemos leer a un poeta sin leer todo su romance familiar como poeta. De lo que se trata aquí es de la reducción y de la mejor manera de evitarla. La crítica retórica, la aristotélica, la fenomenológica y la estructuralista todo lo reducen, ya sea a imágenes o a ideas, a cosas dadas o a fonemas. La crítica moral y otros tipos descarados de crítica filosófica o psicológica lo reducen todo a conceptualizaciones rivales. Nosotros, cuando reducimos algo, lo reducimos a otro poema. El significado de un poema puede solamente ser otro poema. No es esto una tautología, ni siquiera una tautología profunda, puesto que los dos poemas no son el mismo poema, del mismo modo que dos vidas nunca pueden ser la misma vida. Lo que está en discusión es la historia verdadera o, más bien, su verdadero uso, en vez de su abuso, todo esto en el sentido de Nietzsche. La verdadera historia de la poesía es la historia de cómo los poetas, en su calidad de poetas, han sufrido a otros poetas, así como cualquier biografía verdadera es la historia de cómo cualquier persona sufrió su propia familia, o su propio desplazamiento de la familia sobre sus amantes y amigos.

Resumen: todo poema es la interpretación errónea de un poema padre. Un poema no equivale a la superación de la angustia, sino que es esa angustia. Las malas interpretaciones de los poetas o poemas son más drásticas que las malas interpretaciones de los críticos o críticas; pero se trata solamente de una diferencia de grado y no de especie. No hay interpretaciones, sino solamente malas interpretaciones, y, por lo tanto, toda crítica es poesía en prosa.

Ciertos críticos son más o menos valiosos que otros críticos sólo (y precisamente) del mismo modo en que ciertos poetas son más o menos valiosos que otros poetas. Porque así como un poeta puede ser encontrado en un poeta precursor, así mismo ocurre con los críticos. La diferencia es que un crítico tiene más padres. Sus precursores son poetas y críticos. Pero, en realidad, así también son los precursores de un poeta, con mayor frecuencia a medida que la historia se alarga.

La poesía es la angustia de las influencias, es la interpretación errónea, es una perversidad disciplinada. La poesía es un malentendido, es una mala interpretación y un casamiento desigual.

La poesía (el romance) es un romance familiar. La poesía es el encanto del incesto, disciplinado por la resistencia a ese encanto.

Las influencias son la *Influenza*, una enfermedad astral.

Si las influencias fueran la salud, ¿quién podría escribir un poema? La salud es estasis.

La esquizofrenia es mala poesía, porque el esquizofrénico ha perdido la fuerza de la mala interpretación perversa y voluntaria.

La poesía es, por lo tanto, contracción y, al mismo tiempo, expansión; ya que todos los cocientes de revisión son movimientos de contracción, pero el hacer es un movimiento expansivo. La buena poesía es una dialéctica de movimientos revisionistas (contracción) y de vigorizantes fuerzas hacia afuera.

Los mejores críticos de nuestro tiempo siguen siendo Empson y Wilson Knight, porque han interpretado mal más antitéticamente que los demás.

Cuando decimos que el significado de un poema puede ser sólo otro poema, podemos querer decir un conjunto de poemas:

El poema o poemas precursores.

El poema que escribimos como lectura.

Un poema rival, hijo o nieto del mismo precursor.

Un poema que nunca fue escrito —es decir—  
el poema que debería haber sido escrito por  
el poeta en cuestión.

Un poema compuesto, producto de éstos en cierta combinación.

Un poema es la melancolía de un poeta ante su falta de prioridad. El fracaso de no haberse engendrado a sí mismo no es la causa del poema, ya que los poemas surgen de la ilusión de libertad, de una sensación de que la prioridad es posible. Pero el poema —a diferencia de la mente en proceso de creación— es una cosa hecha, y, como tal, una angustia lograda.

¿Cómo entendemos una angustia? Por medio de nuestra propia angustia. Todo lector profundo es un Interrogador Idiota. Pregunta: «¿Quién escribió mi poema?». De allí la insistencia de Emerson: «En toda obra de genio reconocemos nuestros propios pensamientos rechazados, que regresan a nosotros con cierta alienada majestad».

La crítica es el discurso de la tautología profunda, del solipsista que sabe que lo que él quiere decir es correcto, y que, sin embargo, sabe estar equivocado. La crítica es el arte de conocer los caminos secretos que van de poema a poema.

# Wolfgang Iser

(Alemania, 1926-2007)

La teoría del otro exponente de la Escuela de Constanza, Wolfgang Iser, se apoya en la fenomenología del investigador polaco Roman Ingarden y tiene puntos de contacto con la Escuela de Ginebra. Especialista en literatura comparada y en literatura inglesa, Iser da a conocer sus fundamentos teóricos durante una conferencia inaugural en la Universidad de Constanza, los que luego publica como *Die Appellstruktur der Texte. Unbestimmtheit als Wirkungsbedingung literarischer Prosa*, 1970 [La indeterminación y la respuesta del lector].

En su teoría del efecto estético, el texto tiene una estructura objetiva aun cuando deba ser completada por el lector. Todos los textos presentan espacios en blanco (la indeterminación en Ingarden), que el lector debe rellenar con su imaginación. De esta interacción entre texto y lector surge la respuesta estética. Iser elabora la noción de «lector implícito», que incluye las cualidades del texto que lo hacen legible e influyen en la lectura, así como las características del proceso de lectura: una estructura textual y un acto estructurado. Igualmente, Iser elabora la noción de concreción, que sería la realización del texto en la mente del escritor; y que estaría producida por ese texto en la mente del lector mediante la compleción de espacios vacíos que eliminan la indeterminación.

El proceso de lectura implica el borramiento temporal de la separación entre objeto y sujeto; al llenar los espacios vacíos —producidos por técnicas de distanciamiento—, el lector comprende a los otros y a sí mismo; el acto de lectura adquiere entonces una connotación fenomenológica, hermenéutica y humanista. Los textos tienen un «repertorio», formado por normas extratextuales propias de los sistemas de sentido en una época, y por la literatura precedente.

En «El proceso de lectura», 1975 (la traducción al español es de 1989), Iser reflexiona sobre la relación entre indeterminación comunicativa y determinación comunicativa. Tomando como referencia las «perspectivas esquemáticas» de Ingarden, a través de las cuales aparece el objeto de la obra, Iser elabora como momento de actualización de ésta el acto de concreción, un polo estético frente al polo artístico que significa el texto creado por el autor. Iser enfatiza el carácter «forzosamente» virtual del lugar de la obra de arte, convergencia de texto y lector, y que no puede reducirse a ninguno de estos términos. En el proceso de la lectura se mezclan las esperas y lo recordado, en una tensión que es la dimensión virtual del texto y que el

lector suscita aunque ella esté en potencia dentro de la obra; en esto se revela «la estructura hermenéutica profunda de la lectura».

La forma de leer los textos literarios ocurre en un proceso ininterrumpido, y la lectura expresa, «hasta cierto punto», la inagotabilidad de ellos, condición de la realización individual en aquélla. Al leer se reacciona frente a lo que uno mismo produce, de manera que el texto puede vivirse como un acontecimiento real y así su sentido tiene carácter de suceso. En el modelo del proceso de lectura en Iser, la constitución del sentido implica la explicitación de lo formulado en el texto y la posibilidad de que el lector se formule a sí mismo aquello que parecía escapar a su conciencia: la literatura, para Iser, sirve a la articulación del sujeto en la enunciación de lo enunciado.

«El proceso de lectura» (1975) ha sido tomado de *Estética de la recepción* (ed. Rainer Warning), traducción de Ricardo Sánchez Ortiz de Urbina, Madrid, Visor, 1989, pp. 149-164.

## UNA PERSPECTIVA FENOMENOLÓGICA

### 1

La teoría fenomenológica del arte señala con insistencia que, en la consideración de una obra literaria, se ha de valorar no sólo el texto actual sino, en igual medida, los actos de su recepción. De este modo, Roman Ingarden contrapone a la estructura de la obra literaria los modos de su concreción.<sup>1</sup> El texto como tal ofrece diferentes «perspectivas esquemáticas»,<sup>2</sup> a través de las cuales aparece el objeto de la obra, pero su verdadera actualización es un acto de «concreción». De esta situación se deduce que: la obra literaria posee dos polos que podemos llamar polo artístico y polo estético, siendo el artístico el texto creado por el autor, y el estético la concreción realizada por el lector. De tal polaridad se sigue que la obra literaria no puede identificarse exclusivamente ni con el texto ni con su concreción. Puesto que la obra es más que el texto, ya que sólo adquiere vida en su concreción, y ésta no es independiente de las disposiciones aportadas por el lector, aun cuando tales disposiciones son activadas por los condicionamientos del texto. El lugar de la obra de arte es la convergencia de texto y lector, y posee forzosamente carácter virtual, puesto que no puede reducirse ni a la realidad del texto ni a las disposiciones que constituyen al lector.

A esta virtualidad debe la obra de arte su dinámica, que, por su parte, es la condición de los efectos que produce. El texto se actualiza, por lo tanto, sólo mediante las actividades de una conciencia que lo recibe, de manera que la obra adquiere su auténtico carácter procesal sólo en el proceso de su lectura. Por eso, en lo sucesivo, sólo se hablará de obra cuando se cumple este proceso como constitución del texto en la conciencia del lector.

Como el lector entiende las «perspectivas esquemáticas» como condición de la aparición del objeto imaginario, va desplegando el texto en un proceso dinámico de acciones mutuas. Tal concepción puede apoyarse en etapas relativamente tempranas de la literatura. Laurence Sterne observa ya en su *Tristram Shandy*: «...ningún autor que comprenda los justos límites del decoro y la buena crianza puede presumir de pensarlo todo; el verdadero respeto a la comprensión del lector es compartir los asuntos amigablemente, y dejarle, a su vez, que imagine también algo. Por mi parte, le estoy por ello eternamente agradecido, y hago todo lo que puedo para que su imaginación esté tan activa como la mía».<sup>3</sup> Autor y lector participan por eso en

---

1. C. Roman Ingarden, *Vom Erkennen des literarischen Kunstwerks*, Tübingen, 1968, pp. 49 y ss.

2. Ver la discusión de este concepto en Roman Ingarden, *Das literarische Kunstwerks*, Tübingen (e), 1960, pp. 270 y ss.

3. Laurence Sterne, *Tristram Shandy*, II, 11, Londres, 1956, p. 79.

un juego de fantasía, lo que no tendría lugar si el texto pretendiese ser algo más que reglas del juego. Pues el lector sólo obtiene satisfacción cuando pone en juego su productividad, y ello sólo ocurre cuando el texto ofrece la posibilidad de ejercitar nuestras capacidades. Naturalmente que en tal productividad existen sin duda unos límites de tolerancia que se traspasan cuando se nos dice todo claramente —a lo que ya aludía Sterne—, o cuando lo dicho amenaza disolverse en la confusión, de manera que el aburrimiento y la fatiga son situaciones límite que normalmente excluirán nuestra participación.

En qué medida lo no dicho estimula la auténtica participación productiva en la lectura es algo que Virginia Woolf ha circunscrito muy bien en su estudio sobre Jane Austen: «Jane Austen es así la dueña de emociones más profundas que las que aparecen en la superficie. Nos estimula a aportar lo que no está, lo que ella ofrece es, al parecer, un bagatela. Sin embargo, está compuesto de algo que expande en la mente del lector, y con la forma más durable de la vida, escenas sólo en apariencia triviales. Siempre radica la fuerza en el carácter... Los giros y vueltas del diálogo nos mantienen como sobre ascuas, en suspenso. Nuestra atención está en una mitad en el presente, y en su otra mitad en el futuro... Aquí, en verdad, en estas narraciones inacabadas y muchas veces vulgares están los elementos de la grandeza de Jane Austen».<sup>4</sup> Lo no dicho en escenas triviales en apariencia, los vacíos en las revueltas del diálogo no sólo introducen al lector en la acción, sino que le hacen revivir los múltiples aspectos de las situaciones diseñadas, que de este modo adquieren una dimensión completamente nueva. Pero cuanto más llenan la fantasía del lector estas perspectivas, tanto más influirá esa vaguedad originaria en lo efectivamente dicho. De aquí resulta un proceso dinámico, puesto que lo dicho sólo actúa cuando remite a lo que calla. Y como lo callado es el revés de lo dicho, sólo por ello adquiere contornos. Lo que se dice, aparece ante un trasfondo que, como dice Virginia Woolf, actúa significativamente dejando sólo adivinar los datos. Surge un espacio de sugerencias, a través de las cuales, escenas triviales adquieren repentinamente «la forma duradera de la vida». Y esto no se dice, ni menos se explica, en el texto, sino que resulta del cruce entre el texto y el lector. El proceso de comunicación se pone en marcha y se regula mediante esta dialéctica de lo que se muestra y lo que se calla. Lo no dicho constituye el estímulo de los actos de constitución, si bien tal productividad está controlada por qué se dice, lo que a su vez tiene que transformarse cuando por fin logra aparecer aquello a lo que se refería.

## 2

Podemos preguntarnos ahora hasta qué punto este proceso puede ser adecuadamente descrito. Para ello vamos a utilizar en un primer tramo el esquema de la reducción fenomenológica. Si a estos efectos limitamos nuestra visión a las operaciones que se producen entre los enunciados en los textos literarios, reconoceremos que no denotan objetos dados empíricamente, y que, cuando esto sucede, el debilitamiento de la denotación tiene como objetivo una potenciación en las relaciones

---

4. Virginia Woolf, *The Common Reader* (1.ª serie), Londres, 1957, p. 174.

connotativas. En consecuencia, en los textos literarios el interés predominante se dirige a los correlatos de los enunciados. Pues el mundo descrito en tales textos se construye a partir de esos correlatos intencionales de las enunciaciones. «Los enunciados se conectan entre sí de diferentes maneras para formar unidades significativas de nivel superior, reveladoras de una estructura compleja, dando lugar a totalidades como pueden ser, por ejemplo, un cuento, una novela, una conversación, un drama o una teoría científica. Por otra parte no sólo se constituyen los contenidos correspondientes a esos enunciados tomados por separado, sino también sistemas de relaciones objetivas de tipo diverso, situaciones, procesos complejos entre cosas, conflictos y coincidencias entre ellas, etcétera. En último término surge un mundo particular con sus partes constituyentes determinadas de tal o cual manera y con las transformaciones que en ellas tienen lugar. Y todo ello constituyendo un puro correlato intencional de un complejo de enunciados. Si tal complejo llega a formar una obra literaria, llamaremos entonces a la suma de correlatos intencionales de los enunciados, el “mundo presente” en la obra».<sup>5</sup>

¿Cómo describir las relaciones entre estos correlatos intencionales cuando no están determinados en el mismo grado que las declaraciones y las afirmaciones de los enunciados tomados por separado? Cuando Ingarden habla de correlaciones intencionales de enunciados, las declaraciones, afirmaciones e informaciones están ya cualificadas en cierto sentido, puesto que cada frase sólo alcanza su objetivo cuando apunta a algo más allá. Como esto vale para todos los enunciados de la obra literaria, las correlaciones se entrecruzan, y de este modo alcanzan la plenitud del objetivo semántico pretendido. Sin embargo, este resultado no se consigue en el texto, sino en el lector, que debe *activar* la interacción de los correlatos preestructurados en la secuencia de las frases. Los enunciados mismos, en tanto que declaraciones y afirmaciones, indican lo que va a venir, y lo que va a venir está prefigurado por su contenido concreto. Las frases inician un proceso que preside la formación del objeto imaginario del texto. Husserl ha descrito así esta conciencia interior del tiempo: «Todo proceso originalmente constituyente está animado de protenciones que constituyen y captan en vacío lo que va a venir, llevándolo a su realización».<sup>6</sup> Esta observación de Husserl destaca el momento dialéctico que desempeña un papel central en el proceso de lectura. Los indicadores semánticos de los enunciados individuales suponen una espera que se orienta a lo que viene. A tales esperas llama Husserl protenciones. Como tal estructura es propia de todos los correlatos intencionales de los enunciados en los textos de ficción, la interacción tendrá como consecuencia no tanto satisfacer las esperas suscitadas, cuanto su constante modificación.

Se puede describir esquemáticamente este proceso como sigue. Cada correlato individual de enunciado prefigura un horizonte determinado, el cual se convierte enseguida en una pantalla sobre la que se proyecta el correlato siguiente, transformándose inevitablemente el horizonte. Como quiera que cada correlato de enunciado no prefigura lo que va a venir más que en un sentido restringido, el horizonte despertado por ellos presenta una perspectiva que, pese a su concreción, contiene ciertos elementos indeterminados que, en todo caso, poseen el carácter de la espera

5. Ingarden, *Vom Erkennen des literarischen Kunstwerks*, p. 29.

6. Edmund Husserl, «Zur Phänomenologie des inneren Zeitthemasstreim» (*Obras*, 10), La Haya, p. 52.

cuyo cumplimiento anticipan. Cada nuevo correlato consiste al mismo tiempo en instituciones satisfechas y representaciones vacías. La secuencia de los enunciados puede tener lugar, por lo tanto, según dos modalidades de desarrollo básicamente diferentes. Si un nuevo correlato suprime la indeterminación de la correlación precedente en el sentido previsto, se producirá una satisfacción creciente de la espera. Si la secuencia entera de los enunciados tiene lugar de este modo, se va produciendo una progresiva satisfacción de las esperas suscitadas por las incertidumbres y los vacíos presentados por las correlaciones. En general, los textos que describen objetos poseen este tipo de estructura, puesto que buscan producir una individualización del objeto que tienen que describir.

Por el contrario, las secuencias de frases cuyos correlatos modifican o incluso defraudan las expectativas despertadas, se desarrollan de modo diferente. Si la indeterminación de los correlatos despierta la atención por lo que va a venir, la modificación de la espera por la secuencia de las frases producirá inevitablemente un efecto retroactivo sobre lo que se ha leído anteriormente. Puesto que ha sido leído, aparece, como consecuencia de esta modificación, de otra manera que en el momento de su lectura, lo que hemos leído se hunde en el recuerdo, acorta sus perspectivas, empalidece de modo creciente y acaba disolviéndose en un horizonte vacío que no forma más que un marco general para los contenidos de las retenciones en el recuerdo. En el proceso de la lectura se produce entonces una actualización múltiple de los contenidos de las retenciones, y esto significa que lo recordado se proyecta en un nuevo horizonte que no existía en el momento que fue aprehendido. No por ello se hace lo recordado plenamente presente, pues ello implicaría la simultaneidad de la memoria y de la percepción. Sin embargo, los contenidos de la memoria se transforman, pues el nuevo horizonte los hará aparecer a otra luz. Lo recordado establecerá nuevas relaciones, las cuales, por su parte, influirán en la orientación de la espera despertada por los correlatos de la secuencia de los enunciados. De este modo, en el proceso de lectura se mezclan sin cesar las esperas modificadas y los recuerdos transformados. Sin embargo, no es el texto el que ordena por sí mismo tales modificaciones de las esperas ni esas relaciones de lo recordado. Es un producto que resulta de la tensión descrita como dimensión virtual del texto. Su particularidad radica en que lo suscita el lector aunque es un objeto potencial de la obra. En esta particular convergencia se revela la estructura hermenéutica profunda de la lectura. En razón de sus elementos de indeterminación, cada correlato de un enunciado prefigura la correlación siguiente, pero en virtud de sus elementos determinados y satisfechos constituye el horizonte del enunciado anterior. De este modo, cada instante de la lectura es una dialéctica de protenciones y retenciones, entre un horizonte futuro y vacío que debe llenarse y un horizonte establecido que se destiñe continuamente, de manera que ambos horizontes internos al texto acaban fundiéndose. En esta dialéctica se actualiza el potencial implícito en el texto.

Este esquema general constituye simplemente una condición o marco general de las múltiples maneras de constitución en la dimensión virtual de la lectura. Pues la dialéctica expuesta no se desarrolla como un juego plano de interacciones de protención y retención. Ingarden se ha referido a este problema, aun cuando su interpretación sea problemática: «Cuando nos vemos... enfrentados al flujo del pensamiento de la frase, podemos, después de haberlo recorrido, pensar su "continuación" en la forma de una frase, conectada precisamente con la frase que se acaba de pensar. Así

se prosigue el proceso de lectura del texto sin esfuerzo. Pero cuando la frase consecutiva no tiene conexión perceptible con la precedente, el curso del pensamiento se atasca. Este hiato se traduce en una sorpresa más o menos viva, o en un desagrado. Es un obstáculo que habrá que superar si la lectura ha de seguir su curso fluyente».<sup>7</sup>

El hiato como obstáculo en el curso de los enunciados es para Ingarden un producto del azar y una contrariedad. En esto se muestra hasta qué punto aplica al proceso de lectura su concepto organicista de obra de arte como polifónica. Si se considera la secuencia de las frases como un flujo continuo, se supone que cada enunciado tendrá que satisfacer la expectativa suscitada por el enunciado anterior, por lo que la frase que no proporcione la satisfacción esperada produce desagrado. Pero en los textos literarios abundan variantes inesperadas, de manera que es eso lo que se espera, hasta el punto de que las secuencias de frases previstas no acaban de llenar plenamente.

Incluso en la historia más sencilla se da una ruptura de la consistencia por razones sencillas, puesto que ningún suceso puede ser contado exhaustivamente. Las historias reciben su impulso dinámico por sus inevitables omisiones. Así, cuando se interrumpe el flujo de enunciados y nos vemos conducidos en direcciones inesperadas, se abre un espacio de juego para establecer conexiones en los lugares que el texto ha dejado sin determinar. Éste es el caso cuando se encuentran vacíos en el texto, cuando las conexiones significativas de los correlatos no han cristalizado o cuando no se ha formulado el entrelazamiento de sucesos.<sup>8</sup>

Todo esto influye en la dialéctica de anticipaciones y retroacciones y en la configuración de sentido resultante de la lectura. Pues la interrupción del flujo de enunciados o la aparición de vacíos en la organización del texto hace que las conexiones se produzcan en forma mucho más matizada o incluso heterogénea. Por esta razón el texto se expande en múltiples posibilidades, posibilidades que aumentan con las conexiones no formuladas de la secuencia de frases o con los vacíos en el entrelazamiento de los correlatos intencionales. Cada lectura deviene así una actualización individualizada del texto, en la medida en que el espacio de relaciones débilmente determinado permite alumbrar configuraciones diferentes de sentido. Una configuración de sentido tiene para cada lector un grado alto de determinación que brota de las muchas decisiones y selecciones surgidas en el curso de la lectura sobre el modo de relacionar los correlatos de enunciados mutuamente referidos. Ahí se basa la actividad especialmente creadora que experimenta el lector de textos literarios. Cuando en el proceso de lectura aparecen modificaciones de la expectativa que sitúa a lo leído en un nuevo horizonte, modificando el recuerdo, somos nosotros los que abrimos esa posibilidad del texto, y los que cerramos otra. En todo caso podrá decirse que la forma de lectura de los textos literarios discurre como un continuo proceso de opciones mediante las que se realizan selectivamente las posibilidades de conexión. De este modo y hasta cierto punto, la lectura manifiesta la inagotabilidad del texto que a su vez es condición del objeto imaginario. En definitiva, el potencial del texto excede toda realización individual en la lectura.

7. Ingarden, *Vom Erkennen des literarischen Kunstwerks*, p. 32.

8. Para el concepto de lugar vacío, ver W. Iser, *Die Appellstruktur der Texte. Unbestimmtheit als Wirkungsbedingung literarischer Prosa*, Constanza (4), 1974, en este tomo, pp. 119 y ss.

Esta estructura se pone de relieve especialmente en la segunda lectura de un texto, correspondiente a la experiencia de que el texto releído no produce la misma impresión formada en la primera lectura. Las razones de este hecho han de buscarse, en parte, en la especial circunstancia del lector. Aunque el texto debe contener las condiciones de su diferenciada realización.

Todo texto posee una estructura temporal, pues es imposible hacerse con un texto, por pequeño que sea, en un instante. Por eso la lectura discurre como una perspectiva móvil que liga entre sí las fases del texto. Si se realiza un curso temporal, se recubrirá la segunda lectura haciendo surgir en ella elementos no dados en la primera lectura. Esta nueva aplicación no está totalmente exenta de una orientación, aunque no formulada en el texto, que nos permite hacer nuevos descubrimientos. De ahí el hecho revelador de que la relectura de un mismo texto es capaz de producir innovaciones. Una condición importante para ello es que no se repita en la segunda lectura el mismo modo de recorrido mediante el cual se realizó anteriormente una determinada configuración de sentido. De lo cual es responsable la subjetiva circunstancia del lector, que puede cambiar en una nueva aplicación al mismo texto. El modo de procesar la lectura evoluciona, puesto que el recuerdo de lo leído no se extingue por completo, y suscita así la óptica para una nueva ordenación. Por ello, la manera de producirse un curso de lectura es algo no repetible en su individualidad, si bien el saber que produce se extiende a las lecturas repetidas. Por mínimas que sean las innovaciones, siempre ocurrirá que la configuración de cada proceso de lectura es estructuralmente irrepetible.

### 3

Hemos considerado hasta ahora fundamentalmente la ramificación del texto, durante el proceso de lectura, en protenciones y retenciones. De donde se derivan, como mecanismos complementarios de proyección, la espera y el recuerdo. El texto mismo no es ni espera ni recuerdo, de manera que la dialéctica de previsión y retroacción produce la síntesis de representación. Es un hecho de experiencia que en la lectura —sobre todo de prosa narrativa— circula una constante corriente de imágenes en la conciencia. Tal corriente acompaña siempre a la lectura, pero ella misma se sustrae a la atención. Y ello aun cuando tales secuencias de imágenes confluyan en un panorama conjunto. Gilbert Ryle ha descrito del siguiente modo las condiciones constitutivas de la imagen, en su análisis de la imaginación: «¿Cómo puede una persona imaginar que ve algo sin comprobar que no lo está viendo?». La respuesta sería la siguiente: «La vista del monte Helvellyn (montaña a la que Ryle se refiere en su ejemplo) no produce en el espíritu de una persona las mismas consecuencias que la visión de la montaña real o fotografiada, las mismas consecuencias que las sensaciones visuales. Esta visión mental implica el pensamiento de poseer una vista del monte Helvellyn, operación más sofisticada que la de tener una vista real de la montaña. Se trata de una utilización de los conocimientos de que disponemos para representarnos al monte Helvellyn, o mejor, de la manera como debiera aparecer. Las expectativas ligadas al reconocimiento de la montaña no quedan colmadas por su representación imaginaria, pero la representación es anuncio de la

satisfacción de la espera. La imaginación está lejos de procurar sensaciones débiles o alucinatorias. Priva solamente al espectador de las que habría experimentado si hubiera podido ver la montaña». <sup>9</sup>

La visión imaginaria no es una visión óptica, sino el intento de representarse lo que no se puede ver. El carácter particular de tales imágenes consiste en hacer aparecer aspectos que no habían podido imponerse en la percepción directa. La imaginación visual presupone la ausencia material de lo que aparece en la imagen. De este modo distinguimos la percepción y la representación como dos modos diferentes de acceso al mundo. La percepción implica la preexistencia de un objeto dado, mientras que la representación consiste constitutivamente en su relación con algo no dado o ausente. <sup>10</sup> Al leer un texto literario debemos formar siempre imágenes mentales o representaciones, porque los «aspectos esquemáticos» del texto se limitan a hacernos saber en qué condiciones debe ser constituido el objeto imaginario. Son las implicaciones no manifestadas lingüísticamente en el texto, así como sus indeterminaciones y vacíos, los que movilizan la imaginación para producir el objeto imaginario como correlato de la conciencia representativa.

Tal estructura se puede explicar bien en el caso de la versión filmada de una novela que hemos leído. La impresión espontánea que nos produce la versión filmada de *Tom Jones* de Fielding es la de cierta decepción por la relativa pobreza del personaje en relación con la imagen representada cuando se hizo la lectura del libro. Cualquiera que sea la impresión recibida por cada individuo, la reacción inmediata consiste generalmente en decir que no se había representado al personaje de modo diferente, remitiendo así a los caracteres particulares de la imagen mental. La diferencia entre los dos tipos de imágenes consiste, ante todo, en que en la película hay una percepción óptica con preexistencia del objeto. Los objetos tienen, en comparación con las imágenes mentales, un grado superior de determinación. Y es precisamente esta determinación la que se recibe como decepción, incluso como un empobrecimiento. Si, frente a esta experiencia, evoco de nuevo las representaciones del Tom Jones que había imaginado, se presentan en esta consideración reflexiva como singularmente difusas, pero, pese a esta impresión, no diría nunca que la percepción óptica de la película presenta la imagen mejor del personaje. Si me pregunto si mi Tom Jones imaginario es grande o pequeño, si tiene ojos azules o pelo negro, me doy cuenta de la pobreza óptica de este tipo de representación imaginativa. En efecto, nuestras imágenes mentales no tienden a crear, a hacer vivir físicamente a nuestros ojos, personajes de novela; su pobreza óptica se traduce en no hacer aparecer al personaje como objeto, sino más bien como portador de una significación. Lo cual sigue siendo verdad aun cuando en la novela se nos describe al personaje de manera detallada, pues en general no leemos la descripción en tanto que descripción pura y simple del personaje, sino que nos preguntamos lo que tal representación puede significar. La imagen representada no se distingue solamente de la imagen de percepción por el hecho de que la primera se refiera a aspectos no dados, mientras que la segunda lo hace con un objeto preexistente. Gilbert Ryle ha observado, como hemos visto

9. Gilbert Ryle, *The Concept of Mind*, Harmondsworth, 1968, p. 255.

10. Ver J.P. Sartre, *Das imaginäre Phänomenologische Psychologie der Einbildungskraft*, trad. de H. Schönneberg, Hamburgo, 1971, p. 281.

antes, que en la representación de un objeto se «ven aspectos que no aparecen cuando el objeto es percibido». Por consiguiente, la ausencia del objeto no constituye la diferencia básica entre presentación y percepción.

Cuando al leer la novela nos representamos a Tom Jones, sólo se nos dan ciertas facetas del personaje, a diferencia de la película, que nos presenta la figura completa y en todas las situaciones, y con esas facetas hemos de recomponer la imagen. Este proceso no ocurre de manera aditiva. Cada una de las facetas remite a otras, y cada aspecto de Tom Jones adquiere su significación en conexión con otros a los que se superpone, restringe o modifica. En consecuencia, la imagen de Tom Jones no puede determinarse estrictamente en todos sus aspectos, pues cada uno de ellos, cuya representación nos permite una faceta, está sometido a modificaciones latentes provocadas por su reflejo en la faceta dominante. La imagen de Tom Jones no cesa así de transformarse durante la lectura; el reflejo proyectado de una faceta en otra nos obliga a matizar y reestructurar la representación que vamos imaginando. Percibimos claramente este proceso cuando el héroe presenta un comportamiento inesperado; las facetas se entrecochan, y debemos revisar nuestra representación en función de tales colisiones, de manera que la imagen que ya teníamos del héroe se transforma por retroacción. De donde se siguen dos cuestiones. Mediante la representación producimos una imagen del objeto que, a diferencia de la percepción, no está dada. Sin embargo, cuando nos representamos algo, estamos en presencia del objeto, pues éste sólo debe su existencia a nuestra exclusiva representación, de manera que estamos en presencia de lo que hemos producido. Por esto se explica la decepción experimentada cuando vemos la versión filmada de la novela. En efecto, en una película «el agente humano no tiene la tarea de la reproducción. En una fotografía, se me presenta la realidad mientras que yo no estoy presente en ella; y un mundo que conozco y veo, pero en el que nunca estoy presente (sin intervención de mi subjetividad) es un mundo pasado».<sup>11</sup> La imagen fotografiada no reproduce solamente un objeto de la percepción; nos excluye igualmente de ese mundo que vemos pero en cuya formación no hemos participado. Mi decepción no está pues en que me he representado al héroe de la novela de otra manera. No es más que un epifenómeno que manifiesta mi decepción de haber sido excluido en toda participación, mostrándome al mismo tiempo lo que significa la producción, por la representación, de una imagen del objeto no dado, pero que se nos entrega como si nos perteneciese. Lo que la película, por el contrario, indica claramente es que «la cámara se encuentra fuera de su mundo y que yo estoy ausente de él».<sup>12</sup> La versión filmada de una novela neutraliza la actividad de composición propia de la lectura. Todo puede ser percibido físicamente sin que yo tenga nada que aportar ni que los sucesos requieran mi presencia. Por esta razón no sentimos la precisión óptica de la imagen percibida, por contraposición a la imprecisión de la representada, ni como un enriquecimiento ni una mejora, sino como un empobrecimiento.

4

Si el objeto imaginario del texto literario se da como representación, deberemos iluminar más de cerca las condiciones de su constitución. Entendiendo el texto

11. Stanley Cavell, *The World Viewed*, Nueva York, 1971, p. 23.

12. *Ibid.*, p. 133.

como un conjunto de señales, debe darse en la lectura un agrupamiento continuo de señales en una actividad elemental de estructuración. Tal proceso de agrupamiento significa el intento de ver globalmente lo que en fragmentos cortados de lectura pasa inadvertido, de manera que la lectura resulta un proceso consistente de formación. «En la lectura de imágenes, al igual que en la adición de discursos, es siempre difícil distinguir el aporte bruto de la percepción, de aquel de nuestras proyecciones gobernadas por los elementos memorizados del reconocimiento... Son las conjeturas del espectador que exploran el conjunto incoherente de formas y colores y lo someten a la prueba de una coherencia lógica, cristalizando en una determinada forma, donde se reconoce la validez de una interpretación».<sup>13</sup> En este proceso, esbozado por Gombrich, obtenido primero en su trato con los textos, y transferido después a la interpretación de las imágenes, radica el problema cuya aclaración explicará lo que es el proceso de lectura. En esa configuración se unen las anticipaciones que gobiernan nuestra percepción y las señales que proceden del texto. En esos agrupamientos llenamos las relaciones de señales percibidas en el texto. De ahí surgen configuraciones necesarias para la comprensión del texto.

Con todo esto abordamos un problema central de la lectura. El efecto de agrupamiento y las configuraciones consiguientes no son algo dado en el texto mismo, sino una operación desencadenada por el texto, en la que las disposiciones individuales del lector, sus contenidos de conciencia, sus intuiciones condicionadas temporalmente y la historia de sus experiencias, se funden en mayor o menor medida con las señales del texto para formar una configuración significativa. Por eso las actitudes, expectativas y anticipaciones del lector desempeñan en el proceso de lectura un papel esencial, puesto que esas configuraciones sólo en conexión con tales actitudes pueden formarse. Incorporan actos de anticipación que preceden a los actos de captación.

Pero las expectativas son la condición básica de la producción de ilusión. Cuando el lector de un texto literario lo constituye mediante una secuencia de configuraciones, la consistencia del texto siempre renovada en el proceso de lectura se realiza como una forma de ilusión. Gombrich comentaba así este fenómeno: «Cada vez que una lectura coherente se presenta al espíritu... la ilusión toma la delantera».<sup>14</sup> La ilusión es, como una vez dijera Northrop Frye, «fija o definible, y la realidad se entiende mejor como su negación».<sup>15</sup> Pero si la lectura transcurre como proceso continuo de formación de ilusiones, adquiere un carácter problemático. En lugar de ponernos en contacto con la realidad, nos deshabituaria de ella. En este contexto habrá que hacer algunas precisiones. La necesidad de la ilusión en el proceso de formación consistente de lectura no es discutible ni siquiera cuando el texto parece oponer tal resistencia a la ilusión que nuestra atención se ve movida a buscar sus causas. Esto ocurre especialmente en los textos modernos en los que la extremada precisión de la exposición hace que las indeterminaciones del texto parezcan aumentar hasta el punto de comenzar a destruir las configuraciones que formamos en las fases sucesivas de la lectura. Sólo así se constituye el mundo literario; sin ese proceso de formación de ilusiones, el mundo ajeno y lejano del texto quedaría en

13. E.H. Gombrich, *Art and Illusion*, Londres (2), 1962, p. 204.

14. *Ibid.*, p. 278.

15. Northrop Frye, *Anatomy of Criticism*, Nueva York, 1967, pp. 169 y ss.

una distante trascendencia. Se hace disponible justamente en ese proceso en que se hace consistente. Y simultáneamente se cumple una operación hermenéutica. Proyectamos las expectativas estimuladas por el texto hasta que las relaciones de señales polisemánticas se van reduciendo, las expectativas se cumplen y se constituye una configuración significativa. La polisemia del texto y el proceso de formación de ilusiones de la lectura son, en principio, movimientos opuestos. Por eso la ilusión no es nunca total. Y por eso esta imperfección hace que el acto de lectura sea productivo en un sentido auténtico.

Walter Pater ha observado a propósito de la experiencia de la lectura: «Para el lector serio las palabras son serias. Pero la palabra ornamental, la forma accesoria, la figura de estilo, el color o la referencia, difícilmente se van del pensamiento en el momento preciso. Inevitablemente permanecen un tiempo provocando en él asociaciones completamente ajenas».<sup>16</sup> Ello significa que el proceso de formación de la consistencia de la lectura implica también aquellos momentos que se sustraen a la integración de la correspondiente configuración. Las posibilidades de realización del texto son siempre más ricas que las eventuales configuraciones significativas que se forman en la lectura. Aunque esa impresión no existe independientemente de la lectura, sino que sólo en ella se experimenta. Así, la configuración de sentido sólo puede ser una realización parcial del texto, que, sin embargo, despertará el abanico de posibilidades que forzosamente comienza a oscurecer la exactitud del sentido realizado. En esta estructura hay implicaciones que sólo a efectos de una descripción pueden distinguirse, pues en la lectura actúan conjuntamente.

Gombrich saca una conclusión semejante en sus investigaciones de psicología gestáltica en su trabajo *Arte e ilusión*: «...Aun siendo perfectamente conscientes de que toda experiencia sensorial es necesariamente una ilusión, somos incapaces, estrictamente hablando, de observarnos en cuanto sujetos de una ilusión».<sup>17</sup> La parcialidad de la ilusión no nos permite hacernos conscientes de tal estado. Pero, si no fuese la ilusión un estado transitorio, podríamos quedar siempre atrapados por ella. Y si la lectura se agotase en ser un mecanismo de producción de ilusión —por necesaria que sea la comprensión de experiencias nuevas—, correríamos el riesgo de la decepción. Precisamente en la lectura se revela con claridad la naturaleza transitoria de la ilusión. Pues la formación de ilusiones va constantemente acompañada por «asociaciones ajenas», asociaciones despertadas en el curso de la lectura, a menudo no elegidas y que incluso niegan la posibilidad de una configuración significativa. Pero cuando la formación de ilusiones queda permanentemente eclipsada por lo que ella misma provoca, haciendo imposible la consistencia, esta consistencia acaba por imponerse. Por todo lo cual el lector, inmerso en el proceso de formación de ilusiones, acaba oscilando perpetuamente entre el engaño de la ilusión y la observación misma. Se abre a un mundo extraño sin quedar en él prisionero.

Hay también otro aspecto del proceso de lectura. La oscilación entre observación e ilusión pone de manifiesto en qué medida las directrices de significado, constituidas y bloqueadas simultáneamente por la ilusión, influyen de modo retroactivo sobre las formaciones. La tendencia a buscar una significación unívoca tiende a

16. Walter Pater, *Appreciations*, Londres, 1920, p. 18.

17. Gombrich, *op. cit.*, p. 5.

imponerse en el proceso de selecciones de la lectura, sin conseguirlo nunca plenamente. De esta manera la tendencia estructurante elegida corre siempre el peligro de interferencia por las posibilidades no elegidas. De ahí la inevitable operación de equilibrio que tiene lugar ineludiblemente en la lectura, y la constitución de eventuales formas de consistencia que hacen posible la experiencia estética del texto.

B. Ritchie ha descrito estas operaciones compensatorias que tienen lugar en el juego de expectativas del texto. Cada texto suscita de entrada expectativas, las va modificando y las satisface eventualmente en el momento que ya no creemos que esto pueda ocurrir por escapar a nuestra atención. «Decir simplemente que se satisface nuestra espera es hacerse culpable de una grave ambigüedad. A primera vista, tal afirmación parece negar el hecho obvio de que nuestro placer viene causado por sorpresas, por esperas decepcionadas. Esta paradoja se resuelve distinguiendo entre *sorpresa* y *frustración*. La diferencia radica en los efectos que los dos tipos de experiencia ejercen en nosotros. La frustración bloquea o retiene la actividad. Nos obliga a encontrar nuevas orientaciones para nuestra actividad si queremos evitar el callejón sin salida. Por consiguiente, abandonamos el objeto frustrante y retornamos a una actividad ciegamente impulsiva. La sorpresa, por el contrario, provoca simplemente una detención temporal en la fase exploratoria de la experiencia. Nos incita a contemplar y a observar más intensamente. En la última fase, los elementos que nos sorprenden se ponen en relación con los precedentes. Son transportados por el flujo de nuestras experiencias, el placer que proporcionan se acrecienta. En definitiva, parece que todos los valores han de tener cierta dosis de novedad o de sorpresa, pues la dirección del acto en su conjunto se especifica en un sentido progresivo... y toda experiencia estética tiende a mostrar una interacción continua entre operaciones *deductivas* e *inductivas*».<sup>18</sup> De este modo, el sentido del texto no reside ni en las esperas ni en las sorpresas y decepciones, ni menos en las frustraciones que nos acompañan en el curso del proceso de configuración. Estas últimas incorporan más bien las reacciones provocadas por el descalabro, perturbación e interferencia de las configuraciones que vamos formando al leer. Esto quiere decir que al leer reaccionamos frente a lo que nosotros mismos producimos y es ese modo de reacción lo que hace que podamos vivir el texto como un acontecimiento real. No lo concebimos como un objeto dado, no lo comprendemos como una estructura determinada por predicados. Se hace presente a nuestro espíritu por nuestras reacciones frente a él. El sentido del texto tiene el carácter de un suceso, y, por lo tanto, de un correlato de nuestra conciencia. Por ello captamos su sentido como una realidad.

En relación con esto, se puede aludir a una última consecuencia para la lectura en relación con las «asociaciones ajenas» de que hablaba Walter Pater en el párrafo citado. Todo texto literario incorpora en mayor o menor medida y con más o menos intensidad normas sociales, históricas y contemporáneas, y las correspondientes referencias a la tradición literaria. Forman lo que se ha llamado el repertorio del texto.<sup>19</sup> Como el repertorio está inserto en un contexto ajeno, no se trata de la mera constatación o reconocimiento de lo conocido. Más bien en la despragmatización de las normas familiares está la condición de la comunicación del texto. Algo pare-

18. B. Ritchie, «The Formal Structure of the Aesthetic Object», en *The Problems of Aesthetics*, ed. Eliseo Vivar y Murray Krieger, Nueva York, 1965, pp. 230 y ss.

19. Ver mi trabajo «Die Wirklichkeit der Fiktion» en este libro, pp. 298 y ss.

cido ocurre en las estrategias textuales que frecuentemente ponen en relación contenidos cuya conexión nos resulta en principio difícil. Piénsese en la sencilla técnica de la literatura narrativa, cuando el autor mismo es un personaje, y, de modo permanente, mediante sus comentarios, traslada la narración a perspectivas inalcanzables en el curso de la historia narrada. Wayne Booth ha denominado esta técnica como la del «narrador no fiable» (*unreliable narrator*),<sup>20</sup> para expresar en qué medida una estrategia textual va contra las expectativas suscitadas por el texto mismo. La figura del narrador funciona entonces como desmentido latente de nuestras impresiones adquiridas en la observación de la historia narrada. Se puede preguntar uno si esta tendencia contradictoria con el proceso de formación de ilusiones es integrable en el sentido de lograr una consistencia de nivel superior. Es posible que así sea, y también es posible que se formen resistencias interpretativas que permanezcan como abridoras de ilusiones.

¿Cómo explicar, por ejemplo, el pasaje del *Ulises* de Joyce en el que el cigarro de Bloom evoca la lanza de Ulises, por poner un caso relativamente fácil, en que aparecen dificultades en la formación de una configuración? La lanza evoca un elemento determinado del repertorio homérico, en un contexto: el cigarro de Bloom. La estrategia del texto las relaciona como si se tratara de cosas comparables. ¿Cómo organizar la relación de elementos heterogéneos provenientes de contextos no relacionados? Se podrá decir que es una relación irónica. Así lo ha entendido al menos una serie de competentes lectores de Joyce.<sup>21</sup> La ironía formaría la configuración que permitiría al lector identificar la relación entre signos. Pero entonces, ¿cuál es en verdad el objeto de la ironía, la lanza de Ulises o el cigarro de Bloom? La ambigüedad de la cuestión perturba ya la configuración aparentemente presente en la ironía. Pero, aun cuando se crea poder encontrar una coherencia suficiente en la ironía, será ésta de una naturaleza muy particular. No traduce su intención habitual: hacer decir al texto lo contrario de lo formulado. En el mejor de los casos el texto formulado dirá algo que no ha sido formulado. ¿Querrá decir tal vez algo que no puede ser formulado en absoluto? Sea como fuere, la coherencia exigida por la comprensión pone en evidencia una discrepancia. Esta contradicción no se reduce a una posibilidad excluida por selección. Pues además de perturbar la configuración formada, pone de relieve su insuficiencia. La discrepancia neutraliza el potencial de la configuración para convertirla en una posibilidad problemática y contestada, porque es incapaz de encontrar un fundamento a la equivalencia relacional de los signos. Esto no quiere decir que la formación de configuraciones insuficientemente coherentes sea un sinsentido. Al contrario, la posibilidad problemática incitará más al lector a sustituir con una nueva configuración la relación no acertada entre los signos. También esto queda ilustrado con el ejemplo de Joyce. Numerosos lectores han querido remediar la inadecuación de la ironía proponiendo el símbolo falso como clave de la relación. Pero también en este caso la configuración es problemática, pues entonces el problema sobrepasa con mucho lo que se planteaba en una configuración que sólo parecía incorporar la reciprocidad irónica de las alusiones a Homero y a la vida cotidiana. En

20. Ver Wayne C. Booth, *The Rhetoric of Fiction*, Chicago, 1963, pp. 211 y ss., y 339 y ss.

21. Richard Ellmann, «Ulysses. The Divine Nobody», en *Twelve Original Essays on Great English Novels*, ed. Charles Shapiro, Detroit, 1960, p. 247, donde clasifica esta alusión como «heroico-burlesca».

la mitología, el símbolo fálico de la lanza carece de toda ambigüedad. Pero el cigarro de Bloom se quiebra en un espectro de ambigüedades que reinfluyen en la representación mitológica haciéndola bambolear sin acabar de inventarla realmente. No se necesita seguir comentando el ejemplo —pues ello conduciría seguramente a una concreción y determinación del texto en cuestión— para poder derivar de él una generalización. Las discrepancias resultan, en el proceso de lectura, de la consistencia obtenida. Ahora bien, la configuración problemática no desaparece por obra de nuestra imaginación, pues la buscada superación de la discrepancia tiene su salida en las posibilidades negadas, y sólo desde este trasfondo estamos en situación de poder captar la mejor configuración, es decir, la que posee la mejor fuerza motivadora.

Como las discrepancias representan el lado oscuro de los actos de comprensión y son producidas por ellas, aunque no absorbidas, no son por su parte de naturaleza totalmente arbitraria. En último término consiguen enredar al lector en el texto.

Hay en tal implicación un momento decisivo de la lectura. Por ella nos vemos introducidos en el texto al que experimentamos como un acontecimiento en cuyo presente estamos. En tal proceso acontecen al mismo tiempo más cosas; las anticipaciones que el texto despierta en nuestro espíritu no se resuelven plenamente, porque en el proceso de formación de consistencias aparecen ocultas posibilidades que reconocemos como concurrentes con las que se presentan abiertamente. Por ello las configuraciones supuestas se ponen de nuevo en movimiento, por la importante razón de tener que renunciar a ciertas hipótesis que el texto nos había inducido a construir. En consecuencia, las expectativas satisfechas se presentan sobre un fondo muy distinto. Al estar implicados en el texto, no sabemos muy bien lo que nos sucede en esa participación. Por eso experimentamos siempre la necesidad de hablar de los textos leídos, no tanto para distanciarnos de ellos cuanto para comprender en la distancia aquello en que estábamos implicados.

«En tanto hay implicación, hay presente».<sup>22</sup> Cuanto más presente tengamos el texto —al menos durante el tiempo de la lectura—, más ocurrirá que lo que somos parezca pertenecer al pasado. En la medida en que el texto literario desplaza al pasado los puntos de vista a los que estábamos sometidos, se presenta él mismo como una experiencia vivida, pues lo que nos ocurre eventualmente no puede tener lugar en tanto las intuiciones que nos guiaron formaban parte de nuestro presente: experiencia que no ocurre simplemente como reconocimiento de elementos conocidos. Puesto que «si se hablase sólo de experiencias con las que se coincide, apenas se hablaría de nada»,<sup>23</sup> la lectura está estructurada como una experiencia por cuanto que la implicación rechaza las representaciones que dominaban nuestro pasado, dejando en suspenso sus valores en un presente nuevo. Esto no significa de ninguna manera que la experiencia rechazada desaparezca. Por el contrario, permanece siendo mi experiencia en tanto que pasado, interaccionando un nuevo presente que no nos es familiar al principio: el presente del texto. Este nuevo presente nos parece extraño en la medida en que la experiencia que la lectura ha rechazado al pasado siga siendo lo que era cuando dominaba nuestro presente. Por otra parte, las experiencias adquiridas no se adicionan sino que reestructuran los elementos de que ya

22. Wilhelm Schapp, *In Geschichten verstrickt*, Hamburgo, 1953, p. 143.

23. M. Merleau-Ponty, *Phänomenologie der Wahrnehmung*, trad. de Rudolf Boehm, Berlín, 1966, p. 388.

disponíamos. Es lo que expresan ciertos giros del lenguaje cotidiano: decimos que hemos quedado enriquecidos por una experiencia, cuando en realidad hemos perdido una ilusión.

## 5

El estudio del proceso de lectura de los textos literarios nos ha permitido conocer hasta ahora tres aspectos importantes que sirven de fundamento a la relación entre texto y lector. Al desplegarse la lectura mediante previsiones y retroacciones, adquiere el carácter de un acontecimiento, lo cual produce la supresión de cercanía de lo que está vivo.

Un acontecimiento se determina en cuanto tal por su apertura, lo que obliga al lector a un proceso continuo de formación de consistencias, puesto que sólo de esta manera es comprensible lo ajeno y son accesibles las situaciones. Esta formación de consistencias discurre como un proceso en el que tienen lugar interrumpidas decisiones selectivas, que, por su parte, constituyen las posibilidades, hasta entonces cerradas, de tal modo que funcionan como obstáculos para la consistencia conseguida en cada caso. Y de aquí surge la implicación del lector en las configuraciones del texto producidas por él mismo.

Esta implicación significa que tenemos que actualizar el texto, con lo que las orientaciones que actúan durante la lectura se van trasladando al pasado. Ahí radica la oportunidad de tener experiencias tal como lo ha formulado G.B. Shaw: «Has aprendido algo. A primera vista parece que hubieras perdido algo».<sup>24</sup> La lectura nos muestra la estructura misma de la experiencia, pues con ella se produce la suspensión de valorizaciones e intuiciones hasta entonces dominantes como condición de experiencia del mundo inquietante de los textos literarios. En tal caso algo acontece en nosotros.

Tendremos que precisar más de cerca esta situación, es decir, la transformación de lo ajeno en el ámbito de la experiencia propia, algo seguramente oscurecido en la opinión dominante en los medios crítico-literarios, según la cual tal apropiación se basa en la identificación del lector y lo leído. ¿Qué podría indicar tal identificación, si no fuera para el lector más que el recubrimiento con lo semejante? ¿Qué tipo de impulso es el que nos guía en la actualización, más aún, en la disolución en lo «igual»? No obstante, no hay que negar que en la lectura surge una forma de participación que introduce de tal manera al lector en el texto, que produce el sentimiento de que no hay distancia entre él y lo narrado, como puede verse en la siguiente reacción de un comentarista que resume así sus impresiones y experiencias en la lectura de *Jane Eyre* de Ch. Brontë: «Una tarde de invierno cogí el libro, algo picado por las extravagantes recomendaciones oídas y resuelto seriamente a ser tan crítico como Croker. Pero al ir leyendo olvidé recomendaciones críticas, identificándome con Jane —y sus problemas—, que finalmente se casa con Mr. Rochester a las cuatro de la madrugada».<sup>25</sup>

24. G.B. Shaw, *Major Barbara*, Londres, 1964, p. 316.

25. William George Clark, *Fraser's*, diciembre de 1849, p. 692, cita según Kathleen Tillotson, *Novels of the Eighteen-Forties*, Oxford, 1961, pp. 19 y ss.

Para adentrarnos en tal «vivencia» puede ser interesante estudiar las consideraciones desarrolladas por G. Poulet acerca de la lectura. Los libros, piensa, sólo existen verdaderamente gracias al lector.<sup>26</sup> Aunque se desarrollan las ideas del autor, es el lector el que, progresivamente, en el curso de la lectura se convierte en sujeto de esas ideas. Así se desvanece la escisión entre sujeto y objeto, división inherente a todo proceso de conocimiento y percepción. Con su desaparición es la lectura una posibilidad especial de acceso a la experiencia de un mundo ajeno. Esta «fusión» singular entre texto y lector explica esencialmente el malentendido creado por la concepción de la relación entre el lector y el mundo del texto como una relación de identificación. A partir de la idea de que, al leer, pensamos las ideas de otro, Poulet concluye que: «Todo lo que yo pienso forma parte de *mi* mundo mental. Y en este caso estoy desarrollando ideas que manifiestamente pertenecen a otro mundo mental, y que constituyen el objeto de mis pensamientos casi como si yo no existiese. Se trata de algo realmente inconcebible, sobre todo si pienso en el hecho de que, en la medida en que toda idea debe tener un sujeto que la piense, ese *pensamiento* que me es extraño, aunque se desarrolle en mí, debe tener igualmente en mí un *sujeto* que me sea extraño... Cada vez que leo, pronuncio mentalmente un *yo*, y sin embargo ese *yo* que pronuncio no coincide conmigo».<sup>27</sup>

Para Poulet, esta manera de ver las cosas no es transitoria, pues el sujeto extraño que desarrolla en el espíritu del lector las ideas ajenas, indica la presencia potencial del autor, presencia que «interioriza» el lector en el curso de la lectura, ya que pone su conciencia a la disposición de las reflexiones del autor. «Tal es la condición característica de cada obra a la que doy existencia poniendo mi conciencia a su disposición. No sólo le doy existencia sino también conciencia de existir».<sup>28</sup> Por tanto, sería la conciencia el punto de convergencia de las posiciones del autor y del lector. Lo que significaría el término de un proceso de autoalienación que tiene lugar en el texto en el curso de la lectura, desde el momento en que su conciencia desarrolla las ideas del autor. Éste es el proceso, según Poulet, que establece la comunicación. Que, sin embargo, depende de dos condiciones: la experiencia personal del autor deberá deshacerse en la obra tanto como sus disposiciones individuales en el curso de la lectura. Pues sólo con esta condición los pensamientos del autor pueden encontrar su sujeto en la persona del lector: un sujeto que piensa lo que no es él. De ahí se sigue que la obra debe ser pensada en tanto que conciencia, pues sólo así puede haber un fundamento suficiente en la relación entre autor y lector, una relación que se determina, en primer término, por la negación de la experiencia individual del autor y las disposiciones individuales del lector. De hecho, Poulet llega igualmente a esta conclusión en la medida en que concibe la obra como presentación de sí como naturalización de la conciencia: «Así, no debería dudar en reconocer que en tanto está animada por ese soplo vital del acto de la lectura, una obra literaria se convierte (a expensas del lector cuya experiencia propia pone en suspenso) en una especie de ser humano, en una mente consciente de sí misma, que se constituye en mí en tanto que sujeto de sus propios objetos».<sup>29</sup>

26. Ver Georges Poulet, «Phenomenology of Reading», en *New Literary History*, I (1969), p. 54.

27. *Ibíd.*, p. 56.

28. *Ibíd.*, p. 59.

29. *Ibíd.*

Pero en este punto comienzan las dificultades. Pues ¿cómo hay que pensar esa conciencia hipostasiada que llega a ser ella misma en la obra literaria? Y si se abandona la concepción sustancialista de la conciencia postulada por Poulet, se consolidan determinados puntos de vista aparecidos en la discusión que tendrían un desarrollo diferente.

Si la lectura suspende la división entre sujeto y objeto, constitutiva de toda percepción y conocimiento, se sigue que el lector está *ocupado* por los pensamientos del autor, los que, a su vez, se convierten en la condición de un nuevo «tratado de fronteras». Texto y lector no están ya frente a frente como sujeto y objeto sino que se da una «escisión» en el seno del lector mismo. Si éste piensa los pensamientos de otro, sale temporalmente de sus disposiciones individuales, pues acaba ocupándose de algo que, hasta ese momento, no se encontraba, al menos de esa forma, en el horizonte de su experiencia. En consecuencia se produce en el lector una especie de división artificial, al acabar convirtiendo en tema algo que no es él. La aceptación de tal estructura contrapuntística se produce porque sus propias ideas directrices no se borran completamente por pensar los pensamientos de otro. Rechazadas esas ideas hacia el pasado, constituyen la tela de fondo de las ideas del autor que, en ese momento, lo dominan. Hay, pues, en la lectura dos niveles que, pese a las tensiones mutuas, persisten en una relación continuada. En efecto, no podemos preocuparnos por los pensamientos de los demás más que si siguen ligados a las ideas directrices que sobreviven virtualmente en nosotros. Se desplaza la importancia de los pesos de ambas partes si los pensamientos de otro y su actualización pasan a primer plano por nuestra causa. Si no fuera así, no tendría ningún sentido decir que en la lectura convertimos en tema lo que nos es ajeno.

Todo texto leído produce un costo en la estructura contrapuntística de nuestra persona. Ello quiere decir que la relación que organiza el lector entre el tema y su horizonte de experiencias adquiere una expresión diferente en cada momento. El tema del texto no moviliza más que algunas de nuestras disposiciones y concepciones, y por eso, según sea el texto, el horizonte virtual de nuestras orientaciones se constituye de otro modo. Si el tema del texto no puede ser comprendido en el marco de nuestro horizonte de experiencias, que se mueve por configuraciones diferentes, los actos de comprensión de elementos ajenos siguen ejerciendo efectos retroactivos en la experiencia de nuestra persona.

En este contexto puede ser interesante la observación de D.W. Harding como argumento a favor de la identificación del lector con lo leído: «Lo que a veces se llama cumplimiento de deseos en cuentos y novelas... puede describirse de manera más plausible como formulación de deseos o como determinación de deseos. El nivel cultural de esta formulación puede variar, pero el proceso es el mismo... Parece más exacto decir que las ficciones contribuyen a definir los valores del lector o del espectador, y tal vez a estimular sus deseos, más que suponer que satisfacen deseos por cierto mecanismo de experiencia vicaria».<sup>30</sup>

El hecho de que en el curso de la lectura vivamos acontecimientos que no nos son familiares, no significa que estemos en situación de comprenderlos. Significa,

---

30. D.W. Harding, «Psychological Processes in the Reading of Fiction», en *Aesthetics in the Modern World*, ed. Harold Osborne, Londres, 1968, pp. 313 y ss.

más bien, que esos actos de comprensión se producirán en la medida en que, gracias a ellos, algo se exprese en nosotros. Los pensamientos de otro no pueden expresarse en nuestra conciencia más que cuando la espontaneidad que el texto impulsa en nuestra conciencia, adquiere una forma. Como esta espontaneidad despertada en nosotros se formula en las condiciones propuestas por otra persona, cuyos pensamientos tematizamos en el curso de la lectura, no formulamos nuestra espontaneidad en función de nuestras ideas directrices que no habrían permitido tal espontaneidad. El texto abre un espacio que no es inmediatamente presente a nuestra conciencia. La constitución de sentido que ocurre en la lectura de un texto literario significa por eso no sólo (como hemos discutido a propósito de la formación de configuraciones en la lectura) que se descubre lo no formulado en el texto para ocuparlo con los actos representativos del lector; la constitución de sentido significa además que en tal formulación de lo no formulado radica también la posibilidad de formularnos a nosotros mismos, descubriendo así lo que hasta entonces parecía sustraerse a nuestra conciencia. En este sentido la literatura ofrece la oportunidad de formularnos a nosotros mismos mediante la formulación de lo no formulado.

## Hélène Cixous

(Argelia, 1937)

La escritora Hélène Cixous ha compartido su labor como académica y crítica literaria con la de creadora de novelas y obras teatrales. Especialista en literatura inglesa (su tesis de doctorado fue sobre la obra de James Joyce), es conocida como una de las teóricas del feminismo radical francés (junto a Luce Irigaray y Julia Kristeva), aunque ella misma ha explicitado su rechazo al calificativo de feminista.

A Cixous le interesa la eliminación de las fronteras entre los géneros y entre los sujetos, en una exploración poética en la cual sus escritos teóricos son ejercicios de lectura y sus textos creativos son una participación en los textos de otros escritores o teóricos. El conjunto de su obra ha sido agrupado en tres momentos: interpretaciones postestructuralistas de los clásicos alemanes e ingleses, críticas «feministas» de lo simbólico y la ley, y lecturas de la escritora brasileña Clarice Lispector.

«Sorties» [Salidas] pertenece a uno de sus textos autobiográficos, *La Jeune Née*, 1975 (*La joven nacida*, 1995), en el cual Cixous incluye fragmentos de un ensayo anterior, «Le rire de la Méduse» («La risa de la medusa»), de ese mismo año. Éste es uno de los trabajos más conocidos de Cixous, en el cual se parte de la cadena de oposiciones binarias (Derrida) propias de la cultura occidental y que ella desmonta para discutir la validez de una jerarquía otorgada a la serie logos/día/cultura/sol/padre/lo activo, frente a la serie *pathos*/noche/naturaleza/luna/madre/lo pasivo, así como del privilegio de que disfruta el falocentrismo tanto en la filosofía como en la historia literaria, la subordinación de lo femenino al orden masculino.

En una combinación de discurso propositivo, poético y autobiográfico, Cixous recorre la construcción discursiva de la mujer y de lo femenino (bella durmiente, continente oscuro...); asimismo, su propia llegada a la escritura, a partir de un recorrido biográfico y diaspórico —judía de ascendencia alemana que vive en una colonia francesa donde se habla árabe—, y como alternativa de salvación existencial. Cixous trata de encontrarse en una relectura de los clásicos; discute con Freud por lo que considera como una contribución a la historia del falocentrismo y una visión carencial de la situación femenina; construye una idea de la bisexualidad en su relación con la creatividad artística, y otra de la escritura femenina.

Para Cixous, la escritura femenina depende de la caracterización biológica de la mujer; si su libido es «cósmica», su escritura no se inscribe jamás ni discierne sus límites; y se relaciona con su capacidad procreadora, pues hay un vínculo

entre la economía libidinal de la mujer —su goce, el imaginario femenino— y su modo de constituirse. Pero resulta categórica en cuanto a la imposibilidad de definir una práctica femenina de la escritura, de teorizarla, aunque esto no significa que no exista. Para Cixous, lo femenino en la escritura pasa por las alteraciones de la voz —suspenso, silencios—, por la linealidad del discurso, su superabundancia, su vínculo con la voz de la madre («la voz mezclada con la leche»). La mujer escribe con «tinta blanca», escribe con su cuerpo, y al hacerlo, transgrede en un acto de autoliberación.

La influencia de Cixous (así como de Luce Irigaray y de Julia Kristeva) ha cobrado gran importancia en los estudios feministas, aun cuando su modelo escritural femenino ha sido calificado de esencialista por su estrecha dependencia de lo biológico y psicosexual.

«La joven nacida» (segunda parte, «Salidas»), de 1975, ha sido tomado y editado de Hélène Cixous, *La risa de la medusa. Ensayo sobre la escritura*, traducción de Ana María Moix, Barcelona, Anthropos, 1995, pp. 13-107.

## Parte segunda

### Salidas

¿Dónde está ella?

Actividad/pasividad,  
Sol/Luna,  
Cultura/Naturaleza,  
Día/Noche.

Padre/Madre,  
Razón/sentimiento,  
Inteligible/sensible,  
Logos/*Pathos*.

Forma, convexa, paso, avance, semilla, progreso.  
Materia, cóncava, suelo —en el que se apoya al andar—, receptáculo.

### Hombre

### Mujer

Siempre la misma metáfora: la seguimos, nos transporta, bajo todas sus formas, por todas partes donde se organiza un discurso. El mismo hilo, o trenza doble, nos conduce, si leemos o hablamos, a través de la literatura, de la filosofía, de la crítica, de siglos de representación, de reflexión.

El pensamiento siempre ha funcionado por oposición,  
Palabra/Escritura,  
Alto/Bajo.

Por oposiciones duales, *jerarquizadas*. Superior/Inferior. Mitos, leyendas, libros. Sistemas filosóficos. En todo (donde) interviene una ordenación, una ley organiza lo pensable por oposiciones (duales, irreconciliables o reconstruibles, dialécticas). Y todas las parejas de oposiciones son *parejas*. ¿Significa eso algo? El hecho de que el logocentrismo someta al pensamiento —todos los conceptos, los códigos, los valores— a un sistema de dos términos, ¿está en relación con «la» pareja, hombre/mujer?

Naturaleza/Historia,  
Naturaleza/Arte,  
Naturaleza/Espíritu,  
Pasión/Acción.

Teoría de la cultura, teoría de la sociedad, el conjunto de sistemas simbólicos —arte, religión, familia, lenguaje—, todo se elabora recurriendo a los mismos esquemas. Y el movimiento por el que cada oposición se constituye para dar sentido es el movimiento por el que la pareja se destruye. Campo de batalla general. Cada vez se libra una guerra. La muerte siempre trabaja.

Padre/hijos	Relaciones de autoridad, de privilegio, de fuerza.
Logos/escritura	Relaciones: oposición, conflicto, relevo, retorno.
Amo/esclavo	Violencia. Represión.

Y nos damos cuenta de que la «victoria» siempre vuelve al mismo punto: se jerarquiza. La jerarquización somete toda la organización conceptual al hombre. Privilegio masculino, que se distingue en la oposición que sostiene, entre la *actividad* y la *pasividad*. Tradicionalmente, se habla de la cuestión de la diferencia sexual acoplándola a la oposición: actividad/pasividad.

¡Eso es una mina! Si revisamos la historia de la filosofía —en tanto que el discurso filosófico ordena y reproduce todo el pensamiento— se advierte que:<sup>1</sup> está marcada por una constante absoluta, ordenadora de valores, que es precisamente la oposición actividad/pasividad.

Que en la filosofía, la mujer está siempre del lado de la pasividad. Cada vez que se plantea la cuestión; cuando se examinan las estructuras de parentesco; cuando un modelo familiar está en juego; de hecho, desde que se debate la cuestión ontológica; desde que nos preguntamos qué quiere decir la pregunta «¿qué es?»; desde que existe un querer-decir. Querer: deseo, autoridad, nos planteamos esa cuestión, y nos conduce directamente... al padre. Incluso es posible no darse cuenta de que no hay lugar en absoluto para la mujer en la operación. En el límite, el mundo del «ser» puede funcionar excluyendo a la madre. No hay necesidad de madre —a condición de que exista lo maternal— y entonces es el padre quien hace de —es— la madre. O la mujer es pasiva; o no existe. Lo que ocurre es impensable, impensado. Es decir, evidentemente, que la mujer no está pensada, que no entra en las oposiciones, no forma pareja con el padre (que forma pareja con el hijo).

Existe ese sueño trágico, de Mallarmé,<sup>2</sup> ese lamento del padre sobre el misterio de la paternidad, que arranca al poeta el duelo, el duelo de los duelos, la muerte del hijo querido; ese sueño del himen entre el padre y el hijo —entonces, sin madre. Sueño del hombre ante la muerte. Que le amenaza siempre de un modo diferente a como amenaza a la mujer.

---

1. Como toda la obra de Derrida atravesando-detectando, la historia de la filosofía se dedica a hacerla aparecer. En Platón, en Hegel, en Nietzsche, se repite una misma operación, rechazo, exclusión, marginación de la mujer. Asesinato que confunde con la historia como manifestación y representación del poder masculino.

2. «Pour un tombeau d'Anatole» (Éd. du Seuil, p. 138), tumba en la que Mallarmé conserva a su hijo, lo cuida, siendo él mismo la madre, de la muerte.

una alianza  
 un himen, soberbio  
 —y la vida  
 que en mí queda  
 me servirá  
 para...  
 ¿sin madre entonces?

Y sueño de filiación  
 masculina, sueño de Dios padre  
 surgiendo de sí mismo  
 en su hijo... y  
 sin madre entonces

Ella no existe, ella no puede ser; pero es necesario que exista. De la mujer, de la que él ya no depende, sólo conserva este espacio, siempre virgen, materia sumisa al deseo que él quiera dictar.

Y si interrogamos a la historia literaria, el resultado es el mismo. Todo se refiere al hombre, a su tormento, su deseo de ser (en) el origen. Al padre. Hay un vínculo intrínseco entre lo filosófico y lo literario (en la medida en que significa, la literatura está regida por lo filosófico) y el falocentrismo. Lo filosófico se construye a partir del sometimiento de la mujer. Subordinación de lo femenino al orden masculino que aparece como la condición del funcionamiento de la máquina.

La puesta en duda de esta solidaridad entre el logocentrismo y el falocentrismo se ha convertido, hoy en día, en algo urgente —la puesta al día de la suerte reservada a la mujer, de su entierro— para amenazar la estabilidad del edificio masculino que se hacía pasar por eterno-natural; haciendo surgir, en lo que se refiere a la feminidad, reflexiones, hipótesis necesariamente ruinosas para el bastión que aún detenta la autoridad. ¿Qué sería del logocentrismo, de los grandes sistemas filosóficos, del orden del mundo en general, si la piedra sobre la que han fundado su iglesia se hiciera añicos?

¿Si un día se supiera que el proyecto logocéntrico siempre había sido, inconfesablemente, el de *fundar* el falocentrismo, el de asegurar al orden masculino una razón igual a la historia de sí misma?

Entonces, todas las historias se contarían de otro modo, el futuro sería impredecible, las fuerzas históricas cambiarían, cambiarán, de manos, de cuerpos, otro pensamiento aún no pensable, transformará el funcionamiento de toda sociedad. De hecho vivimos precisamente esta época en que la base conceptual de una cultura milenaria está siendo minada por millones de topos de una especie nunca conocida.

Cuando ellas despierten de entre los muertos, de entre las palabras, de entre las leyes.

### *Érase una vez...*

De la historia que sigue aún no puede decirse: «sólo es una historia». Este cuento sigue siendo real hoy en día. La mayoría de las mujeres que han despertado recuerdan haber dormido, *haber sido dormidas*.

### *Érase una vez... y otra vez...*

Las bellas duermen en sus bosques, esperando que los príncipes lleguen para despertarlas. En sus lechos, en sus ataúdes de cristal, en sus bosques de infancia como muertas. Bellas, pero pasivas; por tanto, deseables. De ellas emana todo misterio.

Es a los hombres a quienes les gusta jugar a las muñecas. Como es sabido desde Pygmalion. Su viejo sueño: ser dios madre. La mejor madre, la segunda, la que da el segundo nacimiento.

Ella duerme, eterna, está intacta, absolutamente impotente. Él no duda de que ella lo espera desde siempre.

El secreto de su belleza, guardado para él: ella posee la perfección de lo que ha acabado. De lo que no ha empezado. Sin embargo, respira. Justo lo suficiente de vida; y no demasiado. Entonces él la besará. De tal manera que, al abrir los ojos, ella sólo lo verá a *él*, a él en lugar de todo, él-todo.<sup>3</sup>

—¡Qué sueño tan gratificante! ¿Quién lo produce? ¿Qué deseo se beneficia de él?

Él se inclina sobre ella... Cortan. El cuento se acabó. Telón. Una vez despierta/o, sería otra historia. Entonces quizá habría dos personas. Con las mujeres nunca se sabe. Y la voluptuosa simplicidad de los preliminares ya no tendría lugar.

La armonía, el deseo, la proeza, la búsqueda, todos esos movimientos son previos... a la llegada de la mujer. Y más exactamente *al momento en que se levanta*. Ella echada, él de pie. Ella se levanta —final del sueño—, la continuación es sociocultural, él le hace muchos hijos, ella se pasa la juventud pariendo; de cama en cama, hasta la edad en que deja de ser mujer.

«Bridebed, childbed, bed of death»: lecho nupcial, lecho de alumbramiento, lecho de muerte es el trayecto de la mujer inscrito así de cama en cama en el *Ulises*, de Joyce. Periplo de Ulises Bloom de pie, navegando sin cesar a través de Dublín. Caminar, exploración. Periplo de Penélope-Todamujer: lecho de dolor en el que la madre no acaba de morir, lecho de hospital en el que la señora Purefoy no acaba de parir, lecho de Molly esposa, adúltera, marco de una infinita ensoñación erótica, periplo de reminiscencias. Vagabundea, pero acostada. Rumia. Se habla a sí misma. Viaje de la mujer: en calidad de *cuervo*. Como si, separada del exterior donde se realizan los intercambios culturales, al margen de la escena social donde se libra la Historia, estuviera destinada a ser, en el reparto instituido por los hombres, la mitad no-social, no-política, no-humana de la estructura viviente, siempre la facción naturaleza, por supuesto, a la escucha incansable de lo que ocurre en el interior, de su vientre, de su «casa». En relación inmediata con sus apetitos, sus afectos.

Y mientras él asume —bien que mal— el riesgo y la responsabilidad de ser una parte, un agente, de una escena pública en la que tienen lugar las transformaciones, ella representa la indiferencia o la resistencia a ese tiempo activo, ella es el principio de constancia, siempre de una determinada manera la misma, cotidiana y eterna.

Sueño de hombre: la amo, ausente luego deseable, inexistente, dependiente, luego adorable. Porque no existe allá donde está. Como tampoco está allá donde existe. Entonces, ¡cómo la mira! Cuando ella tiene los ojos cerrados; cuando él la comprende por completo, y ella es sólo esta forma hecha para él: cuerpo prisionero en su mirada.

¿O sueño de mujer? Sólo es un sueño. Duermo. Si no durmiera, él no me buscaría, no cruzaría sus buenas tierras y mis malas tierras para llegar hasta mí. Sobre

---

3. «Ella sólo despierta al roce del amor, y antes de este momento sólo es un sueño. Pero, en esta existencia de sueños, podemos distinguir dos estados: primero, el amor sueña con ella; después, ella sueña con el amor», así piensa el *Seducitor* de Kierkegaard.

todo, ¡que no me despierten! ¡Qué angustia! ¡He de estar en la tumba para atraerlo!  
¿Y si me besara? Ese beso... ¿cómo quererlo? ¿Quiero?

¿Qué quiere ella? Dormir, quizá soñar, ser amada en sueños, que se le acerque, que la toque, casi... casi gozar. Pero no gozar: sino despertar. Sin embargo, en sueños gozó, érase una vez...

Érase otra vez la misma historia, repitiendo a través de los siglos el destino amoroso de la mujer, su cruel esquema mistificador. Y cada historia, cada mito le dice: «no hay sitio para tu destino en nuestros asuntos de Estado». El amor es un asunto de umbral. Para nosotros, hombres, que estamos hechos para triunfar, para ascender en la escala social, la tentación es buena porque nos incita, nos empuja, alimenta nuestras ambiciones. Pero la realización es peligrosa. El deseo no debe desaparecer. Para nosotros, vosotras, las mujeres, representáis la eterna amenaza, la anticultura. No nos quedamos en vuestras casas, nos vamos a reposar a vuestras camas. Rondamos. Seducidos, enervados, es todo lo que os pedimos. No hagáis de nosotros unos seres blandos, aletargados, femeninos, sin preocupaciones de tiempo ni de dinero. Para nosotros, el amor a vuestro modo es la muerte. Asunto de umbrales:<sup>4</sup> todo está en suspenso, en el pronto, siempre diferido. Más allá está la caída: sumisión del uno al otro, domesticación, reclusión en la familia, en el *rol* social.

A fuerza de leer esta historia-que-acaba-bien, ella aprende los caminos que la conducen a la «pérdida» que es su destino. Una vueltecita y luego se va. Un beso, y él se va. Su deseo, frágil, que se sustentaba en la carencia, se mantiene gracias a la ausencia: el hombre continúa. Como si no consiguiera tener lo que tiene. ¿Dónde está ella, la mujer, en todos los espacios que él frecuenta, en todas las escenas que prepara en el interior de la clausura literaria?

Hay muchas respuestas, las conocemos: ella está en la sombra. En la sombra que él proyecta en ella, que ella es.

Noche para su día, así se ha imaginado desde siempre. Oscuridad para su blancura. Excluida del espacio de su sistema, ella es la inhibición que asegura al sistema su funcionamiento.

Mantenida a distancia, a fin de que él goce de las ventajas ambiguas de la distancia, que ella fomenta, por el alejamiento que representa, el enigma de la seducción, delicia-peligro, suspendida, en el *rol* de «la secuestradora» Helena, ella está en cierto modo «fuera». Pero ella no puede apropiarse de ese «fuera» (incluso es raro que tenga ganas), es su fuera de él: el fuera, a condición de que él no sea lo absolutamente exterior, el extranjero no familiar que se le escaparía. Ella permanece, por tanto, en un fuera doméstico.

Secuestradora secuestrada a sí misma —no sólo es ella la parte de extrañeza— *dentro de* su universo que vuelve a emanar su inquietud y su deseo. Ella es, en el interior de su economía, la extrañeza de la que a él le gusta apropiarse. Pero aun la han tratado como al «continente negro»: la han mantenido a distancia de sí misma, le han dejado ver (= no-ver) a la mujer a partir de lo que el hombre quiere ver de ella, es decir, casi nada; le han prohibido la posibilidad de la orgullosa «inscripción en mi puerta» que ocupa el umbral del *Gai Saber*. No es ella quien hubiera podido exclamar:

4. Que el placer es preliminar, como dice Freud, es una «verdad», pero parcial. Punto de vista que se sostiene, de hecho, a partir del imaginario masculino, en la medida en que está dictado por la amenaza de castración...

Vivo en mi propia casa,  
nunca he imitado a nadie...

No ha podido habitar su «propia casa», su propio cuerpo. En efecto, se puede encarcelar, retrasar monstruosamente, conseguir durante demasiado tiempo el objetivo del *apartheid* (pero sólo por un tiempo). En cuanto empieza a hablar, se le puede enseñar, al mismo tiempo que su nombre, que su región es negra: eres África y, por tanto, eres negra. Tu continente es negro. El negro es peligroso. En el negro no ves nada, tienes miedo. No te muevas, pues corres el riesgo de caer. Sobre todo, no vayas al bosque. Y hemos interiorizado el horror a lo oscuro. No han tenido ojos para ellas mismas. No han ido a explorar su casa. Su sexo les asusta aún ahora. Les han colonizado el cuerpo del que no se atreven a gozar. La mujer tiene miedo y asco de la mujer.

Ellos han cometido el peor crimen contra las mujeres: las han arrastrado, insidiosa, violentamente, a odiar a las mujeres, a ser sus propias enemigas, a movilizar su inmenso poder contra sí mismas, a ser las ejecutoras del viril trabajo.

¡Les han creado un anti-narcisismo!, ¡un narcisismo por el que sólo se ama haciéndose amar por lo que no se tiene! Han fabricado la infame lógica del anti-amor.

El «continente negro» *no es ni negro ni inexplorable*: aún está inexplorado porque nos han hecho creer que era demasiado negro para ser explorable. Y porque nos quieren hacer creer que lo que nos interesa es el continente blanco, con sus monumentos a la Carencia. Y lo hemos creído. Nos han inmovilizado entre dos mitos horripilantes: entre la medusa y el abismo. Eso haría estallar en carcajadas a medio mundo, si no continuara. Porque el relevo falo-logocéntrico está ahí, y militante, reproductor de viejos esquemas, anclado en el dogma de la castración. Ellos no han cambiado nada; han teorizado su deseo de la realidad. ¡Ya pueden echarse a temblar los predicadores, vamos a *mostrarles* nuestros sexos!

Peor para ellos si se desmoronan al descubrir que las mujeres no son hombres, o que la madre no tiene. Pero, ¿no les favorece ese miedo? ¿Lo peor no sería, no es, realmente, que la mujer no esté castrada, que le baste con dejar de oír las sirenas (pues las sirenas eran hombres) para que la historia cambie de sentido? Para ver a la medusa de frente basta con mirarla: y no es mortal. Es hermosa y ríe.

Ellos dicen que hay dos cosas irrepresentables: la muerte y el sexo femenino. Pues necesitan que la feminidad vaya asociada a la muerte; ¡se excitan de espanto!, ¡por sí mismos!, necesitan tenernos miedo. Mira, los perseos trémulos avanzando hacia nosotras, caminando hacia atrás como los cangrejos, acorazados de *apotropos*. ¡Bonitas espaldas! No hay un minuto que perder. Salgamos.

Ellas vienen de lejos: de siempre: del «fuera», de las landas donde las brujas siguen vivas; de debajo, del otro lado de la «cultura»; de sus *infancias*, que a ellos tanto les cuesta hacerles olvidar, que condenan al *in pace*. Aprisionadas las niñas en cuerpos «mal criados». Conservadas, intactas de sí mismas, en el hielo. Frigidificadas. Pero, ¡cuánto se mueve ahí debajo! ¡Qué esfuerzos los de los policías del sexo, siempre volviendo a empezar, para impedir su amenazante retorno! Por ambas partes, hay tal despliegue de fuerzas que, durante siglos, la lucha se ha inmovilizado en el equilibrio tembloroso de un punto muerto.

Nosotras, las precoces, nosotras las inhibidas de la cultura, las hermosas boquitas bloqueadas con mordazas, polen, alientos cortados, nosotras los laberintos, las escaleras, los espacios hollados; las despojadas, nosotras somos «negras» y somos bellas.

[...]

## ¿Qué se da?

Toda la diferencia que habrá determinado el movimiento de la historia como movimiento de la propiedad, se articula entre dos economías que se definen en relación con la problemática del don.

La economía (política) de lo masculino y de lo femenino está organizada por exigencias y obligaciones diferentes, que al socializarse y al metaforizarse, producen signos, relaciones de fuerza, relaciones de producción y de reproducción, un inmenso sistema de inscripción cultural legible como masculino o femenino.

Utilizo con sumo cuidado los *calificativos* de la diferencia sexual a fin de evitar la confusión hombre/masculino, mujer/femenino: pues hay hombres que no reprimen su feminidad, mujeres que inscriben más o menos fuertemente su masculinidad. La diferencia no se distribuye, por supuesto, a partir de los «sexos» determinados socialmente. Por otra parte, cuando hablo de economía política, y de economía libidinal, ligándolas, no apunto a la falsa cuestión del origen, historia a las órdenes del privilegio masculino. Hay que evitar rendirse complaciente o ciegamente a la interpretación ideológica esencialista, como, de distinto modo, se han arriesgado a hacerlo Freud y Jones, por ejemplo; a la disputa que les oponía al sujeto de la sexualidad femenina, uno y otro, desde puntos de vista opuestos, sostuvieron la peligrosa tesis de una determinación, «natural», anatómica de la diferencia — oposición sexual. Y, a partir de ahí, ambos sostienen implícitamente la posición de fuerza del falocentrismo.

Recordemos las grandes líneas de las posiciones adversas:

Jones (en la *Sexualidad femenina precoz*), mediante un proceso ambiguo, ataca las tesis freudianas que hacen de la mujer un hombre frustrado.

*Para Freud:*

1) La «fatalidad» de la situación femenina es resultado de una «defectuosidad» anatómica.

2) Existe una sola libido, y es de esencia masculina; la diferencia sexual sólo se inscribe a partir de una *fase fálica* por la que pasan tanto chicos como chicas. Hasta ahí, la chica habrá sido una especie de niño: la organización genital de la libido infantil se articula según la equivalencia actividad/masculinidad; la vagina está aún por «descubrir».

3) Dado que el primer objeto amoroso, para ambos sexos, es la madre, el amor hacia el sexo opuesto es «natural» sólo en el caso del niño.

*Para Jones:* la feminidad es una «esencia» autónoma.

Desde el principio (a partir de los seis meses de edad) la niña siente un deseo *femenino* hacia su padre; en efecto, el análisis de las fantasías más primitivas de la niña demostrarán que, en lugar del seno percibido como elemento decepcionante, lo deseado es el pene, o un objeto de la misma forma (por desplazamiento analógico). Eso ocasiona, puesto que ya nos hallamos en la cadena de sustituciones, que en la serie de objetos parciales, en lugar del pene aparezca el niño... pues, para llevar la contra a Freud, Jones reinscribe dócilmente en terreno freudiano. Y se remite a él. De la ecuación seno-pene-hijo, deduce que la niña experimenta un deseo primero respecto del padre. (Y el deseo de tener un hijo del padre también lo será.) Y, por

supuesto, que la niña también experimenta un amor primario hacia el sexo opuesto. Ella, también, tiene derecho a su complejo de Edipo como formación primaria, y a la amenaza de mutilación por parte de la madre. Por fin mujer, lo es anatómicamente sin defecto: su clítoris no es un minipene. La masturbación clitoriana no es, como pretende Freud, una práctica masculina. Y cabría pensar que la vagina fuera un descubrimiento extremadamente temprano, véanse las fantasías precoces.

De hecho, al afirmar que existe una feminidad específica (manteniendo, por otra parte, las tesis de la ortodoxia), Jones acentúa aún más el falocentrismo, con el pretexto de tomar partido a favor de la feminidad (y de Dios, que, según recuerda, creó macho y hembra...). Y la bisexualidad desaparece en el abismo insalvable que separa a los contrarios.

En cuanto a Freud, si suscribimos lo que anuncia, al identificarse con Napoleón, en su artículo de 1933 sobre «La desaparición del complejo de Edipo», «la anatomía es el destino», participamos en la condena a muerte dictada contra la mujer. Y a la culminación de la Historia.

La existencia de las consecuencias psíquicas de la diferencia entre sexos es innegable. Pero, seguramente, no son reducibles a las señaladas por el análisis freudiano. A partir de la relación de los dos sexos con Edipo, se encauza al niño y a la niña hacia una división de roles sociales al estilo de: las mujeres desarrollan «ineluctablemente» una menor productividad, porque «subliman» menos que los hombres, y la actividad simbólica, es decir, la producción de la cultura, es tarea propia de hombres.<sup>5</sup>

Freud, además, parte de lo que él llama la diferencia *anatómica* entre los sexos. Y sabido es cómo se configura a sus ojos: a partir de la diferencia entre tener / no tener falo. Por referencia a esaspreciadas partes. A partir de lo que, con Lacan, se especificará como significante trascendental.

Pero la *diferencia sexual* no está simplemente determinada por la relación fantasmal con la anatomía, que descansa en gran parte en un punto de *vista*, es decir, en una extraña importancia otorgada a la exterioridad, y a lo especular en la elaboración de la sexualidad. Teoría del *voyeur*, por supuesto.

No, la diferencia sexual existe a nivel del goce que, en mi opinión, se hace más claramente perceptible en la medida en que la economía pulsional de una mujer no es identificable por un hombre ni referible a la economía masculina.

En mi opinión, la pregunta «¿Qué quiere ella?» que se plantea a la mujer, pregunta que, en efecto, la mujer se plantea porque se la plantean, porque justamente hay tan poco sitio para su deseo en la sociedad, que acaba, a fuerza de no saber qué hacer con ella, por no saber dónde meterla, en caso de tener un dónde, encubre la pregunta

---

5. La tesis de Freud es la siguiente: cuando el complejo de Edipo desaparece es sustituido por el *superyó*. En el momento que el niño empieza a experimentar la amenaza de castración, empieza a superar su Edipo, con la ayuda de un *superyó* muy acentuado. Para el niño, el Edipo es una formación primaria: su primer objeto amoroso, al igual que para la niña, es la madre. Pero, desgraciadamente, la historia de la hija se constituye bajo la presión de un *superyó* menos acentuado: al descubrirse castrada, su *superyó* será menos vigoroso. Nunca supera el Edipo por completo. El Edipo femenino no es una formación primaria: el vínculo pre-edípico con la madre comporta, para la hija, una dificultad de la que, dice Freud, nunca se repone y que consiste en tener que cambiar de objeto (amar al padre) en el camino: conversión dolorosa, que va acompañada de una renuncia suplementaria: el paso de la sexualidad pre-edípica a la sexualidad «normal» supone abandonar el clítoris para pasar a la vagina. Al final de ese «destino», las mujeres tienen una actividad simbólica reducida: no tienen nada que perder, que ganar ni que defender.

más inmediata y más urgente: «¿Cómo gozo?». ¿Qué es el *goce* femenino, dónde tiene lugar, cómo se inscribe a nivel de su cuerpo, de su inconsciente? Y, ¿cómo se escribe?

Se puede divagar largamente sobre una hipotética prehistoria y sobre una época matriarcal. O se puede, como hizo Bachofen,<sup>6</sup> intentar recomponer una sociedad ginecocrática, extraer efectos poéticos y míticos al alcance, poderosamente subversivos en cuanto a la historia de la familia y del poder masculino.

Todas las formas de pensar de manera distinta la historia del poder, de la propiedad, la dominación masculina, la constitución del Estado, el equipamiento ideológico, tienen su eficacia. Pero la innovación actual sólo se preocupa por la cuestión del «origen». El falocentrismo existe. La historia únicamente ha producido, ha registrado esto. Siempre. Lo que no significa que esta forma sea destinal o natural. El falocentrismo es el enemigo. De *todos*. Los hombres también tienen qué perder, de manera distinta que las mujeres, pero también seriamente. Ha llegado el momento de cambiar. De inventar la otra historia.

No hay más «destino» que «naturaleza» o esencia, como tales, sino estructuras vivas, solidificadas, a veces inmovilizadas en límites históricos-culturales que se confunden con la escena de la Historia hasta el extremo de que durante mucho tiempo ha sido imposible, y aún sigue siendo difícil, pensar e incluso imaginar lo demás. Actualmente, vivimos un período transicional, tan acentuado que la estructura clásica aparece como posible objeto de fisuración.

Predecir qué sucederá con la diferencia sexual dentro de un tiempo otro (¿dos o trescientos años?) es imposible. Pero no hay que engañarse: hombres y mujeres están atrapados en una red de determinaciones culturales milenarias de una complejidad prácticamente inanalizables: no se puede seguir hablando de «la mujer» ni «del hombre» sin quedar atrapados en la tramoya de un escenario ideológico en el que la multiplicación de representaciones, imágenes, reflejos, mitos, identificaciones, transforma, deforma, altera sin cesar el imaginario de cada cual y, de antemano, hace caduca toda conceptualización.<sup>7</sup>

Nada permite excluir la posibilidad de las transformaciones radicales de los comportamientos, de las mentalidades, de los roles, de la economía política —cuyos efectos sobre la economía libidinal son impensables— hoy. Imaginemos simultáneamente un cambio *general* de todas las estructuras de formación, educación, ambientes, es decir, de reproducción, de los efectos ideológicos, e imaginemos una liberación real de la sexualidad, es decir, una transformación de la relación de cada cual con su cuerpo (y con el otro cuerpo), una aproximación del inmenso universo material orgánico sensual que somos, ya que esto no se puede hacer, por supuesto,

---

6. J.J. Bachofen (1815-1887), historiador suizo de la «ginecocracia», «historiador» de una no-historia. Su propósito consiste en demostrar que los pueblos (el griego, el romano, el hebreo), antes de llegar al patriarcado, pasaron por un período de «ginecocracia», reino de la Madre. Se trata de un período sólo hipotético pues carece de historia: este estado de cosas humillante para el hombre debió de haber sufrido un proceso de inhibición, debió de haber sido relegado al olvido histórico. E intenta establecer (sobre todo en *Das Mutterrecht*, 1861) una arqueología del sistema matriarcal, de una enorme belleza, a partir de una lectura de los primeros textos históricos, a nivel del síntoma, de lo no-dicho. La ginecocracia, dice, es el materialismo ordenado.

7. Existen paradigmas codificados que proyectan la pareja robot hombre/mujer, vista por las sociedades contemporáneas que son sintomáticas de un *consensus* de repetición. Ver el n.º 1 de *UNESCO*, dedicado al Año Internacional de la Mujer.

sin transformaciones políticas absolutamente radicales (¡imaginemos!). Entonces la «feminidad», la «masculinidad», inscribirían de modo muy distinto sus efectos de diferencia, su economía, sus relaciones con el gasto, con la carencia, con el don. Lo que hoy aparece como «femenino» o «masculino» ya no sería lo mismo. La lógica general de la diferencia ya no concordaría con la oposición aún ahora dominante. La diferencia sería un ramo de diferencias nuevas.

Pero —salvo excepciones— aún chapoteamos en lo antiguo.

### *El masculino futuro*

Hay excepciones. Siempre las ha habido, son esos seres inciertos, poéticos, que no se han dejado reducir al estado de maniqués codificados por el implacable rechazo del componente homosexual. Hombres o mujeres, seres complejos, flexibles, abiertos. Admitir el componente del otro sexo les hace a la vez mucho más ricos, varios, fuertes y, en la medida de esa flexibilidad, muy frágiles. Sólo se inventa con esta condición: pensadores, artistas, creadores de nuevos valores, «filósofos» a la alocada manera nietzscheana, inventores e iconoclastas de conceptos, de formas, los renovadores de vida no pueden sino vivir agitados por singularidades, complementarias o contradictorias. Eso no significa que para crear hay que ser homosexual. Sino que no hay *invención* posible, ya sea filosófica o poética, sin que el sujeto inventor sea abundantemente rico de lo otro, lo diverso, personas-desligadas, personas-pensadas, pueblos salidos del inconsciente, y en cada desierto repentinamente animado, aparición del yo que no conocíamos: nuestras mujeres, nuestros monstruos, nuestros chacales, nuestros árabes, nuestros semejantes, nuestros miedos. Pero no existe la invención de otros Yos, no hay poesía, no hay ficción sin que una cierta homosexualidad (juego, pues, de la bisexualidad) obre en mí como cristalización de mis ultrasubjetividades.<sup>8</sup> Yo es esta materia personal, exuberante, alegre, masculina, femenina u otra en la que Yo fascino y me angustio. Y en el concierto de personalizaciones que se llaman Yo, también se reprime una cierta homosexualidad, simbólica, substitutivamente, y se representa mediante signos diversos, rasgos comportamientos, actitudes gestos, y esto se ve más claramente en la escritura.

Así, bajo el nombre de Jean Genêt, lo que se inscribe en el movimiento de un texto que se divide, se fragmenta, se reconstruye, es una feminidad abundante, maternal. Una mezcla fantasmática de hombres, de machos, de caballeros, de monarcas, príncipes, huérfanos, flores, madres, senos, gravita alrededor de un maravilloso «sol de energía» el amor, que bombardea y desintegra esas efímeras singularidades amorosas para que se recompongan en otros cuerpos, para nuevas pasiones.

### *Ella es bisexual*

Lo aquí apuntado lleva directamente a una reconsideración de la *bisexualidad*. A revalorizar la idea de la bisexualidad,<sup>9</sup> para arrancarla a la etiquetación que tradi-

8. *Prénoms de Personne* (Cixous), Éd. du Seuil: «Les Comptes d'Hoffmann», pp. 112 y ss.

9. Cf. *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, 7 (primavera de 1937): «Bisexualité et différence des sexes».

cionalmente se le ha reservado, que la conceptualiza como «neutra» en tanto que precisamente aspira a evitar la castración. Así pues, distinguiría dos bisexualidades, dos maneras opuestas de pensar la posibilidad y la práctica de la bisexualidad:

1) La bisexualidad como fantasía de un ser total que sustituye el miedo a la castración, y oculta la diferencia sexual en la medida en que se experimenta como marca de una separación mítica, indicio de una separación peligrosa y dolorosa. Es el Hermafrodita, de Ovidio, menos bisexual que asexuado, compuesto no de dos géneros, sino de dos mitades. Fantasía, pues, de unidad. Dos en uno, y ni siquiera dos.

2) A esta bisexualidad fusional, eliminadora, que quiere conjurar la castración, opongo la *otra bisexualidad*, aquella en la que cada sujeto no encerrado en el falso teatro de la representación falocéntrica, instituye su universo erótico. Bisexualidad, es decir, localización en sí, individualmente, de la presencia, diversamente manifiesta e insistente según cada uno o una de dos sexos, no-exclusión de la diferencia ni de un sexo, y a partir de este «permiso» otorgado, multiplicación de los efectos de inscripción del deseo en todas las partes de mi cuerpo y del otro cuerpo.

Ahora bien, resulta que actualmente, y debido a razones histórico-culturales, es la mujer quien irrumpe, y se beneficia, en esta bisexualidad transportada, que no anula las diferencias sino que las anima, las persigue, las aumenta. En cierto modo «la mujer es bisexual». El hombre está encaminado a aspirar a la gloriosa monosexualidad fálica. A fuerza de afirmar la primacía del falo, y de aplicarla, la ideología falocrática ha producido más de una víctima: como mujer, he podido sentirme obnubilada por la gran sombra del cetro, y me han dicho: adóralo, adora lo que tú no levantas. Pero, al mismo tiempo, han cargado al hombre con ese grotesco y poco envidiable destino de quedar reducido a un solo ídolo de cojones de barro. Y, como observan Freud y sus seguidores, de tener tanto miedo a la homosexualidad. ¿Por qué el hombre tiene miedo de *ser* una mujer? ¿Por qué ese rechazo (*Ablehnung*) de la feminidad? Pregunta con la que Freud tropieza. Ésa es la «roca» de la castración. Para Freud, el reprimido no es, como creía su amigo Fliess (a quien Freud debe la tesis de la bisexualidad), el otro sexo, vencido por el sexo dominante; el reprimido está del lado de su propio sexo.

Si el psicoanálisis surgió a partir de la mujer, y reprimió la feminidad (represión que no ha triunfado demasiado), su explicación de la sexualidad masculina es hoy en día escasamente refutable.

Nosotras, las sembradoras de desorden, lo sabemos perfectamente. Pero nada nos obliga a depositar nuestras vidas en sus bancos de carencia; ni tampoco a considerar la constitución del sujeto en términos de un drama de hirientes ensayos, ni a rehabilitar continuamente la religión del padre. Porque no deseamos hacerlo. No giramos alrededor del agujero supremo. No tenemos ninguna razón de *mujer* para guardar fidelidad a lo negativo. Lo femenino (los poetas lo sospecharon) afirma: *...and yes I said yes I will yes*. Y sí, dice Molly, arrastrando a *Ulysses* más allá de todos los libros hacia la nueva escritura, he dicho sí, quiero Sí.

Decir que, en cierto modo, la mujer es bisexual es una manera, paradójica en apariencia, de desplazar y relanzar la cuestión de la diferencia. Y, por tanto, la de la escritura como «femenina» o «masculina».

Diré: hoy la escritura es de las mujeres. No es una provocación, significa que: la mujer acepta lo del Otro. No ha eliminado, en su convertirse-en-mujer, la bisexualidad

latente en el niño y en la niña. Feminidad y bisexualidad van juntas, en una combinación que varía según los individuos, distribuyendo de manera distinta sus intensidades, y según los momentos de su historia privilegiando tal o cual componente. Al hombre le resulta mucho más difícil dejarse atravesar por el Otro. La escritura es, en mí, el paso, entrada, salida, estancia, del Otro que soy y no soy, que no sé ser, pero que siento pasar, que me hace vivir —que me destruye, me inquieta, me altera, ¿quién?—, ¿una, uno, unas?, varios, del desconocido que me despierta precisamente las ganas de conocer a partir de las que toda vida se eleva. Tal poblamiento no permite descanso ni seguridad, enrarece siempre la relación con lo «real», produce efectos de incertidumbre que obstaculizan la socialización del sujeto. Es angustiante, consume; y, para los hombres, esta permeabilidad, esta no-exclusión, es la amenaza, lo intolerable.

Cuando, en otro tiempo, se llevó a un grado bastante espectacular, se llamó a eso «posesión». Estar poseído no es deseable para un imaginario masculino, que lo sentiría como pasividad, como actitud femenina peligrosa. Ciertamente una determinada receptividad es «femenina». Por supuesto, se puede sacar partido, como la Historia ha hecho siempre, de la recepción femenina como alienación. Por su abertura, una mujer es susceptible de ser «poseída», es decir, desposeída de sí misma.

Pero estoy hablando de la feminidad como conservante en vida del Otro que se confía a ella, que la visita, al que ella puede amar en calidad de Otro. Amarle por ser Otro, un Otro, sin que eso suponga necesariamente la sumisión del mismo, de ella misma.

En cuanto a la pasividad, en su extremo, está ligada a la muerte. Pero existe un no-cierre que no es una sumisión, que es una confianza, y una comprensión; que no es motivo de una destrucción sino de una maravillosa extensión.

Por la misma abertura, que es su riesgo, sale de sí misma para ir hacia el Otro; viajera de lo inexplorado, no niega, acerca, no para anular la distancia, sino para verlo, para experimentar lo que ella no es, lo que es, lo que puede ser.

Pero escribir es trabajar; ser trabajado; (en) el entre cuestionar (y dejarse cuestionar) el proceso del mismo y *del* Otro sin el que nada está vivo, deshacer el trabajo de la muerte, deseando el conjunto de uno-con-el-Otro, dinamizado al infinito por un incansable intercambio entre un sujeto y Otro; sólo se conocen y se reinician a partir de lo más lejano, de sí mismo, del Otro, del Otro en mí. Recorrido multiplicador de miles de transformaciones.

Y no se produce sin riesgo, sin dolor, sin pérdida, de momentos de sí, de conciencia, de personas que se ha sido, que se superan, que se abandonan. Y no se produce sin un gasto, de sentido, de tiempo, de orientación.

Pero, ¿es esto específicamente femenino? La lógica paradójica de la economía sin reservas ha sido escrita, descrita, teorizada por los hombres. Que así sea no es contradictorio: eso nos lleva de nuevo a cuestionar su feminidad. Raros son los hombres que pueden aventurarse al extremo en que la escritura liberada de la ley, despojada de la medida, excede a la instancia fálica, donde la subjetividad que inscribe sus efectos se feminiza.

¿Dónde tiene lugar la diferencia en la escritura? Si existe diferencia, radica en los modos del gasto, de la valoración de lo propio, en la manera de pensar lo nomismo. En general, en la manera de pensar toda «relación», si entendemos este término en el sentido de «renta», de capitalización.

Aún hoy, la relación de lo masculino con lo propio es más estrecha y más rigurosa que la de la feminidad. Todo se desarrolla como si el hombre estuviera más

directamente amenazado que la mujer en su ser por lo no-propio. Normalmente, es de hecho ese producto de la cultura descrito por el psicoanálisis: alguien que aún tiene algo que perder. Y en el movimiento del deseo, del intercambio, es parte *receptora*: la pérdida, el gasto, está presente en la operación comercial que siempre convierte al don en un don-que-recibe. El don es rentable. Al final de su línea curva, la pérdida se transforma en su contrario y lo recupera en forma de ganancia.

Pero, ¿escapa la mujer a esa ley del retorno? ¿Podemos hablar de otro gasto? Realmente, no hay don «gratuito». Nunca se da a cambio de nada. Pero toda la diferencia radica en el porqué y en el cómo del don, en los valores que el gesto de dar afirma, hace circular, en el tipo de beneficio que obtiene el donante del don, y el uso que hace de él. ¿Por qué, cómo esa diferencia?

¿Qué se da cuando se da?

¿Qué quiere el hombre tradicional que esto le dé? ¿Y ella? Primero, lo que él quiere, ya sea a nivel de intercambios culturales o personales, ya se trate de capital o de afectividad (o de amor, de goce), es que le produzca un suplemento de masculinidad: plusvalía de virilidad, de autoridad, de poder, dinero o placer que, al mismo tiempo, refuercen su narcisismo falocéntrico. Además, la sociedad está hecha para esto, por esto; y los hombres apenas pueden librarse. Destino poco envidiable que ellos mismos se han creado. Un hombre siempre es puesto a prueba, es preciso que se «muestre», que demuestre su superioridad a los demás. La ganancia masculina casi siempre se confunde con un éxito socialmente definido.

¿Cómo da ella? ¿En qué relación con la conservación o la dilapidación, la reserva, la vida, la muerte? Ella también da para. Al darse, se da: placer, felicidad, valor añadido, imagen sublimada de sí misma. Pero no intenta «hacerlo constar en sus gastos». Puede no recuperarlo, no jactándose nunca, derramándose, yendo por todas partes hacia el otro. No rehúye al extremo; no es el ser-del-fin (de la finalidad), sino del alcance.

Si existe algo «propio» de la mujer es, paradójicamente, su capacidad para des apropiarse sin egoísmo: cuerpo sin fin, sin «extremidad», sin «partes» principales, si ella es una totalidad es una totalidad compuesta de partes que son totalidades, no simples objetos parciales, sino conjunto móvil y cambiante, ilimitado cosmos que eros recorre sin descanso, inmenso espacio astral. Ella no gira alrededor de un sol más astro que los astros.

Eso no quiere decir que sea un magma indiferenciado, sino que no monarquiza su cuerpo o su deseo. Que la sexualidad masculina gravita alrededor del pene, engendrando ese cuerpo (anatomía política) centralizado, bajo la dictadura de las partes. La mujer no realiza en sí misma esta regionalización en provecho de la pareja cabeza-sexo que sólo se inscribe en el interior de las fronteras. Su libido es cósmica, del mismo modo que su inconsciente es mundial: su escritura no puede sino proseguir, sin jamás inscribir ni discernir límites, atreviéndose a esas vertiginosas travesías de otros, efímeras y apasionadas estancias en él, ellos, ellas, que ella habita el tiempo suficiente para mirarlos lo más cerca posible del inconsciente desde que se levantan, y amarles lo más cerca posible de la pulsión, y acto seguido, más lejos, completamente impregnada de esos breves e identificatorios abrazos, ella va y pasa al infinito. Ella sola se atreve y quiere conocer desde dentro, donde ella, la excluida, no ha dejado de oír el eco del pre-lenguaje. Deja hablar la otra lengua de las mil lenguas, que no conoce ni el muro ni la muerte. No le niega nada a la vida. Su lengua no contiene, transporta; no retiene, hace posible.

Su enunciación es ambigua —la maravilla de ser varias—, no se defiende de sus desconocidas de las que se sorprende percibiéndose ser; gozando de su don de alterabilidad. Soy carne espaciosa que canta: en la que se injerta nadie sabe qué yo (femenino, masculino) más o menos humano pero, ante todo, vivo por su transformación.

La veo «comenzar». Eso se escribe, esos comienzos que no dejan de seducirla, eso puede y debe escribirse. Ni con pelos y señales ni con señales y pelos, no en esa colisión del papel y del signo que se graba en él, no en esta oposición de colores que desprenden el uno sobre y contra el otro. Es así:

Hay un suelo, es su suelo —infancia, carne, sangre brillante— o fondo. Un fondo blanco, inolvidable, olvidado, y ese suelo, cubierto por una cantidad infinita de estratos, de capas, de hojas de papel, es su sol. Y nada puede apagarlo. La luz femenina no procede de arriba, no cae, no sorprende, no atraviesa. Irradia, es una ascensión, lenta, suave, difícil, absolutamente imparabla, dolorosa, y que avanza, que impregna las tierras, que filtra, que brota, que finalmente desgarrar, humedece, separa las espesuras, los volúmenes. Desde el fondo, luchando contra la opacidad. Esta luz no detiene, abre. Y veo que, bajo esta luz, ella mira muy de cerca, y percibe los nervios de la materia. De los que no tiene ninguna necesidad.

Su despertar: no es una erección. Sino difusión. No es el trazo. Es la nave. ¡Que escriba! Y su texto, buscándose, se conoce más que carne y sangre, pasta amasándose, levantándose, insurreccional, con ingredientes sonoros, perfumados, combinación agitada de colores flotantes, follajes y ríos lanzándose al mar que alimentamos.

¡Ah, aquí tenemos sus ma(d)res!, me dirá él, el Otro que me tiende su vasija llena de agua de ma(d)recita fálica de la que no consigue separarse.

Pero nuestras ma(d)res son como las hacemos, abundantes en peces o no, opacas o turbias, rojas o negras, picadas o llanas, estrechas o sin orillas, y nosotros mismos somos mar; arenas, corales, algas, playas, mareas, nadadoras, niños, olas...

Más o menos aladamente mar —tierra, desnuda— ¿qué materia nos repelería? Todas sabemos palparlas. Hablarles.

Heterogénea, sí, para su gran suerte, es erógena, es la erogeneidad de lo heterogéneo; no se aferra a sí misma, la nadadora aérea, la que vuela-roba.<sup>a</sup> Dispersable, pródiga, asombrosa, deseosa y capaz de otra, de la otra mujer que será, de la otra mujer que no es, de él, de ti.

Mujer, no tengas miedo de lo demás, ni de lo mismo, ni de lo Otro. Mis ojos, mi lengua, mis oídos, mi nariz, mi piel, mi boca, mi cuerpo para (el, la) Otro(a), no es que lo desee para taparme un agujero, ni para paliar algún defecto mío, ni porque viva predestinadamente acosada por los «femeninos» celos, ni porque sea arrastrada hacia la cadena de sustituciones que reduce los sustitutos al último objeto. Se acabaron los cuentos de pulgarcito, del *Penisneid* susurrados por las viejas abuelas ogresas al servicio de sus hijos-paternos. Para tomarse en serio a sí mismos, que crean que necesitan creer que reventamos de envidia, que somos este agujero cercado de envidia de su pene, es su inmemorial problema. Indudablemente (nosotras lo averiguamos a nuestra costa, pero también para nuestro divertimento) se trata de

---

<sup>a</sup> «Voler», en francés, significa volar y robar. La autora se vale del significado polisémico del término. También de la utilización del sustantivo «vol» = vuelo/robo, y del adjetivo «voleuse» = voladora/ladrona. [N. del T.]

hacernos saber que tienen erección a fin de que les aseguremos (nosotras, amantes maternas de su pequeño significante de bolsillo) que pueden, que todavía pueden, que siguen teniéndolo, que los hombres sólo se estructuran *empenándose*. Lo que la mujer desea en el hijo no es el pene, no es ese famoso trocito alrededor del que gravita el hombre entero. Excepto en los *límites* históricos de lo antiguo, la gestación no está vinculada a fatalidades, a esas mecánicas sustituciones establecidas por el inconsciente de una eterna «celosa»; ni al *Penisneid*; ni al narcisismo, ni a una homosexualidad ligada a la madre-siempre-presente.

También hay que reconsiderar *la relación con* «el hijo». Una corriente del pensamiento feminista actual tiende a denunciar en la maternidad una trampa consistente en convertir a la mujer-madre en un agente más o menos cómplice de la reproducción: reproducción capitalista, familiarista, falocentrista. Denuncia, prudencia, que no sería necesario convertir en prohibición, en nueva forma de represión.

¿Vas tú también a temer, contando con la ofuscación y la pasividad de todos, que el hijo haga un padre, y que la mujer haga de su hijo más de una mala pasada, engendrando a la vez al hijo - a la madre - al padre - a la familia? No, a ti te toca romper los viejos circuitos. A la mujer y al hombre les tocará: periclitarse la antigua relación, y todas sus consecuencias; pensar el *lanzamiento* de un nuevo sujeto, vivo, con des-familiarización. Para aliviar la recuperación de la procreación, antes des-mater-paternalizar que privar a la mujer de una apasionante época del cuerpo. Desfetichemos. Salgamos de la dialéctica que se empeña en que el hijo sea la muerte de los padres. El hijo es el Otro, pero el Otro sin violencia. El otro ritmo, la frescura, el cuerpo de los posibles. Toda fragilidad. Pero la inmensidad misma. Dejemos de repetir la letanía de la castración que se transmite y genealogiza. No avanzaremos retrocediendo, no rechazaremos algo tan simple como las ganas de vivir. Pulsión oral, pulsión anal, pulsión bucal, todas las pulsiones son nuestras fuerzas positivas, y, entre ellas, la pulsión de gestación, al igual que las ganas de escribir, ganas de vivirse dentro, unas ganas de vientre, de lengua, de sangre. No rechazaremos las delicias de un embarazo, por cierto, siempre dramatizado o escamoteado, o maldito, en los textos clásicos. Pues si existe un rechazo particular, ahí está: tabú de la mujer encinta, muy significativo respecto al poder del que parece entonces investida; ya que, desde siempre, se supone que, estando encinta, la mujer no sólo dobla su valor mercantil, sino, sobre todo, se valoriza como mujer ante sí misma, y cobra cuerpo y sexo indudables. Hay mil maneras de vivir un embarazo; de tener, o no, una relación de otra intensidad con ese Otro aún invisible.

De estar realmente transformándose. Varios, Otro, e imprevisible. La posibilidad, positiva, de una alteración no puede no inscribirse en el cuerpo. No se trata sólo de este recurso suplementario del cuerpo femenino, de ese poder específico de la producción de lo vivo cuya carne es el lugar, no sólo de una transformación de los ritmos, de los intercambios, de la relación con el espacio, de todo el sistema de percepción; sino también de la experiencia insustituible de esos momentos de tensión, de esas crisis del cuerpo, de ese trabajo que se realiza apaciblemente durante un tiempo para estallar en esa época de excesos que es el parto. En el que se vive como más grande o más fuerte que ella misma. Sino también de la experiencia del «vínculo» con el Otro, todo lo que pasa por la metáfora del alumbramiento. ¿Cómo no tendría una relación específica con la escritura la mujer que vive la experiencia del no-yo en yo? ¿Con la escritura como separándose del origen?

Hay un vínculo entre la economía libidinal de la mujer —su goce, el imaginario femenino— y su modo de constituirse (en) una subjetividad que se divide sin pesar —y sin que el sin-pesar sea el equivalente del morir, de la extenuación que Valéry describió en el título de la *Joven Parca*—, se responden con singularidades sin que una instancia denominada Yo llame a las armas sin cesar.

Impetuosa, desenfrenada, pertenece a la raza de lo indefinido. Se levanta, se acerca, se yergue, alcanza, cubre, lava una ribera, sale para unirse a los repliegues más insignificantes del acantilado, ya es otra, volviendo a levantarse, lanzando alto la inmensidad a franjas de su cuerpo, se sucede, y recubre, descubre, pule, da brillo al cuerpo de piedra con suaves reflujos que no desertan, que regresan al no-origen sin límites, como si ella se acordara para regresar como nunca antes...

Nunca se ha mantenido «en su sitio»; explosión, difusión, efervescencia, abundancia, goza ilimitándose, fuera de mí, fuera de lo mismo, lejos de un «centro», de una capital de su «continente negro», muy lejos de ese «hogar» al que el hombre<sup>10</sup> la lleva con intención de que le mantenga el fuego, el suyo, siempre amenazado de extinción. Ella es su guardián, pero es necesario que él la vigile, pues ella también puede ser su tempestad: «¿tendré mi tempestad que me mate? ¿O me extinguiré como un candil que no espera el soplo del viento sino que muere cansada y harta de sí misma...? O: ¿me extinguiré yo misma para no arder hasta el final?»;<sup>11</sup> así se cuestiona la energía masculina, cuya reserva de aceite es limitada. Ahora bien, el hecho de que la energía femenina tenga inmensos recursos también tiene sus consecuencias, aunque muy escasamente analizadas, en el intercambio en general, en la vida amorosa, y en el valor dado al deseo de la mujer. Excedente: ella «exagera», teme él. Y la ironía de su valor hace que ella sea o bien ese «nada» que escanda el caso Dora («Ya sabéis que mi mujer no es nada para mí»), o ese demasiado, demasiado convertido en no-suficiente, el «no como debería ser» que le recuerda que su maestro era partidario de los límites.

Ella no está en su sitio, desborda. Derramamiento que puede ser angustiante, puesto que, desatada, puede temer —y hacer temer al Otro—, un extravío sin fin, una locura. Pero que puede, en el vértigo, ser —si no se fetichiza lo personal, la permanencia de la identidad— un «dónde estoy», un «quién goza ahí» embriagador, preguntas que enloquecen a la razón, al principio de unidad, y que no se plantean, que no piden una respuesta, que abren el espacio por el que vaga la mujer, vaga-boga, roba.

Este poder de vagar, es la fuerza, es también lo que la hace vulnerable ante los campeones de lo propio, del reconocimiento, de la atribución. En relación con el orden masculino, por sumisa y dócil que ella sea, sigue existiendo la posibilidad amenazante del salvajismo, la parte desconocida de todo lo doméstico.

«Misteriosa»<sup>12</sup> —la incalculable con la que deben contar—, misteriosa, sí, pero se la acusa, incluso si se obtiene placer, de tener siempre ganas de descubrirla. Y misteriosa para ella misma, es por lo que se ha inquietado durante mucho tiempo, se ha culpabilizado de «no comprenderse» ni conocerse, porque a su alrededor se

10. El administrador del hogar, como dice el «husband» inglés, el «sirviente de la casa», denominado «marido».

11. Nietzsche, *Gai Saber*, aforismo 315, 10/18.

12. Es una suerte si es de la mujer, un femenino desmembramiento que atormenta al YO / que sólo es / nace sucediéndose vislumbrado por Valéry y finitamente dislocado, nunca realmente recompuesto en la *Joven Parca*.

valorizaba el «conocimiento», como-ordenada, como dominio, un «control» (¡de conocimientos!) establecido sobre la represión, y sobre la «presa» la detención, la asignación, la localización.

### *Escritura feminidad transformación*

Existe un vínculo entre la economía de la feminidad, la subjetividad abierta, pródiga, esa relación con el Otro en la que el don no calcula su objetivo y la posibilidad del amor; y entre esta «libido del Otro» y la escritura, hoy en día.

Imposible, actualmente, *definir* una práctica femenina de la escritura, se trata de una imposibilidad que perdurará, pues esa práctica nunca se podrá *teorizar*, encerrar, codificar, lo que no significa que no exista. Pero siempre excederá al discurso regido por el sistema falocéntrico; tiene y tendrá lugar en ámbitos ajenos a los territorios subordinados al dominio filosófico-teórico. Sólo se dejará pensar por los sujetos rompedores de automatismos, los corredores periféricos nunca sometidos a autoridad alguna. Pero podemos comenzar a hablar. A designar algunos efectos, algunos componentes pulsionales, algunas relaciones de lo imaginario femenino con lo real, con la escritura.

Lo que diré al respecto, porque esos trazos me afectan profundamente de entrada, es sólo un principio.

La feminidad en la escritura creo que pasa por: un privilegio de la *voz: escritura* y *voz* se trenzan, se traman y se intercambian, continuidad de la escritura/ritmo de la voz, se *cortan* el aliento, hacen jadear el texto o lo componen mediante suspenso, silencios, lo afonizan o lo destrozan a gritos.

En cierto modo la escritura femenina no deja de hacer repercutir el desgarramiento que, para la mujer, es la conquista de la palabra oral, «conquista» que se realiza más bien como un desgarramiento, un vuelo vertiginoso y un lanzamiento de sí, una inmersión. Escucha a una mujer que habla en una asamblea (si no ha perdido el aliento dolorosamente): no «habla», lanza al aire su cuerpo tembloroso, se suelta, vuela, toda ella se convierte en su voz, sostiene vitalmente la «lógica» de su discurso con su propio cuerpo; su carne dice la verdad. Se expone. En realidad, materializa carnalmente lo que piensa, lo expresa con su cuerpo. En cierto modo, *inscribe* lo que dice, porque no niega a la pulsión su parte indisciplinable, ni a la palabra su parte apasionada. Su discurso, incluso «teórico» o político, nunca es sencillo ni lineal, ni «objetivado» generalizado: la mujer arrastra su historia en la historia.

Toda mujer ha conocido el tormento de la llegada a la palabra oral, el corazón que late hasta estallar, a veces la caída en la pérdida del lenguaje, el suelo que falla bajo los pies, la lengua que se escapa; para la mujer, hablar en público —diría incluso que el mero hecho de abrir la boca— es una temeridad, una transgresión.

Doble desasosiego, pues incluso si transgrede, su palabra casi siempre cae en el sordo oído masculino, que sólo entiende la lengua que habla en masculino.

Hablar, lanzar signos hacia un escenario, hacer uso de la retórica adecuada: culturalmente nosotras no estamos acostumbradas a eso. Pero tampoco a aquello en lo que no encontramos placer: en efecto, sólo mantenemos un discurso a un cierto precio. La lógica de la comunicación exige una economía y signos —significantes— y

subjetividad. Se pide al orador que desenrolle un hilo seco, endeble, raído. Nos gusta la inquietud, el cuestionamiento. Hay desperdicios en lo que decimos. Necesitamos esos desperdicios. Escribir, al romper el valor de intercambio que mantiene la palabra en su raíl, es siempre dar a la superabundancia, a lo inútil su parte salvaje. Por eso es bueno escribir, dejar a la lengua intentar, como se intenta una caricia, tardar el tiempo necesario para una frase, un pensamiento para hacerse amar, para resonar.

Al escribir, desde y hacia la mujer, y aceptando el desafío del discurso regido por el falo, la mujer sentará a la mujer en un lugar distinto de aquel reservado para ella en y por lo simbólico, es decir, el silencio. Que salga de la trampa del silencio. Que no se deje endosar el margen o el harén como dominio.

En la palabra femenina, al igual que en la escritura, nunca deja de asomar lo que sigue conservando el poder de afectarnos por antaño habernos impactado y conmovido imperceptible, profundamente: el *canto*, la primera música, aquélla de la primera voz amorosa, que toda mujer mantiene viva.

La voz, canto anterior a la ley, antes de que el aliento fuera cortado por lo simbólico, reapropiado en el lenguaje bajo la autoridad que separa. La más profunda, la más antigua y adorable visitación. En toda mujer canta el primer amor sin nombre.

En la mujer siempre existe, en cierto modo, algo de «la madre» que repara y alimenta, y resiste a la separación, una fuerza que no se deja cortar, pero que ahoga los códigos. Al igual que la relación con la infancia (la niña que ha sido, que es, que hace, rehace, deshace, en el lugar donde incluso se otea), la relación con la «madre» considerada *como* delicias y violencias tampoco se corta. Texto, mi cuerpo: cruce de corrientes cantarinas, escúchame, no es una «madre» pegajosa, afectuosa; es la equivoz que, al tocarte, te conmueve, te empuja a recorrer el camino que va desde tu corazón al lenguaje, te revela *tu* fuerza; es el ritmo que ríe en ti; el íntimo destinatario que hace posibles y deseables todas las metáforas; cuerpos (¿cuerpo?, ¿cuerpos?) tan difíciles de describir como dios, el alma o el Otro; la parte de ti que dentro de ti te espacia y te empuja a inscribir tu estilo de mujer en la lengua. Voz: la leche inagotable. Ha sido recobrada. La madre perdida. La eternidad: es la voz mezclada con la leche.

Origen no: ella ahí no regresa. Trayecto del niño: retorno al país natal, *Heimweh*, del que habla Freud, nostalgia que hace del hombre un ser que tiende a regresar al punto de partida, a fin de apropiárselo y morir en él. Trayecto de la niña: más lejos, a lo desconocido, por inventar.

¿Por qué esa relación privilegiada con la voz? Porque ninguna mujer acumula tantas defensas anti-impulsivas como un hombre. No apunталas, no construyes como él, no te alejas del placer tan «prudentemente». A pesar de que la mistificación fálica haya contaminado generalmente las buenas relaciones, la mujer nunca está lejos de la «madre» (entendida al margen de su función, la «madre» como no-nombre, y como fuente de bienes). En la mujer siempre subsiste al menos un poco de buena leche-de-madre. Escribe con tinta blanca.

¡Voz! Es también lanzarse, ese desparramamiento del que nada vuelve. Exclamación, grito, ahogo, aullido, tos, vómito, música. Ella se va. Pierde. Así escribe, como se lanza la voz, hacia adelante, en el vacío. Se aleja, avanza, no vuelve sobre sus pasos para examinarlos. No se mira. Carrera peligrosa. Al contrario del narcisismo masculino, preocupado por afirmar su imagen, por ser mirado, por verse, por juntar sus fragmentos, por embolsárselos. Mirada que repone, mirada siempre dividida, inverti-

da, economía del espejo, es preciso que se ame. Pero ella: se lanza, busca amar. Así lo entendió Valéry, marcando a su Joven Parca con la ambigüedad al buscarse a sí misma, masculina en sus celos de sí misma: «viéndose verse», divisa de toda la especulación/especularización falocéntrica, de todo *Testa*; femenina en el loco descenso más bajo donde en el constante retorno del mar se pierde una voz que no se conoce.

*Voz-grito*. Agonía, «palabra» explotada, destrozada por el dolor y la cólera, pulverizando el discurso: así la han oído siempre desde la época en que la sociedad masculina empezó a marginarla de la parte central del escenario, a expulsarla, a despojarla. Desde Medea, desde Electra.

Voz: desprendimiento y estrépito. ¡Fuego! Ella dispara, se dispara. Rompe. Desde sus cuerpos en los que han sido enterradas, confinadas, y al mismo tiempo se les ha prohibido gozar. Las mujeres tienen casi todo por escribir acerca de la feminidad: de su sexualidad, es decir, de la infinita y móvil complejidad de su erotización, las igniciones fulgurantes de esa ínfima-inmensa región de sus cuerpos, no del destino sino de la aventura de esa pulsión, viajes, travesías, recorridos, bruscos y lentos despertares, descubrimientos de una zona antaño tímida y hace poco emergente. Cuando la mujer deje que su cuerpo, de mil y un hogares de ardor —cuando hayan fracasado los yugos y las censuras—, articule la abundancia de significados que lo recorren en todos los sentidos, en ese cuerpo repercutirá, en más de una lengua, la vieja lengua materna de un solo surco.

Nos hemos apartado de nuestros cuerpos, que vergonzosamente nos han enseñado a ignorar, a azotarlo con el monstruo llamado pudor; nos han hecho el timo de la estampita: cada cual amará al otro sexo. Yo te daré tu cuerpo y tú me darás el mío. Pero, ¿qué hombres dan a las mujeres el cuerpo que ellas les entregan ciegamente? ¿Por qué hay tan pocos textos? Porque aún muy pocas mujeres recuperan su cuerpo. Es necesario que la mujer escriba su cuerpo, que invente la lengua inexpugnable que reviente muros de separación, clases y retóricas, reglas y códigos, es necesario que sumerja, perfore y franquee el discurso de última instancia, incluso el que se ríe por tener que decir la palabra «silencio», el que apuntando a lo imposible se detiene justo ante la palabra «imposible» y la escribe como «fin».

*En cuerpos*: las mujeres son cuerpos, y lo son más que el hombre, incitado al éxito social, a la sublimación. Más cuerpo, por tanto, más escritura. Durante mucho tiempo, la mujer respondió con el cuerpo a las vejaciones, a la empresa familiar-conyugal de domesticación, a los reiterados intentos de castrarla. La que se mordió diez mil veces siete veces la lengua antes que hablar, o murió a causa de ello, o conoce su lengua y su boca mejor que nadie. Ahora, yo-mujer haré estallar la ley: de aquí en adelante, se trata de un estallido posible, e ineluctable; y que debe producirse de inmediato, en la lengua.

Cuando «el reprimido» de su cultura y de su sociedad regresa, el suyo es un retorno explosivo, *absolutamente* arrasador, sorprendente, con una fuerza aún jamás liberada, a la medida de la más formidable de las represiones: puesto que al final de la época del Falo, las mujeres habrán sido aniquiladas o arrastradas a la más alta y violenta incandescencia. Durante el amortiguamiento de su historia, las mujeres han vivido soñando, en cuerpos callados, en silencios, en revueltas afónicas.

Y con qué fuerza dentro de su fragilidad: «fragilidad», vulnerabilidad a la medida de su incomparable intensidad. No han sublimado. Afortunadamente: han salva-

do su piel, su energía. No han colaborado en la organización del estancamiento de las vidas sin futuro. Han habitado, con furia, esos suntuosos cuerpos: admirables históricas que hicieron sufrir a Freud voluptuosos e inconfesables momentos, bombardeando su estatua mosaica con las carnales y apasionadas palabras-del-cuerpo, atormentándole con inaudibles y fulminantes denuncias, deslumbrantes, más que desnudas bajo los siete velos de los pudores. Aquellas que en una sola palabra del cuerpo inscribieron el inmenso vértigo de una historia arrancada como una saeta de toda la historia de los hombres, de la sociedad bíblico-capitalista, son ellas, son las mártires ajusticiadas de ayer que se adelantan a las nuevas mujeres, y después de quienes ninguna relación intersubjetiva podrá ser como antes. Eres tú, Dora, indomable, tú, el cuerpo poético, la verdadera «dueña» del significante. Tu eficacia: la veremos en acción muy pronto, cuando tu palabra deje de estar sofocada, con su punta vuelta contra tu pecho; mas se escribirá oponiéndose a la otra y a su gramática. No hay que cederles un espacio que ya no les pertenece sólo a ellos en la medida en que tampoco nosotras les pertenecemos.

Si la mujer siempre ha funcionado «en» el discurso del hombre, significante siempre referido al significante contrario que anula la energía específica, minimiza o ahoga los sonidos tan diferentes, ha llegado ya el momento de que disloque ese «en», de que lo haga estallar, le dé la vuelta y se apodere de él, que lo haga suyo, aprehendiéndolo, metiéndoselo en la boca, en la propia boca, y que, con sus propios dientes le muerda la lengua, que se invente una lengua para adentrarse en él. Y con qué soltura, ya verás, puede, desde ese «en» donde se agazapaba somnolienta, asomar a los labios que sus espumas invadirán.

Tampoco se trata de apoderarse de sus instrumentos, de sus conceptos, de sus lugares, ni de ocupar su posición de dominio. El hecho de que sepamos que existe un riesgo de identificación no significa que sucumbamos. Dejemos a los inquietos, a la angustia masculina y a su relación obsesiva con el funcionamiento del mando, el saber «cómo funciona eso» a fin de «hacerlo funcionar». No tomar posesión para interiorizar, o para manipular, sino para pasar rápido, y romper las barreras.

El poder femenino es tal que al apoderarse de la sintaxis, rompiendo ese famoso hilo (tan sólo un pequeño hilito, dicen ellos) que sirve a los hombres como sustituto del cordón —sin el cual no gozan— para sentirse seguros de que la anciana madre sigue detrás de ellos, contemplándoles jugar al falo, la mujer irá hacia lo imposible, donde crea al Otro, por amor, sin morir por ello.

*Des-propiación, des-personalización*, porque excesiva, desmesurada, contradictoria, ella destruye las leyes, el orden «natural», levanta la barra que separa al presente del futuro, rompiendo la ley rígida de la individuación. Privilegio decía Nietzsche (*El nacimiento de la tragedia*) de las fuerzas adivinatorias y mágicas. Qué es del sujeto, del pronombre personal, de sus posesivos cuando, al atreverse alegremente a sus metamorfosis (porque desde su adentro, que durante mucho tiempo fue su mundo, mantiene una relación de deseo penetrante con todo ser), ella de repente hace circular otra manera de conocer, de producir, de comunicar, en la que cada uno es siempre más de uno, en la que su poder de identificación desconcierta. Y con el mismo movimiento diseminador, que atraviesa y mediante el cual ella se convierte en otra, en Otro, rompe con la explicación, la interpretación y todos los puntos de referencia. Ella olvida. Procede a base de olvidos, de saltos.

## Ella vuela

*Volar*<sup>b</sup> es el gesto propio de la mujer; volar en la lengua, hacerla volar. Hemos aprendido las mil maneras de poner en práctica el arte de volar y sus variadas técnicas, hace siglos que sólo tenemos acceso a él mediante el vuelo, que hemos estado viviendo en un vuelo, de volar; encontrando, cuando lo deseamos, pasadizos angostos, secretos, entrecruzados. No es obra del azar el hecho de que «volar» ocurra entre dos vuelos, disfrutando de uno y de otro y desconcertando a los guardianes del sentido. No es obra del azar: la mujer tiene algo de pájaro y de ladrón, al igual que el ladrón tiene algo de mujer y de pájaro: ellos («illes»)<sup>c</sup> pasan, huyen, disfrutan desbaratando el orden del espacio, desorientándolo, cambiando de lugar los muebles, las cosas, los valores, rompiendo, vaciando estructuras, poniendo patas arriba lo considerado como pertinente.

¿Qué mujer no ha volado/robado?, ¿qué mujer no ha sentido, soñado, realizado el gesto que frena lo social?, ¿no ha burlado y ha convertido en motivo de burla la línea de separación, no ha inscrito con el propio cuerpo lo diferencial, no ha perforado el sistema de parejas y oposiciones, no ha derrumbado con un acto de transgresión lo sucesivo, lo encadenado, el muro de la circunfusión?

Un texto femenino no puede no ser más que subversivo: si se escribe, es trastornando, volcánica, la antigua costra inmobiliaria. En incesante desplazamiento. Es necesario que la mujer se escriba porque es la invención de una escritura *nueva, insurrecta* lo que, cuando llegue el momento de su liberación, le permitirá llevar a cabo las rupturas y las transformaciones indispensables en su historia, al principio en dos niveles inseparables: individualmente, al escribirse, la mujer regresará a ese cuerpo que, como mínimo, le confiscaron; ese cuerpo que convirtieron en el inquietante extraño del lugar, el enfermo o el muerto, y que, con tanta frecuencia, es el mal amigo, causa y lugar de las inhibiciones. Censurar el cuerpo es censurar, de paso, el aliento, la palabra.

Escribir, acto que no sólo «realizará» la relación des-censurada de la mujer con su sexualidad, con su ser-mujer; devolviéndole el acceso a sus propias fuerzas, sino que le restituirá sus bienes, sus placeres, sus órganos, sus inmensos territorios corporales cerrados y precintados; que la liberará de la estructura supramosaica en la que siempre le reservaban el eterno papel de culpable (culpable de todo, hiciera lo que hiciera: culpable de tener deseos, de no tenerlos, de ser frígida, de ser «demasiado» caliente; de no ser las dos cosas a la vez; de ser demasiado madre y no lo suficiente; de tener hijos y de no tenerlos; de amamantarlos y de no amamantarlos...). Escríbete: es necesario que tu cuerpo se deje oír. Caudales de energía brotarán del inconsciente. Por fin, se pondrá de manifiesto el inagotable imaginario femenino. Sin dólares ni oro negro, nuestra nafta expandirá por el mundo valores no cotizados que cambiarán las reglas del juego tradicional.

En el imperio de lo propio, el ser del desplazamiento, ¿cómo encontrará ella dónde perderse, dónde inscribir su no-tener-lugar, su permanente disponibilidad?

¿En otra parte? Habrá otra parte donde el Otro ya no será condenado a muerte. Pero, ¿ha existido, existe otra parte? Si ya no está «aquí», ya está allá, en este otro

<sup>b</sup> «Voler», en francés, significa volar y robar. La autora se vale del significado polisémico del término. También de la utilización del sustantivo «vol» = vuelo/robo, y del adjetivo «voleuse» = voladora/ladrona. [N. del T.]

<sup>c</sup> «illes»: neologismo en el que la autora fusiona el pronombre masculino plural («ils») refiriéndose a pájaro y a ladrón, y el femenino plural («elles») para hacer alusión a las mujeres. [N. del T.]

lugar que altera el orden social, donde el deseo origina la existencia de la ficción. No importa qué ficción, pues por supuesto, existe la ficción clásica, fraguada en las oposiciones del sistema, y la historia literaria ha sido homogénea a la tradición falocéntrica, hasta el extremo de ser el falocentrismo que se contempla a sí mismo, y que se regocija repitiéndose.

Pero soy partidaria de lo que sólo existe en otra parte, y busco, en la creencia de que la escritura tiene recursos indomables. De que la escritura es lo que está en relación con la no-relación; de que lo que la historia prohíbe, lo que lo real excluye o no admite, puede manifestarse: del Otro, y del deseo de conservarlo vivo; por lo tanto, de lo femenino vivo; de la diferencia; y del amor; por ejemplo, un deseo que vaya, como el que una mujer puede desencadenar, hasta el final, que no se deje someter por nada. Que imponga su necesidad como valor sin dejarse intimidar por el chantaje cultural, la sacralización de las estructuras sociales; que no ordene la vida con la amenaza de la muerte; porque una vida que se doblega, esto ya no puede llamarse una vida.

Así pues, «lugar» de la intransigencia y de la pasión. Un lugar de lucidez donde nadie confunda un simulacro de existencia con la vida. El deseo es nítido ahí, como un rayo de fuego, cruza la noche de algo. ¡Un relámpago!, es por ahí: la vida está aquí, exactamente, y no me equivoco. Después, la muerte.

Y a veces encuentro dónde meter el ser de varias vidas que soy. En otras partes abiertas por hombres capaces de Otros, capaces de convertirse en mujer. Pues han existido, de lo contrario yo no escribiría, fracasados, en la enorme máquina que gira y repite su «verdad» desde hace siglos. Hubo poetas para revelar a toda costa algo reñido con la tradición, hombres capaces de amar al amor; de amar, por consiguiente, a los demás y de quererles; capaces de imaginar a la mujer que se resistiera a la opresión y se constituyera en sujeto magnífico, semejante, por tanto «imposible», insostenible en el marco social real: el poeta pudo desear a esa mujer sólo infringiendo los códigos que la niegan. Su aparición comportaba necesariamente, si no una revolución, sí al menos desgarradoras explosiones. A veces, en la grieta causada por un terremoto, debido a esta mutación radical de las cosas por obra de un trastorno material, cuando todas las escrituras resultan momentáneamente desequilibradas y una efímera salvajez arrasa con el orden establecido, es cuando el poeta da paso, durante un instante, a la mujer: eso hizo Kleist, hasta el punto de consumirse en su anhelo por la existencia de las hermanas-amantes hijas-maternales madres-hermanas que nunca agacharon la cabeza. Después de lo cual, una vez restablecidos los tribunales de justicia, hay que saldar cuentas: muerte inmediata y sangrienta para esos elementos incontrolables.

(Sólo los poetas, no los novelistas solidarios de la representación. Los poetas: porque la poesía consiste únicamente en sacar fuerzas del inconsciente, y el inconsciente, la otra región sin límites, es el lugar donde sobreviven los reprimidos: las mujeres, o como diría Hoffmann, las hadas.)

Existió Kleist: entonces todo es pasión. Pasiones que transportan más allá de lo individual, a todos los niveles. Ya no más barreras: el admirable Michael Kolhaas declaró la guerra al universo moral, social, al bastión político y religioso, al Estado, a causa de una barrera aduanera. Pues una barrera aduanera basta para impedir toda vida que se piense más allá de lo humano subyugado. Con Kleist se supera

todo, y eso no se llama transgresión. Pues, de golpe, la pasión transporta al mundo donde esta noción no existe.

Existió el ser-de-los-mil-seres al que llamamos Shakespeare. He vivido todos los personajes de sus mundos: porque siempre están, ya sea en la vida o en la muerte, porque la vida y la muerte no están separadas por ningún simulacro, porque hay adhesión fulgurante de todo a nada, de la afirmación al no, porque lo que va del uno al otro sólo es un beso, una frase de felicidad, de infelicidad, porque en todo lugar hay abismo y cima, nada llano, nada blando, nada templado. El hombre se convierte allí en mujer, la mujer en hombre, mundo sin esclavos: hay traidores a los poderes de la muerte. Más que humanos, todos los vivos son grandes.

Y dado que no puede haber compromiso, en sus territorios sin límites, y que nadie se aventura por ellos a no ser en caso extremo, son otras partes las que conforman con furia el proceso de lo político: universo del devenir en el que el poder y sus engaños nunca se pueden inscribir con tranquilidad. A través de las vidas que allí abundan, se libra una incesante y trágica lucha contra las ideas falsas, los códigos, los «valores», la tontería innoble y asesina del dominio.

Kleist, Shakespeare. Hay otros. Pero no conozco generosidad semejante a la de ellos. En sus mundos, he amado. Y me he sentido amada. Desde allí emitiré ahora algunas observaciones para el futuro. Gracias a algunos locos de la vida, como yo misma, en la época que no había lugar para mí-toda (había para trocitos de yo) ninguna parte vivía. Cuando yo no escribía. He sido la Penteselea de Kleist, no sin ser Aquiles; he sido Antonio para Cleopatra y Cleopatra para Antonio; también he sido Julieta porque, en Romeo, había superado el culto a los padres. He sido santa Teresa de Ávila, aquella loca que sabía más que todos los hombres. Y que sabía a fuerza de querer convertirse en pájaro.

Además, siempre he sido un pájaro. Un poco buitre, un poco águila: he mirado al sol de frente. Nacida varias veces, muerta varias veces para renacer de mis cenizas, estoy en misteriosa relación con un árbol único de Arabia. Siempre he practicado el vuelo y el robo. En calidad de voladora, me he escapado, me he alejado de tierras y de mares (nunca he reptado, cavado, enterrado, huido, pataleado; pero he nadado mucho). En calidad de ladrona/voladora,<sup>d</sup> he vivido en Jean Genêt durante mucho tiempo.

Las históricas son mis hermanas. Siendo Dora, he sido todos los personajes que ella crea, que la matan, que ella cala y hace estremecer, y al final me he escapado, después de haber sido Freud un día, otro día la señora Freud, y también el señor K, la señora K en cada uno, la herida que Dora abre en ellos. En 1900, fui el deseo amordazado, su rabia, sus efectos encrespados. Impedí el tejemaneje de la mezquindad burguesa-conyugal de dar vueltas sin chirriar horriblemente. Lo he visto todo. He reducido cada «persona» a su vil cálculo, cada discurso a su mentira, cada vileza a su inconsciente. No he dicho nada, pero lo he hecho saber todo. Les he robado sus pequeñas inversiones, pero eso no es nada. He cerrado su puerta estrepitosamente. Me he ido. Pero he sido lo que Dora hubiera sido, si la historia de las mujeres hubiera empezado.

<sup>d</sup> «Voler», en francés, significa volar y robar. La autora se vale del significado polisémico del término. También de la utilización del sustantivo «vol» = vuelo/robo, y del adjetivo «voleuse» = voladora/ladrona. [N. del T.]

Así pues, la escritura hace el amor otro. Ese amor es ella misma. El amor-otro es el nombre de la escritura.

Al principio del *Amor-otro* están las diferencias. El nuevo amor se atreve con el otro, lo quiere, se arrebata en vuelos vertiginosos entre conocimiento e invención. Ella, la eterna recién llegada, no se queda, va a todas partes, intercambio, es el deseo-que-da. No encerrada en la paradoja del don que toma; ni en la ilusión de la fusión que une. Ella entra, entre-ella y yo y tú, entre el yo donde uno es siempre infinitamente más de uno y más que yo, sin temor de llegar a alcanzar un límite: gozadora de nuestro avance. ¡Nunca llegaremos al final! Ella pasa por los amores defensivos, las maternidades y devoraciones: más allá del narcisismo avaro, en el espacio movedizo, abierto, transicional, corre sus riesgos: más allá de la rendición del amor-guerra que pretende representar el intercambio, ella se ríe de una dinámica de Eros que el odio alimentaría —odio: herencia, aún, un resto, un servilismo engañoso al falo—; amar, mirar-pensar-buscar al Otro en el otro, des-especularizar, des-especular. Ahí donde la historia sigue transcurriendo como historia de la muerte, ella no entra. Que siga existiendo un presente para ella no impide que la mujer inicie la historia de la vida en otra parte. En otra parte, ella da. No mide lo que da; pero no da el cambio ni lo que no tiene. Da más. Da lo que hace vivir, lo que hace pensar, lo que transforma. Semejante «economía» ya no puede formularse en términos propios de la economía. Ahí donde ella ama, todos los conceptos de la antigua gestión están superados. Soy para ti lo que tú quieres que sea en el momento que me miras tal como no me habías visto nunca: en cada instante. Cuando escribo, todos los que no sabemos que podemos ser se escriben desde mí, sin exclusión, sin previsión, y todo lo que seremos nos conduce a la incansable, embriagadora, implacable búsqueda de amor. Nunca sufriremos carencia de nosotras mismas.

[...]

Formado en Cambridge, donde fue alumno de Raymond Williams (marxista y uno de los fundadores de los estudios culturales en Gran Bretaña), Eagleton comienza una temprana carrera académica como profesor en Oxford y crítico literario. De familia católica, se acerca al marxismo y se coloca en la tradición de la Nueva Izquierda británica.

Como crítico literario, Eagleton tiene influencias del marxismo, el estructuralismo y el postestructuralismo; le interesan las cuestiones de políticas y prácticas culturales, y la relación entre literatura e ideología. Conserva el concepto marxista de ideología pero considera el nexo del texto literario con la ideología como una «sobredeterminación». Discute el papel de la crítica literaria como institución, reclamando para ella una implicación en los procesos de la vida social y del poder.

En su conocido libro *Literary Theory: An Introduction*, 1983 (*Introducción a la teoría literaria*, 1988), Eagleton orienta su revisión de los principales enfoques teóricos del siglo XX —formalismo, nuevo criticismo, fenomenología, recepción, estructuralismo, semiótica, postestructuralismo, psicoanálisis, feminismo y marxismo—, a partir de la discusión del concepto esencialista de la literatura y de la puesta en práctica de otro que depende de las instituciones y de la experiencia social.

En «Towards a Science of the Text» [Hacia una ciencia del texto], perteneciente a su libro de 1976, *Criticism and Ideology* [Crítica e ideología], el punto de ataque de Eagleton es el desmontaje de la separación entre ideología y texto literario, como si el segundo fuera la expresión de la primera y, por tanto, pudiéramos añadir, «su reflejo». En discusión con el concepto de ideología como «falsa conciencia», propone uno más abierto de ideología: formación compleja que inserta a los individuos en la historia, de variadas maneras, permitiendo «distintos tipos y grados de acceso a esa historia».

En un análisis de la complejidad del proceso de producción de ideología por el texto, de su relación con la realidad «real», con la historia en cuanto «formación social real»—, y de su resistencia a la historia en el acto de convertir la historia en ficción —que supone construir una representación de la realidad y no la realidad misma—, Eagleton explora la «realidad textual» como el resultado de ciertas prácticas significantes cuyo punto de partida es la historia, y al texto como un espacio en el cual estructura, significante, significado y significación están en relación con la ideología y la historia. Esto sería un ejemplo de la «crítica científica» que él propo-

ne, no como una simple «aplicación» del materialismo histórico a la literatura, sino como un «elemento específico de la teoría de las superestructuras», una lectura marxista y actual del texto literario.

«Hacia una ciencia del texto» (1976) ha sido tomado y traducido de *Twentieth-Century Literary Theory. A Reader* (ed. K.M. Newton), Londres, Macmillan, 1989, pp. 247-251. La traducción fue realizada especialmente para la presente edición por Luis Juan Solís.



El texto literario no es la «expresión» de la ideología, ni la ideología es la «expresión» de la clase social. El texto literario resulta más bien una especie de *producción* de ideología, para la cual, en ocasiones, puede ser válida la analogía con una producción dramática. Una producción dramática no «expresa», «refleja» o «reproduce» el texto dramático en el que se basa, sino que «produce» el texto, transformándolo en una entidad única e irreductible... La relación entre el texto y la producción es una relación de trabajo: los instrumentos teatrales (escenificación, habilidades histriónicas, etcétera) transforman la «materia prima» del texto en un producto específico, que no puede extrapolarse mecánicamente a partir de una simple inspección del texto.

El paralelismo que busco, puede representarse de la siguiente forma:

historia/ideología → texto dramático → producción dramática  
historia → ideología → texto literario

El texto literario, hay que decirlo, produce ideología (ella misma una producción), de un modo análogo a las operaciones de la producción dramática en un texto dramático. Y de igual manera en que la relación entre un texto y su producción dramática revela las relaciones internas que el texto guarda con respecto a su «mundo» en la forma de su propia constitución de aquéllas, así también la relación entre un texto literario y la ideología constituye esa ideología para revelar algo de sus relaciones con la historia.

Este planteamiento da lugar a una serie de preguntas, la primera de las cuales tiene que ver con la relación entre el texto y la historia «real». ¿En qué sentido es correcto afirmar que la ideología, más que la historia, es el objeto del texto? O, para plantear la pregunta de una manera un tanto distinta: ¿en qué forma, si es así, están los elementos de la «realidad» histórica en el texto? Georg Lukács, en sus *Estudios sobre el realismo europeo*, sostiene que la grandeza de Balzac radica en el hecho de que la «inexorable veracidad» de su arte lo lleva a trascender su ideología reaccionaria, y a percibir los elementos históricos reales en juego. Ideología, en este caso, significa claramente una «falsa conciencia» que bloquea la verdadera percepción histórica, una pantalla interpuesta entre los hombres y su historia. Formulada así, es ésta una noción simplista: no alcanza a percibir la ideología como una inseparable formación compleja, que al insertar de múltiples formas a los individuos en la historia, permite la existencia de distintos tipos y grados de acceso a esa historia. No se da cuenta, de hecho, de que algunas ideologías, y niveles de ideología, son más falsos que otros...

No es que el texto, al permitirnos acceder a la ideología, nos envuelva en una simple ilusión. Los bienes de consumo, el dinero, las relaciones laborales, son ciertamente «formas fenoménicas» de la producción capitalista, pero no son sino «reales» por todo lo anterior.

La historia, entonces, «entra» ciertamente en el texto, no poco en el texto «histórico»; pero precisamente como *ideología*, como una presencia determinada y distorsionada por sus ausencias medibles. Esto no quiere decir que la historia real esté presente en el texto, bajo un disfraz, de modo que la tarea del crítico consista en quitarle la máscara. Más bien, se trata de que la historia está «presente» en el texto como una doble ausencia. El texto toma como su objeto no lo real, sino ciertos significados por los cuales lo real cobra vida, significados que, en sí mismos, constituyen el resultado de su abolición parcial. Entonces, dentro del texto en sí, la ideología se convierte en una estructura dominante, que determina el carácter y la disposición de ciertos elementos pseudo-reales. Esta inversión, por llamarla de alguna forma, de los procesos históricos reales, mediante la cual la ideología presente en el texto parece determinar lo históricamente real, y no a la inversa, en última instancia se ve determinada por la historia misma. Podríamos decir que la historia es el significante último de la literatura, así como su significado último. Después de todo, ¿qué otra cosa podría ser la fuente y el objeto de toda práctica significativa sino la formación social real, que le proporciona su base material? El problema no es que esa aseveración sea falsa, sino que deja todo tal como estaba. Ya en un principio el texto se nos presenta como una huida de la historia, más deportiva que histórica, como un revés y una resistencia a la historia, como una zona liberada momentáneamente en la que las exigencias de lo real parecen evaporarse, como un enclave de libertad en el reino de la necesidad. Sabemos que esa libertad es sumamente engañosa, que el texto está gobernado; pero no se trata de una ilusión sólo en el sentido de una falsa percepción nuestra. La ilusión de libertad del texto es parte de su propia naturaleza, un efecto de su relación sobredeterminada con la realidad histórica...

La historia, entonces, opera en el texto mediante una determinación ideológica, que, dentro del texto mismo, privilegia a la ideología como una estructura dominante que determina su propia historia imaginaria o pseudo-historia. Esta «pseudo-realidad» o realidad «textual» no se relaciona con la realidad histórica como una transposición imaginaria de ésta. En lugar de efectuar una «transposición imaginaria» de lo real, la obra literaria es la producción de ciertas representaciones de lo real originadas en un objeto imaginario. Si se aleja de la historia, no es porque se convierta en una fantasía, pasando de un nivel ontológico a otro, sino porque las significaciones que convierte en ficción ya son representaciones de la realidad, y no la realidad misma. El texto es un tejido de significados, percepciones y respuestas que resultan inseparables en el primer lugar de esa producción imaginaria de lo real que es la ideología. La realidad textual se relaciona con la realidad histórica, no como una transposición imaginaria de ésta, sino como el producto de ciertas prácticas significantes cuya fuente y referente es, en último lugar, la historia misma...

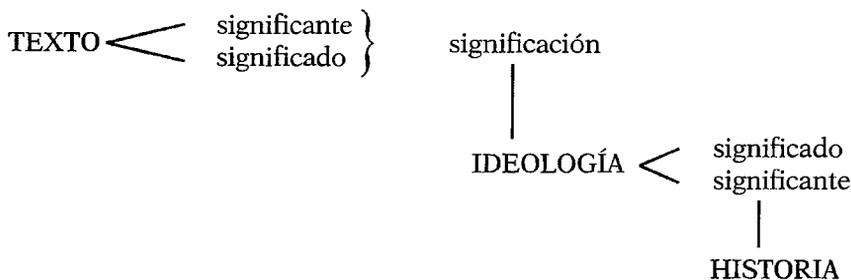
Es cierto que algunos textos parecen más cercanos a la realidad que otros. El nivel de «realidad textual» en *Bleak House* resulta mucho más predominante que en el poema de Burns, «My Love Is Like a Red, Red Rose». El primer texto trata de ilustrar, entre otras cosas, una historia muy localizable; el segundo tiene un referente

muy abstracto. Sin embargo, aunque es evidente que el poema de Burns nos remite a ciertas formas de significación ideológica, y no a un objeto «real», pues no importa en lo más mínimo que haya tenido una amante (se intuye que sí, a juzgar por la forma misma del poema), lo mismo ocurre, si bien no con tanta obviedad, en la novela de Dickens. Simplemente, Dickens exhibe algunas formas especiales de significación (realismo) que implican un primer plano más grande de lo «pseudo-real», no obstante, esto no debe llevarnos a realizar comparaciones directas entre el Londres imaginario de la novela y el real. El Londres imaginario de *Bleak House* existe como producto de un proceso de representación que significa, no la Inglaterra victoriana en sí, sino algunas formas de la Inglaterra victoriana de significarse a sí misma.

[...]

Ningún texto «se ajusta a su contenido» literalmente ni adecua sus significantes a algún significado distinto de ellos. Lo que está en juego no es la relación entre el texto y algún significado aislable, sino entre la significación textual, que es tanto «forma» como «contenido», y esas significaciones más penetrantes a las que llamamos ideología. No es una relación que pueda medirse sólo por la exhibición explícita de las significaciones del texto, aunque en ciertos textos esta práctica pueda producir y ser producida por una relación especial con la ideología. Incluso el texto «prosaico» reproduce —aunque no en cada una de sus oraciones— esa dominación del significante sobre el significado ejemplificada en el poema. El texto la reproduce en toda su estructura, en la distribución interna de sus elementos, caracterizada por un alto grado de autonomía relativa, que sólo es posible porque no tiene un referente real en particular.

Aún queda por resolver una posible ambigüedad, acerca de qué constituye en realidad el «significado» de la obra literaria. El significado que se encuentra en el interior del texto es lo que he denominado su «pseudo-realidad», o sea, las situaciones imaginarias «de las que trata» el texto. Pero no debemos correlacionar directamente esta pseudo-realidad con la realidad histórica; se trata, más bien, de un efecto o aspecto de todo el proceso de significación del texto. Lo que significa todo el proceso es la ideología, la cual es una significación de la historia. Las relaciones descritas pueden verse con claridad en este sencillo diagrama:



La ideología preexiste al texto; pero la ideología del texto define, opera y constituye esa ideología de formas que podríamos describir como impremeditadas por la misma ideología. La producción particular de ideología a la que podríamos llamar «ideología del texto» no existe de antemano: es idéntica al texto en sí. Lo que está en juego aquí, de

hecho, es una doble relación, no sólo la relación objetivamente determinable entre el texto y la ideología, sino también, y de modo simultáneo, esa misma relación pero «subjetivamente» exhibida, oculta, insinuada y oscurecida por el texto mismo.

Por lo tanto, resulta esencial examinar de manera conjunta dos formaciones complementarias: la naturaleza de la ideología trabajada por el texto y las formas estéticas de ese trabajo. Ya que un texto puede operar con una ideología que contiene elementos de lo real y, al mismo tiempo, disolver esos elementos, total o parcialmente, de acuerdo con su manera de operar. Por el contrario, una ideología muy «empobrecida» puede transformarse, gracias a las formas estéticas, en algo que se aproxime al conocimiento...

Quien garantiza una crítica científica es la ciencia de las formaciones ideológicas. Sólo con base en esa ciencia podría establecerse ese tipo de crítica, sólo mediante un verdadero conocimiento de la ideología podremos afirmar que conocemos los textos literarios. Esto no quiere decir que la crítica científica sea una simple «aplicación» del materialismo histórico a la literatura. La crítica es un elemento específico de la teoría de las superestructuras, que estudia las leyes particulares de su propio objeto; su objetivo no consiste en el estudio de las leyes ideológicas, sino de las leyes de la producción de los discursos ideológicos como literatura...

Esta compleja relación del texto con la ideología, según la cual ni el primero es un epifenómeno de la segunda, ni un elemento completamente autónomo, resulta importante en lo que concierne a la «estructura» del texto. El texto, puede decirse, tiene una estructura, incluso si esa estructura no se logra por medio de la simetría, sino mediante la ruptura y la descentralización. Pues en sí, siempre y cuando las distancias y pugnas entre sus distintos elementos estén determinadas y no se opaquen, constituye una clase especial de estructura. Sin embargo, esta estructura no ha de verse como un microcosmos o un criptograma de la ideología; la ideología no es «la verdad» del texto, como tampoco un texto dramático es «la verdad» de una escenificación. La «verdad» del texto no radica en una esencia sino en una praxis, la práctica de su relación con la ideología y, en último término, con la historia. Con base en esta práctica, el texto se constituye como una estructura: desestructura la ideología para reconstituirla en sus propios términos, más o menos autónomos, para procesarla y darle nueva forma en una producción estética, y al mismo tiempo se desestructura en distintos grados por el efecto de la ideología sobre él. En esta práctica de desestructuración, el texto encuentra a la ideología como una formación relativamente estructurada que le impone sus propios valores y relaciones, y que lo confronta con una «lógica concreta» que forma el perímetro externo de la autoproducción del texto. En distintos momentos, el texto funciona en conjunción o en contra de la presión de esos valores, manifestándose capaz de admitir un elemento ideológico de forma más o menos no procesada, pero hallándose más adelante en la necesidad de desplazar o reformular otro, de luchar contra su resistencia, y, creando así, en esta lucha, nuevos problemas para sí mismo. De esta manera, el texto desordena la ideología para producir un orden interno, que posteriormente puede ocasionar nuevos desórdenes en sí mismo y en la ideología. Este complejo movimiento no debe imaginarse como si la «estructura del texto» transpusiera o reprodujera «la estructura de la ideología». Sólo podemos entenderlo como una operación recíproca e incesante del texto sobre la ideología y de ésta sobre el texto, una estructuración y una desestructuración mutuas en las que el texto constantemente sobredetermina sus propias determinaciones. La estructura del texto es entonces el producto de este proceso, y no el reflejo de su entorno ideológico. La «lógica del texto» no es un discurso que duplica la «lógica de la ideología» sino, más bien, una lógica construida a través de esa lógica más envolvente.

Said comienza su instrucción en centros académicos bajo la impronta anglosajona (Palestina y Egipto) y los concluye en Estados Unidos. Formado en instituciones universitarias de prestigio y profesor de la Universidad de Columbia, ha desempeñado un papel importante en los estudios literarios dentro y fuera del país, a partir de la década de los sesenta.

Su discusión con el postestructuralismo, su apropiación creadora del pensamiento foucaultiano (la formación discursiva, el poder como red que genera resistencia), su crítica de la diseminación derrideana, se han entretreído en sus propuestas de crítica literaria, teoría literaria y crítica cultural. Said acepta una posición postestructuralista, pero mientras considera el enfoque de Derrida como estrechamente textual, prefiere la posición de Foucault, que permite ir más allá de lo textual, hacia la dimensión social y política de los escritos («The Problem of Textuality: Two Exemplary Positions» [El problema de la textualidad: dos posiciones ejemplares]). Sin embargo, critica el concepto cautivante del poder en Foucault, que cancela el papel de las clases, la economía y la insurgencia (*The World, the Text and the Critic*, 1983 [El mundo, el texto y el crítico]).

Para Said, los estudios literarios ya no pueden ser considerados como omni-comprendidos, pues sus propios límites no son determinables. Desde esa perspectiva inserta los textos literarios, por ejemplo, en la problemática cultural y política de los sistemas colonial e imperialista, de los temas de la cultura de resistencia, del debate sobre la nación, la raza y el género, puntos de visible actualidad (*Culture and Imperialism*, 1993 [Cultura e imperialismo, 1996]).

Por su clásico libro *Orientalism*, 1978 (*Orientalismo*, 1995), Said es visto como uno de los iniciadores de la crítica llamada postcolonial. Exponente de la crítica colonial (en la tradición de Frantz Fanon), este libro se interesa en el sujeto colonial, en las representaciones europeas sobre el Medio Oriente, demostrando que las descripciones de la cultura no se avienen con la realidad y sus contornos, sino con el discurso construido por el imperialismo. En «Crisis», fragmento final de la primera parte del libro, su autor demuestra cómo Oriente ha sido fabricado por el orientalismo; su propuesta radica en introducir la alteridad, con una visión correctiva de esa alteridad.

El marco de la reflexión de Said es inclusivo, utiliza para ejemplos tanto textos literarios (Goethe, Hugo, Nerval), como libros académicos (de Historia, de Filología,

relatos de viajeros, la acción de las sociedades de estudios orientales y asiáticos), una textualidad múltiple y variada que ilustra la construcción discursiva (en el sentido foucaultiano) del orientalismo, y de la impronta modeladora de mentalidades y actitudes de las formaciones articuladas desde el poder: «el orientalismo como una suerte de proyección y deseo de dominio occidentales en Oriente», como algo inmutable frente a Occidente; el vínculo entre el imperialismo y las ciencias humanas.

La importancia de este fragmento, como ilustración del conjunto del libro, está en la operación metodológica practicada por Said, y que permite formular interrogantes para otras alteridades —geográficas, étnicas, de género, de preferencia sexual—, pues en última instancia la interpretación aquí se basa en la necesidad de desmontar los discursos que desde el poder se codifican sobre el Otro.

«Crisis [en el orientalismo]» (1978) ha sido tomado y traducido de *Modern Criticism and Theory. A Reader* (ed. David Lodge), Londres, Routledge, 1990, pp. 295-309. La traducción fue realizada especialmente para la presente edición por Luis Juan Solís y Gabriel Astey.

Taken from *Orientalism*. Copyright © Edward W. Said, 1978, 1995, 2003. All rights reserved.

No cuts or changes shall be made to this material without the Author's prior written approval. No further use of this material in extended distribution, or any other media shall be made without the express written consent of The Wylie Agency (UK) Ltd.

Puede parecer extraño afirmar que algo, o alguien, tiene una actitud textual; sin embargo, un estudiante de literatura comprenderá la frase con más facilidad, si recuerda el tipo de punto de vista que Voltaire ataca en *Cándido*, o incluso la actitud que hacia la realidad satiriza Cervantes en el *Quijote*. En estos autores se encuentra una indiscutible muestra de cordura cuando ridiculizan la falsa creencia de que la simple lectura de libros y textos basta para entender esta maraña, impredecible y problemática, en que tiene lugar la vida de los seres humanos. Aplicar literalmente a la realidad lo que se aprende en un libro es exponerse a la locura o a la ruina. A nadie se le ocurriría utilizar el *Amadís de Gaula*<sup>a</sup> para entender la España del siglo XVI (o la actual), así como tampoco se utiliza la Biblia para entender, dijéramos, el Parlamento inglés. Aun así, resulta obvio que la gente ha intentado, y sigue intentando, emplear los textos de una forma completamente literal. De otro modo, ¿cómo podría explicarse la popularidad de la que aún gozan el *Quijote* y *Cándido*? Al parecer, resulta un error humano común elegir la autoridad esquemática de un texto por encima de la desorientación que surge del contacto directo con lo humano. No obstante, debemos preguntarnos si este error es una constante, o bien existen circunstancias que, de manera especial, facilitan la persistencia de la actitud textual.

Dos situaciones favorecen la actitud textual. Una se presenta cuando los seres humanos entran en contacto cercano con algo, más o menos desconocido y amenazador, que antes se encontraba alejado. En estas circunstancias, no sólo se recurre a las similitudes que, según nosotros, existen entre lo nuevo y nuestras experiencias previas, sino también a lo que se ha leído al respecto. Los libros y las guías de viajes son textos tan «naturales», y tan lógicos en su empleo y composición, como cualquier otro libro, precisamente a causa de esta tendencia humana a refugiarse en un texto cuando la incertidumbre de viajar por lugares extraños parece amenazar nuestra cordura. Muchos viajeros aseguran que las experiencias vividas en un país desconocido no fueron lo que esperaban, cuando lo que en verdad quieren decir es que resultaron distintas de las promesas de un libro. Y, por supuesto, muchos autores de libros de viaje o guías los escriben con el propósito de decir que un país *es* así; o mejor, que *es* pintoresco, *es* caro, *es* interesante, o lo que sea. En cualquier caso, la idea es que un libro siempre puede describir a la gente, los lugares y las experiencias. Con esto se llega a tal extremo, que el libro (o el texto) adquiere una autoridad y un empleo mayo-

<sup>a</sup> Novela española de origen incierto, publicada inicialmente en el siglo XVI.

res que la realidad misma por él descrita. Lo cómico en la búsqueda de la batalla de Waterloo, por parte de Fabrice del Dongo,<sup>b</sup> no está en el hecho de que no consigue encontrarla, sino en que está buscando algo que leyó en los textos.

La segunda situación que favorece a la actitud textual radica en la aparición del éxito. Si se lee un libro que asegura que los leones son feroces, y luego nos topamos con un león feroz (estoy simplificando, por supuesto), probablemente tendremos deseos de leer más libros del mismo autor, y creeremos lo que dicen. Pero si, además, el libro sobre los leones diera instrucciones para enfrentarse a un león feroz, y esas instrucciones funcionaran a la perfección, entonces el autor no sólo sería digno de un crédito enorme, sino que se vería alentado a probar su suerte en otra clase de escrito. Existe una dialéctica de reforzamiento, bastante compleja, mediante la cual las experiencias reales de los lectores están determinadas por lo que han leído. A su vez, esto influye para que los autores elijan ciertos temas, ya definidos por las experiencias de los lectores. Un libro acerca del manejo de leones feroces puede dar lugar a un conjunto de libros acerca de la fiereza de esos felinos, acerca del origen de la fiereza, etcétera. De igual modo, cuando el contenido del texto se centra en el tema de una manera más precisa, es decir, cuando ya no se habla de leones, sino de su fiereza, se podría esperar que las formas recomendadas para manejarla *aumenten* esa característica del animal, lo obliguen a ser feroz, porque un león es así, y porque, en esencia, eso es lo que sabemos, o lo *único* que podemos saber, acerca de esas bestias.

No resulta fácil rechazar un libro que asegura contener datos acerca de algo real, y que surge de circunstancias como las que acabo de describir. Asimismo, se le atribuye una competencia que puede incrementarse gracias a la autoridad de académicos, instituciones y gobiernos, con lo que el libro se envuelve en un aura de prestigio mayor que la de su éxito real. Lo más importante es que este tipo de texto no sólo puede *crear* conocimientos, sino la realidad misma que pretende describir. Con el paso del tiempo, conocimientos y realidad crean una tradición, o lo que Michel Foucault llama discurso, cuya presencia o peso materiales, y no la originalidad de un autor dado, son los verdaderos responsables de los textos creados a partir de ella. Esta clase de texto se forma con unidades de información preexistentes, del tipo que Flaubert incluyó en el catálogo de *idées reçues*.<sup>c</sup>

A la luz de todo esto, pensemos ahora en Napoleón y en De Lesseps.<sup>d</sup> Todo lo que sabían, hasta cierto punto, acerca de Oriente, lo habían leído en libros escritos en la tradición del orientalismo, colocada en su biblioteca de *idées reçues*. Para ellos, Oriente, como el león feroz, era algo que podía conocerse y enfrentarse, hasta cierto punto, *a causa* de los textos que hacían posible ese Oriente. Se trataba de un Oriente silencioso, al alcance de la mano para que Europa realizara proyectos que involucraran a los orientales, pero sin responsabilizarse directamente con ellos. Era un Oriente incapaz de oponer resistencia a los proyectos, a las imágenes o a las simples descripciones.

<sup>b</sup> Se refiere al héroe de la novela *La cartuja de Parma* (1839), de Stendhal.

<sup>c</sup> El «Catálogo o Diccionario de Ideas Recibidas» es un irónico apéndice a *Bouvard et Pécuchet*, novela de Gustave Flaubert publicada póstumamente en 1881.

<sup>d</sup> Napoleón Bonaparte dirigió una expedición militar a Egipto en 1798 e inició un estudio académico sobre ese país, cuyos resultados fueron publicados en 23 volúmenes, entre 1809 y 1828, bajo el título de *Description de l'Égypte*. Ferdinand de Lesseps (1805-1894) fue un diplomático e ingeniero francés que proyectó y supervisó la construcción del canal de Suez entre 1859-1869.

nes de las que era objeto. Como dije antes, se trataba de una relación entre lo escrito en Occidente (y sus consecuencias) y el silencio de Oriente, resultado y muestra del poderío cultural de aquél, y de su determinación de dominio sobre éste. Sin embargo, el poderío reviste otro aspecto, cuya existencia depende de las presiones de la tradición orientalista y de su actitud textual con respecto a Oriente. Este aspecto tiene vida propia, como la tienen los libros que hablan de leones feroces, hasta que éstos protestan. La perspectiva que rara vez se ha empleado para dibujar a Napoleón o a De Lesseps, por mencionar sólo dos hombres entre los muchos que trazaron planes para Oriente, es la que nos permite verlos avanzar en ese silencio sin dimensiones en el que se ubica Oriente, sobre todo, porque el discurso del orientalismo, más allá de su incapacidad frente a ellos, dio sentido, inteligibilidad y realidad a su empresa. El discurso del orientalismo y aquello que lo hizo posible —en el caso de Napoleón, la enorme capacidad militar de Occidente—, pusieron a su disposición orientales caracterizables cuales los que aparecían en obras como *Description de l'Égypte*, al igual que un Oriente divisible, como el que De Lesseps dividió en Suez. Por otra parte, el orientalismo les dio un éxito, al menos desde su propio punto de vista, que nada tenía que ver con el de los orientales. El éxito, por así decirlo, implicaba el mismo intercambio humano entre orientales y occidentales, que el de las palabras de aquel juez, en *Trial by Jury*:<sup>e</sup> «Said I to myself, said I».

Cuando empezamos a pensar el orientalismo como una suerte de proyección y deseo de dominio occidentales en Oriente, nos encontramos con pocas sorpresas. Si es verdad que historiadores como Michelet, Ranke, Tocqueville y Burckhardt *traman* sus narrativas como «un tipo especial de relato»,<sup>1</sup> lo mismo sucede con los orientalistas que durante siglos trazaron la historia, la personalidad y el destino de Oriente. Durante los siglos XIX y XX, las filas de los orientalistas se engrosaron considerablemente, porque durante ese período los alcances de la geografía, real o imaginaria, se hicieron cada vez más pequeños y porque las relaciones entre Oriente y Europa estaban marcadas por la irrefrenable expansión europea en busca de mercados, recursos y colonias, y finalmente, porque el orientalismo completó su metamorfosis de un discurso académico en una institución imperialista. La prueba de esta metamorfosis se encuentra ya en lo que he dicho acerca de Napoleón, De Lesseps, Balfour y Cromer.<sup>f</sup> Sólo la perspectiva más pedestre podría convertir los proyectos que estos hombres querían realizar en Oriente, en una empresa de visionarios y genios, de héroes en el sentido que les da Carlyle. De hecho, Napoleón, De Lesseps, Cromer y Balfour nos resultan mucho más normales y menos inusuales si tenemos en mente los esquemas de D'Herbelot y de Dante,<sup>g</sup> y les agregamos un

<sup>e</sup> Ópera cómica de Gilbert y Sullivan, representada por primera vez en 1875.

1. Hayden White, *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth Century Europe*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1973, p. 12.

<sup>f</sup> James Arthur Balfour (1848-1930), como ministro británico de Exteriores en 1917, expidió la Declaración Balfour, en solicitud de apoyo para establecer en Palestina un Hogar Nacional Judío (precursor del actual Estado de Israel). Lord Cromer (1841-1917) fue el administrador y diplomático británico que virtualmente dirigió Egipto durante el período 1883-1917.

<sup>g</sup> *Bibliothèque Orientale* (1697), de Barthélemy d'Herbelot, fue, hasta los primeros años del siglo XIX, un reconocido libro europeo de referencia sobre el tema. Dante incluyó a Mahoma y otros musulmanes en su infierno.

motor moderno y eficiente (como la Europa imperial del siglo XIX), y un giro positivo: si bien no es ontológicamente posible obliterar Oriente (como tal vez notaron D'Herbelot y Dante), sí se tienen los medios de capturarlo, manejarlo, describirlo, mejorarlo o alterarlo radicalmente.

Lo que intento decir es que de hecho ocurrió la transición de una simple aprehensión textual, formulación, o definición de Oriente, a la puesta en práctica de todo esto en Oriente mismo, y que el orientalismo tuvo mucho que ver con esa transición *invertida* (usando el adjetivo en su sentido más literal). En lo que se refiere a su labor estrictamente académica (y encuentro la idea de una labor estrictamente académica, desinteresada y abstracta, difícil de entender; sin embargo, podemos aceptarla intelectualmente), el orientalismo hizo muchísimas cosas. Durante su época de esplendor, el siglo XIX, produjo eruditos, provocó un incremento en el número de lenguas que se enseñaban en Occidente, así como en la cantidad de manuscritos editados, traducidos y comentados. En muchas ocasiones, el orientalismo dio a Oriente estudiantes genuinamente interesados en temas como la gramática del sánscrito, la numismática fenicia y la poesía árabe. Aun así —aquí hay que dejar las cosas muy claras—, el orientalismo atropelló a Oriente. Como sistema de pensamiento acerca de Oriente, su punto de partida siempre fue un detalle específicamente humano, para luego desplazarse a una generalización transhumana. Así pues, la observación hecha por un poeta árabe del siglo X se multiplicaba hasta convertirse en una política de la mentalidad oriental de Egipto, Irak o Arabia. De igual forma, un verso del Corán se convertía en prueba contundente de una insaciable sensualidad musulmana. El orientalismo presupuso un Oriente inmutable, completamente distinto (las razones cambian según la época) a Occidente. El orientalismo, en la forma que asumió después del siglo XVIII, fue incapaz de emprender una revisión de sí mismo. Todo esto hace inevitables a Cromer y a Balfour, como observadores y administradores de Oriente.

La estrecha relación que guardan la política y el orientalismo, o por decirlo con más circunspección, la enorme posibilidad de dar un uso político a las ideas que esta disciplina aporta acerca de Oriente, es una verdad delicada e importante. Esta verdad plantea interrogantes acerca de la predisposición a la inocencia o la culpa, el desinterés académico o la complicidad de grupos de presión, en campos como los estudios acerca de los negros o de la mujer. Esto forzosamente crea malestar en nuestras conciencias, a propósito de las generalizaciones culturales, raciales o históricas, y acerca de sus costumbres, valores, objetividad, e intención fundamental. Más que cualquier otra cosa, las circunstancias políticas y culturales en las que se ha desarrollado el orientalismo occidental llaman la atención sobre la posición degradada en la que, como objeto de estudio, se hallan Oriente o los orientales. ¿Qué podría superar a una relación amo-esclavo en la producción de un Oriente orientalizado, como la que se muestra en la perfecta caracterización realizada por Anwar Abdel Malek?

*a)* En lo concerniente a la *posición del problema*, y a la problemática [...] se considera a Oriente y a los orientales [según el orientalismo] como un «objeto» de estudio, etiquetado con la marca de la alteridad —como todo aquello que es distinto, ya sea «sujeto» u «objeto»—, pero con una alteridad constitutiva, de carácter esencialista [...].

Este «objeto» de estudio deberá ser, según la costumbre, pasivo, no participativo, provisto de una subjetividad «histórica», pero, sobre todo, inactivo, carente de autonomía o de sentido de la propia soberanía: el único Oriente u oriental que puede aceptarse como «sujeto», en caso extremo, es el ser alienado, hablando en sentido filosófico, o sea, que resulta ajeno a sí mismo en sus relaciones consigo mismo; por ende, sujeto a la posesión, comprensión, definición y acción de otros.

b) Desde el punto de vista de la *temática* [los orientalistas] adoptan en sus estudios una concepción esencialista de los países, naciones y pueblos orientales. Esta concepción se manifiesta a través de una tipología etnicista por caracteres [...] y pronto la transforman en racismo.

De acuerdo con los orientalistas tradicionales, debe haber una esencia —a veces descrita con clara terminología metafísica— que constituye la base común inalienable de todos los seres estudiados. Esta esencia es «histórica», dado que se remonta a los orígenes de la historia, y, al mismo tiempo, fundamentalmente a-histórica, ya que trasciende al ser; al «objeto» de estudio, en su especificidad inalienable y no-evolutiva, en lugar de definirlo, como a los demás seres, estados, naciones, pueblos y culturas, como un producto, un resultado de vectores que operan en el ámbito de la evolución histórica.

De este modo, llegamos a una tipología —basada en una especificidad real, pero alejada de la historia; y, por consiguiente, concebida como algo intangible y esencial— que convierte al «objeto» de estudio en otro ser, con respecto al cual el sujeto que estudia es trascendente. Así pues, tendremos un *Homo sinicus*, un *Homo arabicus* (incluso un *Homo aegypticus*), un *Homo africanus*, mientras que el hombre —el «hombre normal», se entiende— es el europeo del período histórico, o sea, de la antigua Grecia en adelante. De este modo, podemos observar en qué medida, desde el siglo XVIII hasta el XX, el hegemonismo<sup>h</sup> de las minorías poseedoras, puesto al descubierto por Marx y Engels, y el antropocentrismo, desmantelado por Freud, están acompañados por el eurocentrismo en el área de las ciencias sociales y humanas, y en especial, en los campos directamente vinculados con pueblos no europeos.<sup>2</sup>

Abdel Malek considera que el orientalismo tiene una historia que, de acuerdo con el «oriental» de finales del siglo XX, condujo al atolladero antes descrito. Ahora, hagamos un escueto bosquejo de esa historia y de su desarrollo a lo largo del siglo pasado, hasta su acumulación de fuerza y poder; un esbozo del hegemonismo de las «minorías poseedoras» y del antropocentrismo coludido con el eurocentrismo. Desde las últimas décadas del siglo XVIII, y por lo menos durante 150 años, Gran Bretaña y Francia estuvieron a la cabeza de la disciplina llamada orientalismo. Los grandes descubrimientos filológicos que Jones, Franz Bopp, Jakob Grimm y otros realizaron en el campo de la gramática comparada se deben, antes que a otra cosa, a los manuscritos que llegaron de Oriente a París y Londres. Casi sin excepción, todos los orientalistas empezaron su carrera como filólogos. La revolución filológica, producida por Bopp, Sacy, Burnouf y sus pupilos, fue una ciencia comparativa, basada en la premisa de que las lenguas pertenecen a familias, de las cuales la semita y la indoeuropea representan dos importantes ejemplos. Así pues, desde el principio, el orientalismo se caracterizó por dos rasgos: 1) una nueva autoconciencia científica, basada en la importancia lingüísti-

<sup>h</sup> El concepto de «hegemonía» —dominio cultural o ideológico sobre la mayoría, por parte de una minoría, aceptado como «natural» por ambos grupos— procede del marxista italiano Antonio Gramsci (1891-1937).

2. Anwar Abdel Malek, «Orientalism in Crisis», *Diogenes*, 44 (invierno de 1963), pp. 107-108.

ca que Oriente reviste para Europa; y 2) una tendencia a dividir, subdividir, y volver a dividir el objeto de estudio, con la obstinada creencia de que Oriente era siempre el mismo objeto, inalterado, uniforme y de una singularidad radical.

Friedrich Schlegel, que aprendió sánscrito en París, ilustra estos dos rasgos. Aunque en 1808, cuando se publicó su obra *Über die Sprache und Weisheit der Indier* [De la lengua y sabiduría de la India], Schlegel ya había renunciado prácticamente a su orientalismo, aún sostenía que el sánscrito y el persa, por un lado, y el griego y el alemán, por el otro, guardaban más afinidades entre sí que con las lenguas semíticas, chinas, americanas o africanas. Además, aseguraba que la familia indoeuropea se distinguía por una grata sencillez artística, rasgo del que carecía la familia semítica, por dar algún ejemplo. Estas abstracciones no perturbaban en absoluto a Schlegel, para quien razas, naciones, pueblos y mentalidades, como cosas sobre las que se habla apasionadamente —dentro de la cada vez más estrecha perspectiva de populismo inicialmente esbozada por Herder—, fueron una fascinación vitalicia. Sin embargo, Schlegel nunca habla del Oriente contemporáneo y vivo. En 1800, cuando dijo: «En Oriente se encuentra el más elevado Romanticismo», se refería al Oriente del *Sakuntala*, del Zend-Avesta y de los Upanishad.<sup>1</sup> De los semitas, cuya lengua era aglutinante, poco estética y mecánica, Schlegel opinaba que resultaban diferentes, inferiores y atrasados. Las conferencias que Schlegel pronunció acerca del lenguaje, la vida, la historia y la literatura están llenas de estas notas discriminatorias, expresadas sin la menor autoridad. Según él, el hebreo era una lengua adecuada para profetas y adivinos. Sin embargo, de los musulmanes decía que habían adoptado «un teísmo completamente vacío, una fe unitaria totalmente negativa».<sup>3</sup>

Mucho del racismo de los escritos de Schlegel sobre los semitas y otros orientales «inferiores» tuvo amplia difusión en la cultura europea. No obstante, en ningún otro lugar, salvo quizás entre los frenólogos o los antropólogos darwinianos de finales del siglo XIX, sirvió como fundamento para un estudio científico, como sí lo fue en la lingüística comparada o en la filología. Lengua y raza parecían estar unidas con un lazo indestructible, el Oriente «bueno» se situaba siempre en un período clásico, en algún lugar de una India perdida en el tiempo, mientras que el Oriente «malo» se podía ver en partes del Asia actual, en algunos sitios de África, y en cualquier lugar del mundo islámico. Sólo quedaban «arios» en Europa y en el antiguo Oriente; como lo señala León Poliakov (sin decir una sola vez que los «semitas» no son sólo los judíos, sino también los musulmanes),<sup>4</sup> el mito ario dominó la antropología histórica y cultural a expensas de los pueblos «inferiores».

La genealogía intelectual oficial del orientalismo incluiría, sin lugar a dudas, a Gobineau, Renan, Humboldt, Steinthal, Burnouf, Rémusat, Palmer, Weil, Dozy y Muir, por mencionar sólo a algunas de las celebridades del siglo pasado. También incluiría

<sup>1</sup> *Sakuntala*: drama en verso sánscrito, de Kalidasa, poeta indio del siglo V. El Zend-Avesta es una escritura del zoroastrismo. Los Upanishad forman parte de las escrituras hindúes.

3. Friedrich Schlegel, *Über die Sprache und Weisheit der Indier: Ein Beitrag zur Begründung der Altertumskunde*, Heidelberg, Mohr & Zimmer, 1808, pp. 44-59; Schlegel, «Philosophie der Geschichte: In achtzehn Vorlesungen gehalten zu Wien im Jahre 1828», ed. Jean-Jacques Anstett, v. 9 de *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, ed. Ernest Behler, Munich, Ferdinand Schöningh, 1971, p. 275.

4. León Poliakov, *The Aryan Myth: A History of Racist and Nationalist Ideas in Europe*, trad. de Edmund Howard, Nueva York, Basic Books, 1974.

la gran capacidad de difusión de las sociedades de estudios, como la Société Asiatique, fundada en 1822; la Royal Asiatic Society, fundada en 1823; la American Oriental Society, fundada en 1842, etcétera. Pero no podría faltar la gran contribución de la literatura de ficción y de viajes, que reforzó las divisiones creadas por los orientalistas entre los diversos departamentos geográficos, temporales y raciales de Oriente. Omitirla sería un error, ya que para el Oriente islámico esta literatura es de una especial riqueza, y constituye un gran aporte para la construcción del discurso orientalista. Entre las principales contribuciones se cuentan obras de Goethe, Hugo, Lamartine, Chateaubriand, Kinglake, Nerval, Flaubert, Lane, Burton, Scott, Byron, Vigny, Disraeli, George Eliot y Gautier. Posteriormente, a finales del siglo pasado y principios del presente, podríamos añadir obras de Doughty, Barrès, Loti, T.E. Lawrence y Forster. Todos estos escritores trazan una atrevida frontera al «gran misterio asiático» de Disraeli. En esta empresa hay que contar no sólo con el enorme apoyo que brindó el descubrimiento de civilizaciones orientales del pasado (gracias a excavaciones europeas) en Mesopotamia, Egipto, Siria y Turquía, sino también con los importantes levantamientos cartográficos realizados por todo Oriente.

A finales del siglo pasado, estos logros fueron posibles por la ocupación europea de todo el Cercano Oriente (excepción hecha de algunas partes del imperio otomano que fueron tragadas después de 1918). Las principales potencias coloniales fueron, una vez más, Francia y Gran Bretaña, aunque Rusia y Alemania también tuvieron algún papel.<sup>5</sup> Colonizar significaba, en un principio, la identificación, o sea, la creación de intereses. Éstos podían situarse en el ámbito del comercio, las comunicaciones, la religión, las fuerzas armadas, o la cultura. Por ejemplo, en lo concerniente al islam y a los territorios islámicos, Gran Bretaña, como nación cristiana, se sentía obligada a salvaguardar sus legítimos intereses. De esta forma, se desarrolló un complejo aparato para la protección de los mismos. Organizaciones, de creación tan alejada en el tiempo como la Society for Promoting Christian Knowledge (1698) y la Society for the Propagation of Gospel in Foreign Parts (1701), fueron reemplazadas, y luego apoyadas, por la Baptist Missionary Society (1792), la Church Missionary Society (1799), la British Bible Society (1804), y la London Society for Promoting Christianity Among the Jews (1808). Estas misiones «se adhirieron abiertamente a la expansión de Europa».<sup>6</sup> Añádase a esto las sociedades mercantiles, las sociedades eruditas, los fondos para exploración geográfica, los fondos para traducciones, así como la implantación en Oriente de escuelas, misiones, oficinas consulares, fábricas, e incluso grandes comunidades de europeos, y entonces cobrará sentido el concepto de «interés». A partir de este momento, los intereses se defendieron con gran fervor y a un elevado costo.

Hasta ahora, he presentado un esquema muy burdo. ¿Acaso no hay nada que decir acerca de las experiencias y emociones típicas que acompañan a los avances científicos del orientalismo y las conquistas políticas a las que contribuyó? En primer lugar, llega el desencanto de que el Oriente moderno no es tan parecido al que describen los textos. He aquí lo que Gérard de Nerval escribe a Théophile Gautier a finales de agosto de 1843:

5. Ver Derek Hopwood, *The Russian Presence in Syria and Palestine, 1843-1943: Church and Politics in the Near East*, Oxford, Clarendon Press, 1969.

6. A.L. Tibawi, *British Interests in Palestine, 1800-1901*, Londres, Oxford University Press, 1961, p. 5.

He perdido, reino tras reino, provincia tras provincia, la más bella mitad del universo y pronto no conoceré lugar en que encuentre refugio para mis sueños; pero Egipto es el lugar que más lamento haber echado de mi imaginación, ahora que tristemente lo he colocado en mi memoria.<sup>7</sup>

Son las palabras del autor de un gran *Viaje a Oriente*. El lamento de Nerval es un tópico muy socorrido del Romanticismo (el sueño traicionado, como lo describe Albert Béguin en *L'Âme romantique et le rêve* [El alma romántica y el sueño]) y de los viajeros por el Oriente bíblico, desde Chateaubriand hasta Mark Twain. Toda experiencia directa del Oriente mundano desemboca irónicamente en valoraciones, como las que se encuentran en la «Mahometsgesang» de Goethe o en «Adieux de l'hôtesse arabe» de Víctor Hugo. Los recuerdos que despierta el Oriente moderno son un obstáculo para la imaginación. Los recuerdos nos remiten a la imaginación, sitio más grato que el verdadero Oriente, al menos para las sensibilidades europeas. «Para alguien que aún no ha visto Oriente —dijo alguna vez Nerval a Gautier—, un loto sigue siendo un loto; para mí, es sólo una variedad de cebolla». Escribir acerca del Oriente moderno es revelar una molesta desmitificación de imágenes sacadas de textos, o bien limitarse al Oriente del que Víctor Hugo habló en el prefacio original a *Les Orientales*, Oriente como «imagen» o «pensamiento», símbolos «de una sorte de préoccupation générale» [una especie de preocupación general].<sup>8</sup>

Si bien en un principio se detecta un desencanto personal y una preocupación general en la sensibilidad orientalista, estos sentimientos entrañan otros hábitos de pensamiento, sentimiento y percepción que resultan más familiares. La mente aprende a distinguir entre una aprehensión general de Oriente y una experiencia específica acerca de él. Cada una funciona por separado, por decirlo de algún modo. En la novela de Scott, *El talismán* (1825), sir Kenneth (de la Orden del Leopardo Agazapado) combate contra un solitario sarraceno, a quien arrincona en algún punto del desierto de Palestina. Cuando se entabla una conversación entre el caballero de las cruzadas y su adversario, que es Saladino disfrazado, el cristiano descubre que, después de todo, su enemigo musulmán no es tan mala persona, y sin embargo, hace la siguiente observación:

Estaba convencido [...] de que tu ciega raza descendía del maligno, sin cuyo auxilio ustedes jamás habrían podido conservar esta tierra bendita de Palestina, luchando contra tantos valientes soldados de Dios. No estoy hablando de ti en particular, sarraceno, sino de tu pueblo y de tu religión en general. No obstante, no me resulta extraño que sean descendientes del demonio, sino que estén orgullosos de serlo.<sup>9</sup>

Pues de hecho, los sarracenos están orgullosos de que su linaje se remonte hasta Eblis, el Lucifer de los musulmanes. Sin embargo, lo que resulta muy curioso en este caso no es el raquíctico historicismo con que Scott construye esta escena «medieval», en la que el cristiano ataca al musulmán desde una perspectiva teológica, cosa que no harían los europeos del siglo XIX (lo harían, no obstante). Más bien,

7. Gérard de Nerval, *Oeuvres*, ed. Albert Béguin y Jean Richet, París, Gallimard, 1960, v. I, p. 933.

8. Hugo, *Oeuvres poétiques*, v. I, p. 580.

9. Sir Walter Scott, *The Talisman* (1825, reimpreso en Londres, J.M. Dent, 1914), pp. 38-39.

se trata de la satanización condescendiente de todo un pueblo, en general, mientras se mitiga la ofensa con un amable «no me refiero a ti».

A pesar de todo, Scott no era una autoridad en materia del islam (aunque H.A.R. Gibb, que sí lo era, elogió la novela por los profundos conocimientos que despliega en su tratamiento del islam y de Saladino)<sup>10</sup> y se tomó enormes libertades con el papel de Eblis al convertirlo en un héroe para los creyentes. Los conocimientos de Scott probablemente provienen de Byron y de Beckford, pero es suficiente para nosotros notar la tremenda fuerza con que el carácter general atribuido a las cosas orientales puede combatir la fortaleza retórica y existencial de las excepciones obvias. Es como si, por un lado, hubiera un depósito, llamado «oriental», en el que, sin darnos cuenta, echáramos todas las actitudes anónimas, autorizadas y tradicionales que Occidente tiene acerca de Oriente, y, por otro, fieles a la tradición anecdótica con que se escriben los relatos, pudiéramos contar experiencias que suceden en Oriente, pero que nada tienen que ver con ese depósito, más o menos útil. Sin embargo, la prosa de Scott nos revela que ambos aspectos están más relacionados que lo que creíamos. La generalización a que nos hemos estado refiriendo ofrece, de entrada, a la experiencia específica, un territorio limitado en donde operar: no importa cuál sea la profundidad de la excepción específica, no importa que un solo oriental pueda evadir el cerco que lo rodea, se trata, *ante todo*, de un oriental, *en segundo lugar*, de un ser humano, y, *finalmente*, una vez más, de un oriental.

Una categoría tan general como la de «oriental» puede presentar diversas variaciones interesantes. El entusiasmo de Disraeli por Oriente surgió durante un viaje en 1831. En El Cairo, escribió: «Los ojos y la mente me duelen ante una grandeza que tan poco armoniza con nosotros».<sup>11</sup> Pasión y grandeza generalizadas inspiraron un sentimiento trascendente de las cosas y muy poca paciencia con la realidad palpable. Su novela *Tancredo* está llena de sandeces raciales y geográficas. Sidonia asegura en ella que todo tiene que ver con la raza, al extremo de que la salvación sólo se halla en Oriente y entre sus razas. Ahí, por ejemplo, drusos, cristianos, musulmanes y judíos coexisten sin mayor dificultad porque, como alguien apunta, los árabes no son más que judíos a caballo, todos son orientales de corazón. Las armonías se forman entre categorías generales, no entre éstas y sus contenidos. Un oriental vive en Oriente, lleva una placida vida oriental, en un estado de despotismo y sensualidad orientales, en el que se percibe una sensación de fatalismo oriental. Escritores tan disímiles como Marx, Disraeli, Burton y Nerval, podrían enfrascarse en una larga discusión, empleando sin vacilar todas estas generalizaciones, e incluso de una forma inteligible.

Junto al desencanto y a una visión de Oriente generalizada, por no decir esquizofrénica, suele apreciarse otro aspecto característico. Convertido en un objeto general, Oriente todo puede ilustrar una forma especial de excentricidad. Si bien el individuo oriental no puede librarse de las categorías generales que dan cuenta de su rareza, esta misma condición puede constituir un deleite en sí. Veamos, por ejemplo, la descripción que Flaubert hace del espectáculo de Oriente:

10. Ver Albert Hourani, «Sir Hamilton Gibb, 1895-1971», *Proceedings of the British Academy*, 58 (1972), p. 495.

11. Citado por B.R. Jerman, *The Young Disraeli*, Princeton, N.J., Princeton University Press, 1960, p. 126. Véase también Robert Blake, *Disraeli*, Londres, Eyre & Spottiswoode, 1966, pp. 59-70.

Para divertir a la muchedumbre, cierto día, el bufón de Mohammed Alí tomó una mujer de un bazar de El Cairo, la colocó en el mostrador de una tienda y se puso a copular con ella frente a todo el mundo mientras el tendero fumaba su pipa sin inmutarse.

Hace algún tiempo, por el camino de El Cairo a Shubra, un jovencuelo dejó que un mono de gran tamaño le hiciera lo que le viniera en gana, ante las miradas de la gente y, como en la historia anterior, para que todos se divirtieran y lo tuvieran en alta estima.

Hace tiempo, murió un marabut, un verdadero idiota, que durante muchos años se hizo pasar por un santo, elegido por Dios. Todas las mujeres musulmanas iban a verlo para masturbarlo. El tipo murió exhausto, pues el puñeteo no cesaba ni de noche ni de día.

*Quid dicis* [¿Qué me dices?] del siguiente hecho. Hace algunos años, por las calles de El Cairo solía caminar un *santón* (sacerdote asceta) completamente desnudo, salvo por un gorro en la cabeza y otro en el pito. Para orinar, se quitaba el segundo gorro. Al ver esto, las mujeres estériles que querían tener hijos corrían, se colocaban bajo el arco de su orina y se frotaban con ella.<sup>12</sup>

Con toda franqueza, Flaubert reconoce que éste es un tipo especial de relato grotesco. «La vieja comicidad» con la que Flaubert describe los trillados tipos como el «esclavo apaleado [...] el vulgar tratante de blancas [...] el comerciante ladrón» adquiere un significado «fresco [...] auténtico y encantador» en Oriente. Este significado no puede reproducirse. Sólo se puede disfrutarlo en su momento y recobrarlo muy aproximadamente. Oriente es *observado*, ya que su casi (pero nunca excesiva) ofensiva conducta brota de una fuente de peculiaridad inagotable. El europeo cuya sensibilidad viaja por Oriente, es un observador que nunca se involucra, que siempre se mantiene al margen, invariablemente listo para recibir nuevos ejemplos de lo que la *Description de l'Égypte* llama «placeres extraños». De esta forma, Oriente viene a ser un cuadro viviente de toda cosa rara. Y es lógico que este cuadro se convierta en tópico especial para los textos. Así se completa el círculo. Al principio, Oriente se expone como algo para aquello que los textos no pueden prepararnos, y luego se convierte en algo acerca de lo cual es posible escribir de forma disciplinada. Su extrañeza puede traducirse, sus significados, decodificarse y su hostilidad domesticarse; sin embargo, la generalidad que se le atribuye, el desencanto que uno siente al verlo y la excentricidad irresuelta que él exhibe, todo está redistribuido en lo que se dice o se escribe acerca de él. Por ejemplo, para los orientistas de finales del siglo pasado y comienzos del presente, el islam era una típica muestra de lo oriental. Carl Becker sostenía que aunque el islam (nótese la burda generalización) era heredero de la tradición helénica, no le era posible asimilar o utilizar la tradición humanista griega. Es más, para entender el islam era necesario, a fin de cuentas, no ver en él una religión original, sino una suerte de intento oriental fallido de hacer uso de la filosofía griega, sin la inspiración creativa que vemos en la Europa del Renacimiento.<sup>13</sup> Para Louis Massignon, tal vez el orientalista francés moderno más reconocido e influyente, el islam era un rechazo sistemático de la encarnación cristiana, y su héroe más grande no era Mahoma o Averroes, sino Al-Hallaj, un

12. *Flaubert in Egypt: A Sensibility on Tour*, trad. y ed. de Francis Steegmuller, Boston, Little, Bown & Co., 1973, pp. 44-45. Véase también Flaubert, *Correspondance*, ed. Jean Bruneau, París, Gallimard, 1973, v. I, p. 542.

13. Éste es el argumento que aparece en Carl Becker, *Das Erbe der Antike im Orient und Okzident*, Leipzig, Quelle & Meyer, 1931.

santo musulmán cuya osadía de personalizar el islam le valió ser crucificado por fieles ortodoxos.<sup>14</sup> Lo que Becker y Massignon omitieron explícitamente en sus estudios fue la excentricidad de Oriente, la cual aceptaron sin querer, al tratar de regularizarla con tanta vehemencia en términos occidentales. Se desechó la figura de Mahoma, al tiempo que se destacó la prominencia de Al-Hallaj, dado que éste se enarboló como un Cristo.

Como juez de lo oriental, y a pesar de lo que piensa y dice, el orientalista moderno no logra separarse objetivamente de su tema de estudio. Su independencia humana, cuyo rasgo distintivo es una falta de auténtico acercamiento, escondida detrás de conocimientos profesionales, lleva a cuestras todas las actitudes ortodoxas, las perspectivas y los estados de ánimo del orientalismo, descritos en los párrafos anteriores. Su Oriente no es el Oriente tal cual, sino el orientalizado. Un arco ininterrumpido de conocimientos y poder conecta al estadista europeo u occidental con los orientalistas occidentales. Este arco forma el escenario en que se sitúa Oriente. Cuando terminó la Primera Guerra Mundial, África y Oriente eran, para Occidente, terreno privilegiado para un espectáculo intelectual, más que el espectáculo en sí. El campo de aplicación del orientalismo era del mismo tamaño que el del imperio, y esta unanimidad absoluta entre los dos fue la causa de la única crisis que, a lo largo de su historia, ha tenido el pensamiento occidental en su relación con Oriente. Esta crisis se ha prolongado hasta nuestros días.

A comienzos de los años veinte, y de un extremo a otro del Tercer Mundo, la respuesta al imperio y al imperialismo ha sido dialéctica. En 1955, cuando se efectuó la Conferencia de Bandung,<sup>1</sup> todo Oriente se había independizado políticamente de los imperios occidentales, y se enfrentaba a una nueva conformación de los poderes imperialistas, Estados Unidos y la Unión Soviética. Al no poder reconocer «su» Oriente en el nuevo Tercer Mundo, el orientalismo se enfrentó al desafío impuesto por un Oriente armado políticamente. Dos alternativas se abrieron ante el orientalismo. La primera consistía en hacer cuenta que nada había pasado. La segunda, en adaptar lo viejo a lo nuevo. Pero para el orientalista, convencido de que Oriente nunca cambia, lo nuevo era sólo una traición de lo nuevo hacia lo viejo. Esto vendría a ser una especie de confusión, creada por un des-orientalismo (valga el neologismo). Una pequeña minoría llegó a considerar una tercera opción, de tipo revisionista: la cancelación del orientalismo.

Según Abdel Malek, un indicador de la crisis era no simplemente el hecho de que los «movimientos de liberación nacional surgidos en el Oriente ex colonial» causaran grandes estragos a los conceptos orientalistas que definían a estas razas como pasivas, fatalistas y «sometidas». Era preciso considerar también el hecho de que los especialistas, y el público en general, se dieron cuenta no sólo del rezago que existía en la ciencia del orientalismo respecto de sus temas de estudio, sino además, lo que a la postre sería de suma importancia, entre su metodología, sus conceptos e instrumentos de trabajo, y los de las ciencias humanas y sociales.<sup>15</sup> Por ejemplo, los

14. Ver Louis Massignon, *La passion d'al-Hosayn-ibn-Mansour al-Hallaj*, París, Paul Geuthner, 1922.

<sup>1</sup> En esta conferencia, efectuada en Bandung, Indonesia, 29 naciones de África y Asia (incluyendo a la China comunista) planearon una cooperación económica y cultural, y se opusieron al colonialismo.

15. Abdel Malek, «Orientalism in Crisis», p. 112.

orientalistas, desde Renan hasta Goldziher, pasando por Macdonald, Von Grunebaum, Gibb y Bernard Lewis, veían al islam como una «síntesis cultural» (la frase es de P.M. Holt), que podía estudiarse sin tomar en consideración la economía, la sociología y la política de los pueblos islámicos. Para el orientalismo, el islam tenía un significado cuya definición más sucinta podría encontrarse en el primer tratado de Renan, en donde se señala que para entender el islam lo mejor es reducirlo a «tienda y tribu». Los orientalistas, como niños malcriados a la caza de moscas, se dieron el gusto de eliminar del islam todo efecto del colonialismo, del panorama mundial y del desarrollo histórico. Nunca consideraron que estos factores tuvieran el peso necesario para complicar lo esencial del islam.

La trayectoria profesional de H.A.R. Gibb ilustra por sí sola las dos opciones con que el orientalismo se enfrentó al Oriente moderno. En 1945, Gibb pronunció las conferencias Haskell en la Universidad de Chicago. El mundo que analizó era distinto del que Balfour y Cromer conocieron antes de la Primera Guerra Mundial. Varias revoluciones, dos guerras mundiales e incontables cambios sociales, políticos y económicos habían hecho de la realidad de 1945 un objeto completamente nuevo, incluso con rasgos cataclísmicos. Sin embargo, ésta es la manera en que Gibb dio comienzo a las conferencias que el llamó «Nuevas tendencias en el islam»:

Los estudiantes dedicados a la civilización árabe constantemente se enfrentan al marcado contraste entre la enorme inventiva que se muestra, por ejemplo, en algunas manifestaciones de la literatura árabe, y el literalismo y la pedantería que se observa en el razonamiento y en la explicación, incluso en los dedicados a esas mismas manifestaciones. Si bien es cierto que ha habido grandes filósofos entre los musulmanes, y que algunos de ellos fueron árabes, se trata de una rara excepción. La mente árabe, ya sea en lo concerniente al mundo exterior, o en lo que se refiere a los procesos del pensamiento, no logra despojarse de su intensa pasión por ver en los acontecimientos concretos un simple hecho individual e inconexo. En mi opinión, éste es uno de los principales factores que explican esa «falta de sentido de la ley», que el profesor Macdonald consideraba como el sello distintivo de los orientales.

Esto mismo explica, cosa muy difícil de entender para los estudiantes occidentales (a menos que se lo explique un orientalista),<sup>k</sup> la aversión de los musulmanes hacia los procesos mentales del racionalismo [...]. El rechazo a las formas de pensamiento racionalistas, y a la ética utilitaria que lleva aparejado, no tiene su origen en el llamado «oscurantismo» de la teología musulmana, sino en el atomismo y falta de conexión de la imaginación de los árabes.<sup>16</sup>

Es obvio que se trata de orientalismo puro, pero aun si se reconocen los vastísimos conocimientos de Gibb acerca del islam institucional, los cuales caracterizan al resto del libro, sus planteamientos inaugurales constituyen un obstáculo formidable para toda persona interesada en entender el islam moderno. ¿Qué quiere decir la palabra *diferencia* cuando se elimina por completo la preposición «de» que la acompaña? ¿Acaso no se nos pide una vez más que estudiemos al oriental musulmán como si su mundo, *a diferencia del* nuestro, nunca hubiera salido del siglo VII? A pesar de su magistral erudición en lo que se refiere al islam moderno, ¿por qué

<sup>k</sup> Paréntesis colocados por Said.

16. H.A.R. Gibb, *Modern Trends in Islam*, Chicago, University of Chicago Press, 1947, p. 7.

tenemos que abordar este tema con la implacable hostilidad de Gibb? Si se concede que, a causa de sus perpetuas imperfecciones, el islam resulta defectuoso desde sus orígenes, entonces el orientalista se mantiene en contra de cualquier intento islámico por reformarse. Según el parecer de los orientalistas, toda reforma resulta una traición al islam. Ésta es, en efecto, la postura de Gibb. ¿La única manera en que los orientales podrán arrancarse estas cadenas y entrar en el mundo moderno será repitiendo, como el bufón en *Rey Lear*: «Me pegan por decir la verdad, me pegan por contar mentiras, y me pegan por no decir nada»?

Dieciocho años después, Gibb se enfrentó a un público formado por ingleses, compatriotas suyos. Esta vez hablaba en su papel de director del Centro para Estudios del Medio Oriente, de la Universidad de Harvard. Su conferencia se llamaba «Area Studies Reconsidered». En ella, amén de otras cosas, concordaba con el hecho de que «Oriente es algo demasiado importante para dejarlo en manos de los orientalistas». Así como *Modern Trends* fue un ejemplo del enfoque inicial o tradicional, lo que aquí se anunciaba era la segunda, o nueva, alternativa para los orientalistas. La fórmula de Gibb tiene las mejores intenciones en «Area Studies Reconsidered», por lo menos en lo que se refiere a orientalistas occidentales, cuyo trabajo consiste en formar estudiantes «para los negocios y la vida pública». Lo que necesitamos ahora, señaló Gibb, es el trabajo «interdisciplinario» de un orientalista tradicional y de un buen sociólogo. Sin embargo, el orientalista tradicional de ninguna forma aportaría conocimientos obsoletos acerca de Oriente, sino que su saber serviría para recordar a sus colegas no iniciados en ese campo que «la aplicación de la psicología y de la mecánica de las instituciones políticas occidentales al contexto asiático y árabe es digna de Walt Disney».<sup>17</sup>

En la práctica esta forma de pensar ha venido a significar que, cada vez que los orientalistas luchan contra la ocupación colonial, hay que decir (para no arriesgar algo digno de Disney) que los orientales nunca han entendido el autogobierno en la forma que «nosotros» lo hacemos. Cuando algunos orientales se oponen al racismo, pero otros lo practican, hay que decir que «al fin y al cabo son orientales», y que resultan por demás irrelevantes los intereses de las clases sociales, las circunstancias políticas y los factores económicos, o, conjuntamente con Bernard Lewis, podríamos alegar que el hecho de que los palestinos no quieran que los israelíes invadan sus tierras y levanten asentamientos en ellas es un simple «regreso del islam», o bien, como lo define un afamado orientalista contemporáneo, que se trata de la oposición islámica hacia los pueblos no islámicos,<sup>18</sup> un principio del islam consagrado en el siglo VII. La historia, la política y la economía no tienen la menor importancia. El islam es el islam, Oriente es Oriente, así que, por favor, tome todas sus ideas acerca de revoluciones de derecha o de izquierda, y váyase a Disneylandia.

No resulta un hecho fortuito que los historiadores, sociólogos, economistas y humanistas sólo hayan escuchado estas tautologías, aseveraciones y negaciones en el campo del orientalismo. Al igual que su tema de estudio, completamente putativo, el orientalismo no ha permitido que las ideas perturben su profunda serenidad. No obstante, los orientalistas modernos, o expertos de área, para llamarlos por su

17. Gibb, «Area Studies Reconsidered», pp. 12, 13.

18. Bernard Lewis, «The Return of Islam», *Commentary*, enero de 1976, pp. 39-49.

nuevo nombre, no se han recluso pasivamente en los departamentos de lenguas. Por el contrario, han aprovechado el consejo de Gibb. Hoy en día, es difícil distinguir a muchos de ellos respecto de otros «expertos» y «consultores» en lo que Harold Lasswell ha bautizado como ciencias políticas.<sup>19</sup> Así pues, el ejército pronto descubrió, quizás sólo por facilitarse las cosas, las posibilidades de labor conjunta entre un experto en «análisis de caracteres nacionales» y un especialista en instituciones islámicas. Después de todo, tras la Segunda Guerra Mundial, «Occidente» se enfrentó a un astuto enemigo totalitario que se hizo de aliados entre las ingenuas naciones orientales (africanas, asiáticas y subdesarrolladas). ¿Qué mejor manera de superar al enemigo, que actuando ante la mente ilógica de los orientales mediante estrategias que sólo los orientalistas pueden diseñar? Así, se idearon geniales subterfugios, como la técnica de «tender un anzuelo», la Alianza para el Progreso, la SEATO, y otras más, todas ellas basadas en conocimientos «tradicionales», modificados para una mejor manipulación de su supuesto objetivo.

Así, cuando la agitación revolucionaria sacude al Oriente islámico, los sociólogos nos recuerdan que los árabes son adictos a las «funciones orales»,<sup>20</sup> mientras que los economistas —orientalistas reciclados— observan que al islam moderno no le va bien la denominación de capitalista ni la de socialista.<sup>21</sup> En tanto el anticolonialismo avanza y, de hecho, unifica a todo el mundo oriental, los orientalistas ven todo esto no sólo como una molestia, sino como una afrenta para las democracias occidentales. Junto a los asuntos de importancia capital a los que el mundo se enfrenta hoy en día —destrucción nuclear, escasez catastrófica de recursos, exigencia sin precedentes de mayor justicia e igualdad social—, vemos caricaturas de Oriente, de las que se valen algunos políticos, inspirados no sólo por tecnócratas cuasi analfabetos, sino por doctísimos orientalistas. Los grandes arabistas del Departamento de Estado nos advierten de los planes que los árabes tienen para adueñarse del mundo. Los pérfidos chinos, los indios semidesnudos y los musulmanes pasivos son buitres devoradores de «nuestra» generosidad, que se condenan cuando «se nos pierden» en el comunismo, o son víctimas de sus incontrolables instintos orientales: la diferencia es apenas importante.

Estas actitudes de los orientalistas contemporáneos inundan la prensa y la imaginación de las masas. Por ejemplo, la gente piensa que los árabes son jinetes de camellos, terroristas, con nariz de garfio, sanguijuelas cuya riqueza inmerecida es una ofensa para la verdadera civilización. Nunca deja de percibirse la creencia de que el consumidor occidental, aunque pertenece a una minoría numérica, tiene derecho de poseer o gastar (o las dos cosas) la mayoría de los recursos del planeta. ¿Por qué? Porque, a diferencia del oriental, él es un verdadero ser humano. En la actualidad, el mejor ejemplo de lo que Anwar Abdel Malek llama «el hegemonismo de las minorías poseedoras», y del antropocentrismo en contubernio con el eurocentrismo, puede verse cuando un occidental, blanco, de clase media, está conven-

19. Ver Daniel Lerner y Harold Lasswell (eds.), *The Policy Sciences: Recent Developments in Scope and Method*, Stanford, Calif., Stanford University Press, 1951.

20. Morroe Berger, *The Arab World Today*, Garden City, N.Y., Doubleday & Co., 1962, p. 158.

21. Existe un registro de actitudes como ésta, listado y criticado, en Maxime Rodinson, *Islam and Capitalism*, trad. de Brian Pearde, Nueva York, Pantheon Books, 1973.

cido de su prerrogativa humana, no sólo de dominar, sino de poseer el mundo de los no blancos, porque, por definición, este último mundo no es «tan humano» como el «nuestro». No puede haber un ejemplo más contundente que éste de una forma de pensar deshumanizada.

En cierto sentido, las limitaciones del orientalismo son, como ya lo he señalado, las limitaciones que surgen al despreciar, generalizar y despojar de sus rasgos humanos a otra cultura, a otros pueblos o regiones geográficas. Sin embargo, el orientalismo no sólo se queda en eso: concibe Oriente como una existencia que no transcurre, que ha permanecido fija en el tiempo y en el espacio. El orientalismo ha tenido un éxito tan rotundo en sus descripciones y en sus textos, que hay períodos enteros de la historia cultural, social y política de Oriente que se consideran como simples respuestas a los avances de Occidente. Occidente es el actor; Oriente, el reactor pasivo. Occidente es espectador, juez y parte de cada faceta de la conducta de Oriente. Aun cuando la historia del siglo XX ha dado lugar a un cambio intrínseco en y para Oriente, los orientalistas quedan anonadados, pues no se dan cuenta de que, hasta cierto punto:

Los nuevos líderes [de Oriente], los intelectuales y agentes del cambio han aprendido mucho del trabajo de sus antecesores. También se han visto apoyados por las transformaciones estructurales e institucionales realizadas hasta ahora, y por el hecho de que, en gran medida, gozan de mayor libertad para trazar el futuro de sus naciones. De igual forma, se muestran más seguros y, quizás, un poco menos agresivos. Han quedado atrás los días en que todo debía contar con la aprobación de ese juez invisible, llamado Occidente. El diálogo que ahora entablan no es con Occidente, sino con sus compatriotas.<sup>22</sup>

Por otra parte, los orientalistas suponen que aquello para lo cual no los han preparado sus textos es el resultado de agitación externa en Oriente, o de la estulticia oriental. No hay un solo libro, de entre los incontables textos orientalistas acerca del islam, incluyendo su *summa*, *The Cambridge History of Islam*, que pueda preparar al lector para entender lo que, desde 1948, ha ocurrido en Egipto, Palestina, Irak, Siria, Líbano o Yemen del Norte y del Sur. Cuando los dogmas acerca del islam resultan inútiles, incluso para el orientalista más panglosiano, queda el recurso de una jerga sociológica orientalizada para hablar de abstracciones comercializables, como élites, estabilidad política, modernización y desarrollo institucional, términos avalados por el prestigio de la erudición orientalista. Mientras tanto, se vislumbra un abismo más grande y peligroso entre Oriente y Occidente.

La crisis actual pone de manifiesto la disparidad entre los textos y la realidad. Sin embargo, en este análisis del orientalismo no quiero presentar simplemente el origen de las concepciones orientalistas, sino también destacar su importancia, pues el intelectual de hoy en día tiene toda la razón al creer que se evade la realidad cuando pasamos por alto una región del mundo que hace sentir una presencia cada vez más patente. Por su parte, los humanistas en ocasiones también han confinado su interés a ciertos temas fragmentarios de este campo de investiga-

22. Ibrahim Abu-Lughod, «Retreat from the Secular Path? Islamic Dilemmas of Arab Politics», *Review of Politics* 28, n.º 4 (octubre de 1966), p. 475.

ción. No han observado ni aprendido de disciplinas como el orientalismo, cuya irrefrenable ambición ha sido dominar *todo* lo relativo a un mundo, no sólo una parte de fácil delimitación, como un autor o un grupo de textos. No obstante, a pesar de esos dispositivos de seguridad que son la «historia», la «literatura» y las «humanidades», y a pesar de sus aspiraciones desmedidas, el orientalismo está inmerso en el mismo panorama mundial e histórico que ha intentado ocultar tras un cientificismo a menudo pomposo, o acudiendo al racionalismo. El orientalismo puede enseñar al intelectual de nuestros días, por un lado, a limitar o a expandir los alcances de su disciplina, siempre dentro de los límites de la realidad. Por otra parte, el orientalismo puede enseñarle a ver el terreno humano (como diría Yeats, «la carne viva del corazón») en el que nacen, crecen, y mueren los textos, las ideas, los métodos y las disciplinas. Investigar el orientalismo es, también, proponer caminos intelectuales para el manejo de los problemas metodológicos que la historia misma se creó al estudiar Oriente. Pero antes de eso debemos ver virtualmente los valores humanísticos que aún existen, por encima de la amplitud, experiencia y estructura del orientalismo.

Con su libro *A Literature of Their Own: British Women Novelists from Bronte to Lessing*, 1977 [Una literatura propia: novelistas británicas de Bronte a Lessing], (evidente alusión al texto de Virginia Woolf, *Un cuarto propio*), Elaine Showalter, profesora universitaria de Rutgers y Princeton, se convertía en punto de ineludible referencia para la crítica literaria feminista. Después del primer impulso dado por la crítica «de la imagen de la mujer» en la obra escrita por hombres (Millett, 1970), Showalter proponía en ese texto una reinterpretación de las obras debidas a mujeres, sobre la base de la experiencia común compartida por ellas, y antecedía al esfuerzo de interpretar la subjetividad creadora femenina en *The Madwoman in the Attic*, 1979 [La loca del desván].

Autora de la idea de dividir en tres etapas la creación literaria feminista —imitación (femenina); revuelta (feminista) y autorreconocimiento (hembra)—, Showalter propone distinguir entre crítica feminista y ginocrítica, en su conferencia «Toward a Feminist Poetics», 1979 [Hacia una poética feminista]. La primera de ellas estaría relacionada con la lectura, por parte de las mujeres, de textos de autoría masculina; la segunda, con la mujer como escritora. En un momento de cuestionamiento a la ausencia de teoría en la crítica literaria feminista, a su empirismo representacional, Showalter habla de un *impasse* de la teoría en la crítica feminista a causa del carácter masculino de esa teoría.

En un texto posterior, «Feminist Criticism in the Wilderness», 1981 («La crítica feminista en el desierto», 1999), Showalter pone de manifiesto la multiplicidad de estrategias, puntos de vista y reclamos dentro de la crítica literaria feminista, la ausencia de unificación. Pero igualmente defiende la necesidad de la teoría para la crítica literaria feminista; establece los vínculos de esta crítica con sus antecedentes —marxismo, desconstrucción, psicoanálisis—; revisa la relación con el estructuralismo y el postestructuralismo, vistos en los setenta como un «discurso masculino pernicioso»; y tiende puentes con el concepto de «escritura femenina» por parte de la crítica francesa, en razón de sus comunes «afiliaciones intelectuales y energías retóricas». En última instancia, para ella la crítica feminista inglesa (marxista y orientada hacia la opresión), la francesa (psicoanalítica y orientada hacia la represión) y la estadounidense (textual y orientada hacia la expresión) son ginocéntricas.

Su revisión de las cuatro variantes en las teorías sobre la escritura de la mujer: biológica, lingüística, psicoanalítica y cultural, representa el esfuerzo de la ginocrítica por entenderse con la teoría —viejo reclamo—, y por abandonar los esquemas representacionales y cierta «ingenuidad». Como cualquier división, puede resultar insuficiente, pues generalmente estos enfoques se interrelacionan. Showalter concluye que su modelo —el de una cultura de la mujer— es el más completo, lo cual puede ser siempre aceptable y, al mismo tiempo, discutible.

«La crítica feminista en el desierto» (1981) fue tomado de *Otramente: lectura y escritura feministas* (coord. Marina Fe), traducción de Argentina Rodríguez, México, Fondo de Cultura Económica, 1999, pp. 75-111.

## Pluralismo y crítica feminista

Las mujeres carecen de fiereza, en cambio, son previsoras, se contentan, en la tibia y estrecha celda de sus corazones, con comer pan rancio.

LOUISE BOGAN, *Mujeres*

Carolyn Heilbrun y Catharine Stimpson, en un espléndido e ingenioso diálogo en 1975, identificaron dos polos en la crítica literaria feminista. La primera modalidad, recta, iracunda y admonitoria, la compararon con el Viejo Testamento, «en busca de los pecados y errores del pasado». La segunda, desinteresada e imparcial, con la «gracia de la imaginación» del Nuevo Testamento. Ambas son necesarias, concluyeron Heilbrun y Stimpson, ya que sólo los jeremías de la ideología podrían guiarnos del «Egipto de la servidumbre femenina» a la tierra prometida del humanismo.<sup>2</sup> Matthew Arnold también pensaba que los críticos literarios podrían perecer en el desierto antes de arribar a la tierra prometida de la imparcialidad. Heilbrun y Stimpson eran neoarnoldianas, como dignas miembros de las facultades de Columbia y Barnard. Pero si en los años ochenta las críticas literarias feministas vagan todavía en el desierto, nosotras estamos en buena compañía, pues, tal como nos dice Geoffrey Hartman, *toda* la crítica está en el desierto. Las críticas feministas podemos sorprendernos de hallarnos en este grupo de pioneros de la teoría, ya que en la tradición literaria estadounidense este desierto es un dominio exclusivamente masculino.<sup>3</sup> Sin embargo, entre la ideología feminista y el ideal liberal de la imparcialidad, se halla el desierto de la teoría, donde también debemos construir nuestro hogar.

Hasta fecha reciente, la crítica feminista carecía de bases teóricas; una huérfana empírica en la tormenta de la teoría. En 1975, estaba yo convencida de que ningún manifiesto teórico podía dar cuenta, adecuadamente, de las variadas metodologías e ideologías que se llamaban a sí mismas lectura o escritura feminista.<sup>4</sup> Al año siguiente, Annette Kolodny observó que la crítica literaria feminista parecía «más una serie de estrategias intercambiables, que una escuela coherente o un con-

1. En *Critical Inquiry*, v. 8, invierno de 1981, University of Chicago Press.

2. Carolyn C. Heilbrun y Catharine R. Stimpson, «Theories of Feminist Criticism: A Dialogue», en *Feminist Literary Criticism*, Josephine Donovan (ed.), Lexington, University Press of Kentucky, 1975, p. 64. También examino esta diferencia en mi ensayo «Toward a Feminist Poetics».

3. No se habla de ninguna crítica feminista en *Criticism in the Wilderness: The Study of Literature Today*, New Haven, Conn., Yale University Press, 1980, de Geoffrey Hartman, aunque sí se describe un espíritu femenino llamado «la musa de la crítica»: «más una institutriz que una musa, la severa hija de los libros que ya no se leen bajo los árboles y en los campos», p. 175.

4. Véase mi ensayo «Literary Criticism», en *Signs*, 1, invierno de 1975, pp. 435-460.

junto de objetivos compartidos». <sup>5</sup> Desde entonces, los objetivos formulados no se han unificado notablemente. Las críticas de raza negra protestan ante el «silencio masivo» de la crítica feminista con respecto a las escritoras negras y del Tercer Mundo, y exigen una estética feminista negra que aborde políticas raciales y sexuales. Las feministas marxistas consideran que tanto clase como género determinan crucialmente la producción literaria. <sup>6</sup> Por otra parte, las historiadoras literarias desean develar una tradición perdida. Las críticas concededoras de metodologías desconstruccionistas aspiran a «sintetizar una crítica literaria tanto textual como feminista». <sup>7</sup> Las críticas freudianas y lacanianas, por su parte, desean establecer teorías sobre la relación de las mujeres con el lenguaje y la significación.

Un primer obstáculo para crear un marco teórico para la crítica feminista fue la renuencia de muchas mujeres a limitar o confinar un proyecto dinámico y expresivo. La apertura de la crítica feminista atrajo particularmente a las estadounidenses, que consideraban los debates estructuralistas, postestructuralistas y desconstruccionistas de los años setenta como áridos y engañosamente objetivos, el epítome del pernicioso discurso masculino del que muchas feministas deseaban escapar. Virginia Woolf, al recordar en *A Room of One's Own* cómo se le había prohibido entrar a la biblioteca de la Universidad de Cambridge, santuario simbólico del *logos* masculino, sabiamente señaló que si es «desagradable quedar fuera... es aún peor quedar encerrado». Las partidarias de esta posición antiteórica trazaron su descendencia a partir de Woolf, así como también de otras feministas visionarias como Mary Daly, Adrienne Rich y Marguerite Duras, quienes se habían burlado del narcisismo estéril de la erudición masculina, y aplaudieron la afortunada exclusión de las mujeres de la metodolatría patriarcal. Así, para algunas, la crítica feminista constituía un acto de resistencia contra la teoría, una confrontación con los cánones y juicios existentes; lo que Josephine Donovan llama «un modo de negación dentro de una dialéctica fundamental». Como Judith Fetterley declaró en su libro *The Resisting Reader*, a la crítica feminista se la caracteriza por «una resistencia a la codificación y una negativa a que se establezcan sus parámetros prematuramente». He comentado, en otra parte, con simpatía, sobre la desconfianza de los sistemas monolíticos y el rechazo al cientificismo en los estudios literarios, que muchas críticas feministas han expresado. Mientras la crítica científica luchaba por deshacerse de lo subjetivo, la crítica feminista reafirmaba la autoridad de la experiencia. <sup>8</sup>

5. Annette Kolodny, «Literary Criticism», en *Signs*, 1, invierno de 1976, p. 420.

6. Sobre crítica acerca de literatura por escritoras negras, véase Barbara Smith, «Toward a Black Feminist Criticism», y Mary Helen Washington, «New Lives and New Letters: Black Women Writers at the End of the Seventies», en *College English*, 43, enero de 1981, pp. 1-11. Sobre crítica marxista, véase, del Marxist-Feminist Literature Collective, «Women's Writing», en *Ideology and Consciousness*, 3, primavera de 1978, pp. 27-48, un análisis realizado colectivamente sobre varias novelas del siglo XIX escritas por mujeres, que concede la misma importancia al género, la clase y la producción literaria como determinantes textuales.

7. Margaret Homans, *Women Writers and Poetic Identity: Dorothy Wordsworth, Emily Brontë, and Emily Dickinson*, Princeton, N.J., Princeton University Press, 1980, p. 10.

8. Josephine Donovan, «Afterward: Critical Revision», en *Feminist Literary Criticism*, p. 74. Judith Fetterley, *The Resisting Reader: A Feminist Approach to American Fiction*, Bloomington, Indiana University Press, 1978, p. VIII. Véase mi ensayo «Toward a Feminist Poetics». *The Authority of Experience* es el título de una antología editada por Arlyn Diamond y Lee R. Edwards, Amherst, Mass., University of Massachusetts Press, 1977.

Sin embargo, lo que se consideró un *impasse* teórico era, en realidad, una fase evolutiva. La ética del despertar ha sido sucedida, al menos en las universidades, por una segunda etapa que se caracteriza por la angustia ante el aislamiento de la crítica feminista respecto de una comunidad crítica cada vez más interesada en la teoría e indiferente a la escritura femenina. La cuestión de cómo debe definirse la crítica feminista en relación con las nuevas teorías críticas y con los teóricos ha ocasionado agudos debates en Europa y Estados Unidos. Nina Auerbach ha señalado la ausencia de diálogo y se pregunta si la crítica feminista debe aceptar responsabilidad por ello:

Las críticas feministas parecen particularmente reacias a definirse ante los no iniciados. En cierto sentido nuestra hermandad se ha vuelto demasiado poderosa; como escuela, la confianza en nosotras es tan fuerte que rechazamos comunicarnos con las redes del poder y la respetabilidad que deseamos cambiar.<sup>9</sup>

Pero, más que rehusar comunicarse con estas redes, la crítica feminista en realidad les ha hablado directamente en sus propios medios de difusión: *PMLA*, *Diacritics*, *Tel Quel*, *New Literary History* y *Critical Enquiry*. Para la crítica feminista en busca de esclarecimiento, la proliferación de comunicados puede en sí resultar confusa.

Existen dos modalidades definidas de crítica feminista, y fusionarlas (como es costumbre en la mayoría de los comentaristas) conduce a una perplejidad permanente ante sus potencialidades teóricas. La primera modalidad es ideológica; se ocupa de la feminista como *lectora*, y ofrece lecturas feministas de textos que examinan las imágenes y los estereotipos de la mujer en la literatura, las omisiones y los falsos conceptos acerca de la mujer en la crítica, y el lugar asignado a la mujer en los sistemas semióticos. Esto no es todo lo que una lectura feminista ofrece; puede ser también, como Adrienne Rich propone, un acto de liberación intelectual:

Una crítica radical de la literatura, feminista en su impulso, tomaría la obra, ante todo, como un indicio de cómo vivimos y hemos vivido, cómo se nos ha inducido a imaginarnos a nosotras mismas, cómo el lenguaje nos ha atrapado, al mismo tiempo que nos ha liberado, cómo el acto mismo de nombrar ha sido hasta ahora una prerrogativa masculina, y cómo podemos comenzar a ver y a nombrar —y, por lo tanto, a vivir— de nuevo.<sup>10</sup>

Este revitalizador encuentro con la literatura, al que llamaré *lectura feminista* o *crítica feminista*, es, en esencia, un modo de interpretación, uno de los tantos modos que cualquier texto complejo acomoda y permite. Resulta difícil proponer coherencia teórica en actividad tan amplia y ecléctica, aunque, como práctica crítica, la lectura feminista ha sido ciertamente de gran influencia. Sin embargo, en el libre juego del campo de la interpretación, la crítica feminista sólo puede competir con lecturas alternativas, todas ellas con la obsolescencia interconstruida de los Buick, y desechadas tan pronto como surgen nuevas lecturas. Kolodny, la más compleja teórica de la interpretación feminista, admite:

9. Nina Auerbach, «Feminist Criticism Reviewed», en *Gender and Literary Voice*, Janet Told (ed.), Nueva York, Holmes & Meier, 1979, p. 35.

10. Adrienne Rich, «When We Dead Awaken: Writing as Re-Vision», *On Lies, Secrets, and Silence*, Nueva York, W.W. Norton, 1979, p. 35.

Todo lo que la feminista afirma es su propio derecho equivalente de liberar nuevos (y quizá diferentes) significados de estos mismos textos; y, al mismo tiempo, su derecho de elegir cuáles aspectos de un texto considera relevantes, porque ella, después de todo, le plantea preguntas nuevas y diferentes. A lo largo del proceso no pretende que sus distintas lecturas y sistemas de lectura tengan un carácter definitivo o redondez estructural, sino tan sólo que sean útiles para reconocer los logros particulares de la mujer como autora, y se apliquen para descodificar concienzudamente a la mujer como signo.

Kolodny, en vez de sentirse desilusionada por estos objetivos limitantes, encuentra en ellos la causa feliz del «pluralismo juguetón» de la teoría crítica feminista; pluralismo que considera ser «la única posición crítica consecuente con el estado actual del movimiento femenino en su conjunto».<sup>11</sup> Su crítica feminista danza ágilmente por los campos minados de la teoría.

Kolodny, consciente de las implicaciones políticas en juego, y expresando argumentos brillantes, no logra, sin embargo, convencerme de que la crítica feminista deba abandonar la esperanza «de establecer algún modelo conceptual básico». Si vemos nuestro trabajo crítico como una labor de interpretación y reinterpretación, debemos conformarnos con el pluralismo como nuestra posición crítica. Pero si deseamos plantear preguntas sobre el proceso y los contextos de la escritura, si deseamos, genuinamente, definirnos ante los no iniciados, no podremos descartar la perspectiva de un consenso teórico en esta etapa inicial.

Toda la crítica feminista es, en cierto sentido, revisionista, ya que cuestiona la pertinencia de las estructuras conceptuales aceptadas, y, de hecho, gran parte de la crítica estadounidense actual afirma ser también revisionista. La defensa más amplia y estimulante de este «imperativo revisionista» la hace Sandra Gilbert: afirma que la mayor ambición de la crítica feminista es «descodificar y desmitificar todas las preguntas y respuestas veladas que siempre han ensombrecido las relaciones entre textualidad y sexualidad, género literario y género, identidad psicosexual y autoridad cultural».<sup>12</sup> Pero, en la práctica, la crítica feminista revisionista repara un agravio y se construye a partir de los modelos existentes. Nadie podría negar que la crítica feminista tiene afinidades con otras prácticas y metodologías críticas contemporáneas, y que el mejor trabajo es también el que posee mayor información. Sin embargo, la obsesión feminista de corregir, modificar, añadir, revisar, humanizar, o incluso atacar la teoría crítica masculina nos mantiene dependientes de ella y retrasa nuestro avance en resolver nuestros propios problemas teóricos. A lo que me refiero aquí por «crítica literaria masculina» es a un concepto de creatividad, historia literaria o interpretación histórica basado enteramente en la experiencia masculina y proclamado como universal. Mientras continuemos buscando nues-

---

11. Annette Kolodny, «Dancing through the Minefield: Some Observations on the Theory, Practice, and Politics of a Feminist Literary Theory». Kolodny hace una defensa teórica completa de la necesidad de una hermenéutica feminista, en «Some Notes on Defining a "Feminist Literary Criticism"», *Critical Inquiry*, 2, otoño de 1975, pp. 75-92; «A Map for Rereading; or Gender and the Interpretation of Literary Texts», y «The Theory of Feminist Criticism» (conferencia dictada en el National Center for the Humanities, Conference on Feminist Criticism, Research Triangle Park, N.C., marzo de 1981).

12. Sandra M. Gilbert, «What Do Feminist Critics Want? A Postcard from the Volcano», en Elaine Showalter (ed.), *The New Feminist Criticism: Essays on Woman, Literature and Theory*, Nueva York, Pantheon Books, 1985.

tros principios básicos en los modelos androcéntricos —aun cuando los revisemos al añadir el marco de referencia feminista—, no aprenderemos nada nuevo. Y cuando el proceso es tan unilateral, cuando los críticos se ufanan de su ignorancia acerca de la crítica feminista, resulta desalentador encontrar críticas feministas ansiosas de obtener la aprobación de los «padres blancos», que no escuchan ni contestan. Algunas críticas feministas se han propuesto un revisionismo que se convierte en una especie de homenaje; han hecho de Lacan el hombre galante de *Diacritics*, y han forzado a Pierre Macherey a recorrer esos oscuros callejones de la psique que Engels no se atrevía a pisar. De acuerdo con Christiane Makward, el problema es aún más serio en Francia que en Estados Unidos: «Si el pensamiento neofeminista parece haberse detenido —escribe Makward—, se debe a que continúa alimentándose del discurso de los maestros».<sup>13</sup>

Es tiempo ya de que la crítica feminista decida entre la religión y el revisionismo, podemos reclamar algún campo teórico firme como nuestro. Al exigir una crítica feminista genuinamente centrada en la mujer, coherente de modo independiente e intelectual, no pretendo alentar las fantasías separatistas de las visionarias feministas radicales, o excluir de nuestro ejercicio crítico una variedad de herramientas intelectuales. Necesitamos indagar más acuciosamente qué deseamos saber y cómo encontrar las respuestas a las preguntas que provienen de *nuestra* experiencia. No creo que la crítica feminista pueda encontrar un pasado útil en la tradición crítica androcéntrica. Tiene más que aprender de los estudios sobre la mujer que de los estudios sobre literatura inglesa; más que aprender de la teoría feminista internacional que de otro seminario sobre los maestros. Debe encontrar su propio objeto de estudio, su propio sistema, su propia teoría y su propia voz. Como escribe Rich sobre el poema de Emily Dickinson «I Am in Danger..., Sir», debemos elegir el establecer, por fin, la discusión bajo nuestras propias premisas.

## Definiendo lo femenino: la ginocrítica y el texto femenino

La escritura de la mujer siempre es femenina; no puede ser más que femenina; cuando es mejor es más femenina; la única dificultad estriba en definir lo que entendemos por femenina.

VIRGINIA WOOLF

Es imposible definir una práctica femenina de la escritura, y ésta es una imposibilidad que permanecerá, ya que esta práctica nunca será teorizada, cercada, codificada, lo cual no significa que no exista.

HÉLÈNE CIXOUS, «The Laugh of the Medusa»

13. Christiane Makward, «To Be or Not to Be... A Feminist Speaker», en *The Future of Difference*, Hester Eisenstein y Alfred Jardine (eds.), Boston, G.K. Hall, 1980, p. 102. Sobre Lacan, véase Jane Gallop, «The Ladies' Man», en *Diacritics*, 6, invierno de 1976, pp. 28-34; sobre Macherey, véase, del Marxist-Feminist Literature Collective, «Women's Writing».

Creo que fue en la década pasada cuando se inició el proceso de definir lo femenino. La crítica feminista ha cambiado gradualmente su interés central por las lecturas revisionistas, hacia una investigación sostenida sobre la literatura escrita por mujeres. La segunda modalidad de crítica feminista, engendrada por este proceso, es el estudio de las mujeres como *escritoras*, y sus objetos de estudio son la historia, los estilos, los temas, los géneros y las estructuras de la escritura de mujeres; la psicodinámica de la creatividad femenina; la trayectoria individual o colectiva en las carreras de las mujeres; y la evolución, así como las leyes, de la tradición literaria femenina. No existe un término en inglés para este discurso crítico especializado, así que he inventado el término «ginocrítica». A diferencia de la crítica feminista, la ginocrítica ofrece muchas oportunidades teóricas. Considerar como objeto principal la escritura femenina nos obliga a dar el salto hacia una nueva perspectiva conceptual y a redefinir la naturaleza del problema teórico que enfrentamos. Ya no es más el dilema ideológico de reconciliar pluralismos revisionistas, sino la cuestión esencial de la diferencia: ¿cómo constituir a las mujeres como grupo literario definido? ¿Cuál es la *diferencia* de la escritura femenina?

Pienso que Patricia Meyer Spacks fue la primera crítica académica en notar este cambio de la crítica feminista, de lo androcéntrico a lo ginocéntrico. En *The Female Imagination* (1975), Meyer Spacks señala que pocas teóricas feministas se habían interesado por la escritura femenina. La manera en que Simone de Beauvoir escribe acerca de las escritoras, en *El segundo sexo*, «siempre sugiere una tendencia *a priori* a considerarlas con menos seriedad que a sus contrapartes masculinas»; Mary Ellmann, en *Thinking about Women*, describe el éxito literario de las mujeres como una evasión de las categorías de ser mujer; y, de acuerdo con Spacks, Kate Millett, en *Sexual Politics*, «tiene poco interés en escritoras de literatura».<sup>14</sup> El amplio estudio de Spacks inaugura un nuevo período en la crítica y la historia literarias feministas que, una y otra vez, se planteaban la pregunta de cómo la escritura femenina había sido diferente, cómo la condición de mujer dio cuerpo a la expresión creativa de las mujeres. En libros como *Literary Women* de Ellen Moers (1976), *A Literature of Their Own* de Elaine Showalter (1977), *Woman's Fiction* de Nina Baym (1978), *The Madwoman in the Attic* de Sandra Gilbert y Susan Gubar (1979), *Women Writers and Poetic Identity* de Margaret Homans (1980), y en cientos de ensayos y artículos, la escritura femenina se afirmó como el proyecto central de los estudios literarios feministas.

Este cambio de énfasis lo encontramos también en la crítica feminista europea. Hasta la fecha, la mayoría de los comentarios sobre el discurso crítico feminista francés acentúa su disimilitud fundamental con la orientación empírica estadounidense; su escaso apoyo intelectual en la lingüística, el marxismo, el psicoanálisis neofreudiano y lacaniano, y la desconstrucción derridiana. A pesar de estas diferencias, los nuevos feminismos franceses tienen, sin embargo, mucho en común con las teorías feministas radicales estadounidenses, en términos de afinidades intelectuales y energías retóricas. El concepto de *écriture féminine*, inscripción del cuerpo femenino y diferencia femenina en el lenguaje y el texto, es una formulación teórica significativa de la crítica feminista francesa, a pesar de que describa una posibilidad utópica más que una práctica literaria. Hélène Cixous, una de las principales defensoras de la *écriture féminine*, ha admitido que sólo con algunas

14. Patricia Meyer Spacks, *The Female Imagination*, Nueva York, Alfred A. Knopf, 1975, pp. 19, 32.

excepciones «no hay aún una escritura que inscriba la feminidad», y Nancy Miller explica que la *écriture féminine* «privilegia una textualidad *avantgarde*, una producción literaria de finales del siglo XX, y es, fundamentalmente, una esperanza, si no un mapa, para el futuro».<sup>15</sup> No obstante, el concepto *écriture féminine* brinda una forma de hablar sobre lo escrito por mujeres, que reafirma el *valor* de lo femenino e identifica al proyecto teórico de la crítica feminista como el análisis de la diferencia. En años recientes, las traducciones de los importantes trabajos de Julia Kristeva, Cixous y Luce Irigaray, así como la excelente colección *New French Feminisms*, han hecho más accesible la crítica francesa a las académicas feministas estadounidenses.<sup>16</sup>

La crítica feminista inglesa, que incorpora la teoría feminista francesa y la marxista, pero con una orientación más tradicional hacia la interpretación del texto, ha variado también su enfoque hacia la escritura femenina.<sup>17</sup> El énfasis en cada país es diferente: la crítica feminista inglesa, esencialmente marxista, hace hincapié en la opresión; la crítica feminista francesa, esencialmente psicoanalítica, hace hincapié en la represión; la crítica feminista estadounidense, esencialmente textual, hace hincapié en la expresión. Todas, sin embargo, se han convertido en ginocéntricas. Todas luchan por encontrar una terminología que rescate lo femenino de sus asociaciones estereotipadas con la inferioridad.

Definir la diferencia única de la escritura femenina, como Woolf y Cixous advierten, es una tarea escurridiza y demandante. ¿Es la diferencia una cuestión de estilo? ¿De género? ¿De experiencia? ¿O se produce en el proceso de lectura, como sostienen algunas críticas de lo textual? Spacks llama «una divergencia delicada» a la diferencia de la escritura femenina, poniendo de manifiesto la naturaleza sutil y evasiva de la práctica femenina de la escritura. Sin embargo, la delicada divergencia de los textos escritos por mujeres nos desafía a que respondamos con la misma delicadeza y precisión a las pequeñas, aunque cruciales, desviaciones, a las cargas acumulables de experiencia y exclusión, que han dejado su huella en la historia de la escritura femenina. Antes de que podamos trazar esta historia, debemos develarla paciente y escrupulosamente; nuestras teorías deben tener bases sólidas en la lectura y la investigación. Pero a través de la ginocrítica tenemos la oportunidad de aprender algo sólido, perdurable y real acerca de la relación de las mujeres con la cultura literaria.

Las teorías sobre la escritura femenina hacen uso, en la actualidad, de cuatro modelos de diferencia: biológico, lingüístico, psicoanalítico y cultural. Cada uno constituye un esfuerzo por definir y diferenciar los rasgos distintivos de una escritora y de un texto escrito por una mujer; cada modelo representa también una escuela de crítica feminista ginocéntrica con sus propios textos, estilos y métodos favoritos.

15. Hélène Cixous, «The Laugh of the Medusa», traducción de Keith y Paula Cohen, en *Signs*, 1, verano de *Century Literary Imagination*, New Haven, Conn., Yale University Press, 1979, pp. 6-7.

16. Para un panorama general, véase Donna C. Stanton, «Language and Revolution: The Franco-American Dis-Connection», en Eisenstein y Jardine, *Future and Difference*, pp. 73-87, y Elaine Marks e Isabelle de Courtivron (eds.), *New French Feminisms*. La abreviatura *NFF* se empleará a lo largo de mi ensayo acompañada del nombre de la traductora entre paréntesis. La traducción al español de las citas tomadas de *NFF* es de Argentina Rodríguez.

17. Dos textos importantes son el manifiesto del Marxist-Feminist Literature Collective, «Women's Writing», y los trabajos de los encuentros sobre mujer y literatura, Mary Jacobus (ed.), *Women's Writing and Writing about Women*, Nueva York, Barnes & Noble Imports, 1979.

Estos modelos se solapan, pero son, a grandes rasgos, secuenciales, en el sentido de que cada uno incorpora al anterior. Ahora intentaré distinguir las diversas terminologías y suposiciones de estos cuatro modelos de diferencia, y evaluar su utilidad.

## La escritura femenina y el cuerpo femenino

Más cuerpo, por tanto más escritura.

CIXOUS, «The Laugh of the Medusa»

La crítica orgánica o biológica es la declaración más extrema de la diferencia de género, de un texto marcado con la huella indeleble del cuerpo: anatomía es textualidad. La crítica biológica es una de las formulaciones teóricas más sibilinas y desconcertantes de la crítica feminista. Al invocar sin más la anatomía, se arriesga el regreso a un descarnado esencialismo: las teorías fállicas y ováricas del arte que sometieron a la mujer en el pasado. Los médicos victorianos creían que las funciones fisiológicas de la mujer desviaban aproximadamente el 20 % de la energía creativa de su actividad cerebral. Los antropólogos victorianos creían que los lóbulos frontales del cerebro del hombre tenían mayor peso y estaban más desarrollados que los lóbulos de la mujer, y que, por lo tanto, las mujeres poseían una inteligencia inferior.

Mientras que la crítica feminista rechaza la atribución de una inferioridad biológica literal, algunas teóricas parecen aceptar las implicaciones *metafóricas* de la diferencia biológica en la escritura. En *The Madwoman in the Attic*, por ejemplo, Gilbert y Gubar estructuran sus análisis sobre escritura femenina a partir de metáforas de paternidad literaria. «En la cultura patriarcal occidental», sostienen, «[...] el autor del texto es un padre, un progenitor, un procreador, un patriarca estético cuya pluma es un instrumento de poder generativo como su pene». Al carecer de autoridad fálica, sugieren luego, la escritura femenina está profundamente marcada por las ansiedades de esta diferencia: «Si la pluma es un pene metafórico, ¿de qué órgano pueden las mujeres generar textos?»<sup>18</sup>

A esta pregunta retórica, Gilbert y Gubar no ofrecen respuesta; pero es una pregunta seria planteada por gran parte del discurso teórico feminista. Las críticas que, como yo misma, objetan la analogía fundamental, podrían responder que las mujeres generan textos de sus cerebros, o que el procesador de palabras, con sus *microchips* compactamente codificados, con sus cables de salida y entrada, constituye una matriz metafórica. La metáfora de la paternidad literaria, como Auerbach señala en su artículo sobre *The Madwoman*, deja de lado «una igualmente infinita y, para mí, aún más agobiante ecuación metafórica entre la creatividad literaria y el alumbramiento».<sup>19</sup> Las metáforas de *maternidad* literaria ciertamente predominaron en los siglos XVIII y XIX; el proceso de la creación literaria es, por analogía, mucho más similar a la gestación, al parto y al alumbramiento, que a la inseminación. A modo de ejemplo, Douglas Jerrold, al describir el plan de Thackeray para

18. Sandra M. Gilbert y Susan Gubar, *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth Century Literary Imagination*, New Haven, Conn., Yale University Press, 1979, pp. 6-7.

19. Nina Auerbach, reseña de *Madwoman*, en *Victorian Studies*, 23, verano de 1980, p. 506.

*Henry Esmond*, comenta con jovialidad: «Supongo que habrán escuchado que Thackeray está preñado con veinte partes, y si no se ha equivocado en sus cálculos, espera la primera entrega para Navidad». <sup>20</sup> (Si escribir significa, de manera metafórica, dar a luz, ¿de qué órgano pueden los hombres generar textos?)

Algunas críticas feministas radicales, principalmente en Francia, pero también en Estados Unidos, insisten en que debemos leer estas metáforas como algo más que meras diversiones; que debemos repensar y redefinir seriamente la diferenciación biológica y su relación con la escritura femenina. Argumentan que «la escritura femenina proviene del cuerpo, que nuestra diferenciación sexual es también nuestra fuente». <sup>21</sup> En *Of Woman Born*, Adrienne Rich explica su convicción de que...

[...] la biología femenina [...] posee implicaciones más radicales que las que hemos llegado a apreciar. El pensamiento patriarcal limita la biología femenina a sus propias y restringidas especificaciones. La visión feminista se ha apartado de la biología femenina por estas razones; llegará, creo, a percibir nuestra cualidad física como un recurso en vez de un destino. Para vivir una vida plenamente humana, necesitamos no sólo controlar nuestros cuerpos [...] debemos tocar la unidad y la resonancia de nuestra cualidad física, el territorio corporal de nuestra inteligencia. <sup>22</sup>

La crítica feminista escrita desde la perspectiva biológica pone énfasis, generalmente, en la importancia del cuerpo como fuente de imágenes. Alicia Ostriker, por ejemplo, argumenta que las poetisas estadounidenses contemporáneas emplean imágenes anatómicas más abiertas y constantes que su contraparte masculina, y que este insistente lenguaje del cuerpo rehúsa la trascendencia espuria lograda a expensas de negar la carne. Terence Diggory, en un ensayo fascinante sobre Whitman y Dickinson, muestra que la desnudez física, un símbolo poético de autenticidad tan poderoso para Whitman y otros poetas masculinos, tuvo connotaciones muy diferentes para Dickinson y sus sucesoras, quienes asociaban la desnudez con el desnudo femenino cosificado y sexualmente explotado, y quienes eligieron, en su lugar, imágenes protectoras del ser acorazado. <sup>23</sup>

La crítica feminista que intenta ser biológica, escribir desde el cuerpo de la mujer, es intimista, confesional, con frecuencia innovadora en estilo y forma. Ra-

20. Douglas Jerrold, citado en Kathleen Tillotson, *Novels of the Eighteen-Forties*, Londres, Oxford University Press, 1961, p. 39. James Joyce delineó al creador como femenino y a la creación literaria como un proceso de gestación; véase Richard Ellmann, *James Joyce: A Biography*, Londres, Oxford University Press, 1959, pp. 306-308.

21. Carolyn G. Burke, «Report from Paris: Women's Writing and the Women's Movement», en *Signs*, 3, verano de 1978, p. 851.

22. Adrienne Rich, *Of Woman Born: Motherhood as Experience and Institution*, Nueva York, W.W. Norton, 1976, p. 62. La crítica biofeminista ha influido en otras disciplinas, *v. gr.*, críticas de arte como Judy Chicago y Lucy Lippard sugieren que las artistas se sienten atraídas por la urgencia de utilizar una iconografía vaginal o uterina como punto central, así como líneas curvas y formas táctiles y sensuales. Véase Lucy Lippard, *From the Center: Feminist Essays on Women's Art*, Nueva York, E.P. Dutton, 1976.

23. Alicia Ostriker, «Body Language Imagery of the Body in Women's Poetry», en *The State of the Language*, Leonard Michaels y Christopher Ricks (eds.), Berkeley, University of California Press, 1980, pp. 247-263, y Terence Diggory, «Armoured Women, Naked Men: Dickinson, Whitman, and Their Successors», en *Shakespeare's Sisters: Essays on Women Poets*, Sandra M. Gilbert y Susan Gubar (eds.), Bloomington, Indiana University Press, 1979, pp. 135-150.

chel Blau DuPlessis, en «Washing Blood», introducción a un número especial de *Feminist Studies* sobre el tema de la maternidad, procede a describir, en párrafos breves y líricos, su propia experiencia al adoptar a un niño, a narrar sus sueños y pesadillas, y a meditar sobre «La unión curativa del cuerpo y la mente, que se basa no sólo en las experiencias vividas de la maternidad como institución social [...] sino también en un poder biológico que habla a través de nosotras».<sup>24</sup> Este tipo de crítica se coloca en una posición desafiantemente vulnerable, virtualmente expone su cuello ante el cuchillo, ya que nuestros tabúes profesionales en contra de las autorrevelaciones son en extremo poderosos. Cuando triunfa, sin embargo, logra el poder y la dignidad del arte. Su existencia constituye un reproche implícito a las críticas que continúan escribiendo, de acuerdo con Rich, «desde algún lugar fuera de sus cuerpos femeninos». En contraste con esta caudalosa crítica confesional, la hermética inteligencia olímpica de textos como *Seduction and Betrayal* de Elizabeth Hardwick o *Illness as Metaphor* de Susan Sontag puede parecer árida y forzada.

Sin embargo, en su obsesión con «el territorio corporal de nuestra inteligencia», la biocrítica feminista puede ser también cruelmente prescriptiva. En cierto sentido, la exhibición de heridas sangrantes se convierte en un rito de iniciación muy distante y sin conexión alguna con una visión crítica. Y como las editoras de la revista *Questions Féministes* señalan, «es [...] peligroso colocar al cuerpo en el centro de una búsqueda de la identidad femenina [...] Los temas de Otridad y del cuerpo se fusionan, porque la diferencia más visible entre el hombre y la mujer, y la única que sabemos con certeza permanente [...] es, de hecho, la diferencia del cuerpo. Esta diferencia se ha utilizado para justificar el poder absoluto de un sexo sobre el otro» (traducción, del francés al inglés, de Yvonne Rochette-Ozzello, *NFF*, p. 218). El estudio de imágenes biológicas en la escritura femenina resulta útil e importante mientras entendamos que abarca otros factores que no son anatómicos. Las ideas acerca del cuerpo son fundamentales para comprender cómo las mujeres conceptualizan su situación en la sociedad; pero no puede haber expresión del cuerpo sin que esté mediada por estructuras lingüísticas, sociales y literarias. La diferencia en la práctica literaria femenina, por lo tanto, debe buscarse (según palabras de Miller) en «el cuerpo de su escritura y no en la escritura de su cuerpo».<sup>25</sup>

## La escritura femenina y el lenguaje femenino

Las mujeres dicen, el lenguaje que hablas envenena tu glotis lengua paladar labios. Dicen, el lenguaje que hablas está formado por palabras que te están matando. Dicen, el lenguaje que hablas está formado por signos que hablando claramente designan lo que los hombres se han apropiado.

MONIQUE WITTIG, *Les Guérillères*

24. Rachel Blau DuPlessis, «Washing Blood», en *Feminist Studies*, n.º 4, junio de 1978, p. 10. Todo el número constituye un documento importante sobre crítica feminista.

25. Nancy K. Miller, «Women's Autobiography in France: For a Dialectics of Identification», en *Women and Language in Literature and Society*, Sally McConnell-Ginet, Ruth Borker y Nelly Furman (eds.), Nueva York, Praeger, 1980, p. 271.

Las teorías lingüísticas y textuales de la escritura femenina se preguntan si hombres y mujeres emplean el lenguaje de manera distinta; si las diferencias sexuales en el uso del lenguaje pueden teorizarse en términos de la biología, la socialización o la cultura; si las mujeres pueden crear nuevos lenguajes propios; y si hablar, leer y escribir están marcados por el género. Las críticas feministas estadounidenses, francesas e inglesas han llamado la atención hacia problemas filosóficos, lingüísticos y prácticos en el uso del lenguaje por las mujeres, y el debate sobre el lenguaje es una de las áreas más estimulantes en la ginocrítica. Poetas y escritoras encabezan el ataque en contra de lo que Rich nombra «el lenguaje del opresor», un lenguaje criticado, a veces, como sexista, otras, como abstracto. Pero el problema va más allá de los esfuerzos reformistas por depurar el lenguaje de sus aspectos sexistas. Como Nelly Furman explica:

Es por medio del lenguaje como definimos y categorizamos áreas de diferencia y semejanza, las cuales, a su vez, nos permiten comprender el mundo que nos rodea. Las categorizaciones centradas en lo masculino predominan en el inglés estadounidense y conforman, sutilmente, nuestra comprensión y percepción de la realidad; es por esto que la atención ha ido en aumento hacia los aspectos inherentemente opresivos para la mujer en un sistema de lenguaje construido por el hombre.<sup>26</sup>

De acuerdo con Carolyn Burke, el sistema de lenguaje se halla en el centro de la teoría feminista francesa:

El interés central más reciente de la escritura femenina en Francia es encontrar y emplear un lenguaje femenino apropiado. El lenguaje es el lugar para comenzar: una *prise de conscience* debe ser seguida por una *prise de la parole* [...] Desde este punto de vista, las formas precisas del modo de discurso dominante muestran la marca de la ideología dominante masculina. En consecuencia, cuando una mujer escribe o habla para afirmar su existencia, se ve forzada a hablar en algo parecido a una lengua extranjera, una lengua con la cual podría sentirse incómoda.<sup>27</sup>

Muchas feministas francesas son partidarias de un lingüismo revolucionario, una ruptura oral con la dictadura del habla patriarcal. Annie Leclerc, en *Parole de femme*, exhorta a las mujeres a «inventar un lenguaje que no sea opresor, un lenguaje que no deje sin habla sino que suelte la lengua» (traducción, del francés al inglés, de Courtivron, *NFF*, p. 179). Chantal Chawaf, en un ensayo sobre «La chair linguistique», relaciona al biofeminismo y al lingüismo bajo la perspectiva de que el lenguaje femenino y una práctica de la escritura genuinamente femenina articularán al cuerpo:

Para reconectar al libro con el cuerpo y con el placer, debemos desintelectualizar la escritura [...] Y este lenguaje, mientras se desarrolla, no degenerará ni se secará, no regresará al academicismo descarnado, ni a los discursos estereotípicos y serviles que rechazamos. [...] El lenguaje femenino, por su propia naturaleza, debe incidir en la vida de manera apasionada, científica, poética, política, a fin de hacerlo invulnerable. [Traducción, del francés al inglés, de Rochette-Ozzello, *NFF*, pp. 177-178.]

26. Nelly Furman, «The Study of Women and Language: Comment on Vol. 3, No. 3», en *Signs*, 4, otoño de 1978, p. 182.

27. Carolyn G. Burke, *op. cit.*, p. 844.

Pero los eruditos que desean un lenguaje femenino que *sea* intelectual y teórico, que actúe *dentro* de la academia, se enfrentan a lo que parece una paradoja imposible, como Xavière Gauthier se lamenta: «Mientras las mujeres permanezcan silenciosas, estarán fuera del proceso histórico. Pero si comienzan a hablar y a escribir *como lo hacen los hombres*, entrarán en la historia sojuzgadas y alienadas; ésta es una historia que, hablando lógicamente, su lenguaje debe romper» (traducción, del inglés al francés, de Marilyn A. August, *NFF*, pp. 162-163). Lo que necesitamos, propone Mary Jacobus, es una escritura femenina que trabaje dentro del discurso «masculino», pero que trabaje incesantemente para desconstruirlo: «para escribir lo que no se puede escribir», y de acuerdo con Shoshana Feldman, «el desafío que actualmente enfrenta la mujer es nada menos que el de «reinventar» el lenguaje [...] hablar no sólo en contra, sino fuera de la estructura falogocéntrica especular, de establecer un discurso cuya condición no sería definida por la falacia del significado masculino».<sup>28</sup>

Más allá de la retórica, ¿qué nos pueden decir sobre las perspectivas de un lenguaje femenino las investigaciones lingüísticas, históricas y antropológicas? Ante todo, el concepto de un lenguaje femenino no se origina en la crítica feminista; es muy antiguo y aparece con frecuencia en el folclor y el mito. En esos mitos, la esencia del lenguaje femenino es su carácter secreto; lo que realmente se describe es la fantasía masculina de la naturaleza enigmática de lo femenino. Herodoto, por ejemplo, relata que las amazonas eran unas lingüistas competentes que dominaban con facilidad los lenguajes de sus antagonistas masculinos, aunque los hombres nunca pudieron aprender el lenguaje de las mujeres. En *The White Goddess*, Robert Graves argumenta, de manera romántica, que un lenguaje femenino existió ya en una etapa matriarcal de la prehistoria; después de una gran batalla entre los sexos, y con la derrota del patriarcado, el lenguaje femenino se volvió clandestino, para sobrevivir en los cultos misteriosos de Elisio y Corinto y en los aquelares de brujas en Europa Occidental. Viajeros y misioneros de los siglos XVII y XVIII trajeron consigo relatos de «lenguajes femeninos» entre los indios de América del Norte, los africanos y los asiáticos (las diferencias de estructuras lingüísticas que relataron fueron, por lo general, superficiales). Existe alguna evidencia etnográfica de que las mujeres en ciertas culturas han desarrollado una forma privada de comunicación que surge de su necesidad de hacer frente al silencio que la vida pública les impone. En las religiones extáticas, por ejemplo, las mujeres hablan con mayor frecuencia que los hombres, en lenguas secretas, fenómeno que los antropólogos atribuyen a su relativa inarticulación en el discurso religioso formal. Pero estos «lenguajes» femeninos ritualizados e ininteligibles no eran causa de regocijo; de hecho, eran condenadas a morir en la hoguera por la sospecha de que las brujas tenían conocimientos esotéricos, así como de poseer un lenguaje.<sup>29</sup>

Desde una perspectiva política, existen paralelos interesantes entre el problema feminista de un lenguaje femenino y el recurrente «tema del lenguaje» en la

28. Mary Jacobus, «The Difference of View», en *Women's Writing and Writing about Women*, pp. 12-13. Shoshana Feldman, «Women and Madness: The Critical Phallacy», en *Diacritics*, 5, invierno de 1975, p. 10.

29. Sobre el lenguaje de las mujeres, véase Sarah B. Pomeroy, *Goddesses, Whores, Wives, and Slaves: Women in Classical Antiquity*, Nueva York, Schocken Books, 1976, p. 24; Sally McConnell-Ginet, «Linguistics and Feminist Challenge», en *Women and Language*, p. 14; y Joan M. Lewis, *Ecstatic Religion*, 1971, citado en Shirley Ardener (ed.), *Perceiving Women*, Nueva York, Halsted Press, 1978, p. 50.

historia general de la descolonización. Después de una revolución, un nuevo estado debe decidir cuál lengua será la oficial: la lengua «psicológicamente inmediata», que posibilita «el tipo de fuerza que permite hablar en la lengua materna»; o la lengua que «es un camino hacia la comunidad más amplia de la cultura moderna», una comunidad a cuyos movimientos en el pensamiento sólo dan acceso las lenguas «extranjeras». <sup>30</sup> El tema del lenguaje en la crítica feminista surge, en cierto sentido, después de nuestra revolución, y pone de relieve las tensiones en los movimientos de mujeres entre aquellas que permanecen fuera de la academia y de las instituciones de la crítica, y aquellas que desean entrar e incluso conquistarlas.

La defensa de un lenguaje femenino es, por lo tanto, una postura política que lleva también una tremenda fuerza emocional. Pero, a pesar de su atractivo unificador, el concepto de un lenguaje femenino está plagado de dificultades. A diferencia del galés, el bretón, el swahili o el amhárico, es decir, lenguas de minorías o de grupos colonizados, no existe lengua materna, ni dialectos de género hablados por la población femenina de una sociedad que difieran significativamente de la lengua dominante. Lingüistas ingleses y estadounidenses están de acuerdo en que «no existe evidencia que pueda sugerir que los sexos están programados de antemano para desarrollar sistemas lingüísticos estructuralmente diferentes». Más aún, las numerosas diferencias específicas detectadas en el habla, la entonación y el uso del lenguaje en hombres y mujeres no pueden explicarse en términos de «dos lenguajes separados y específicos para cada sexo», sino que deben considerarse, en cambio, en términos de estilos, estrategias y contextos de desempeño lingüístico. <sup>31</sup> Los esfuerzos por analizar cuantitativamente el lenguaje en textos escritos por hombres o mujeres, como es el caso del estudio computarizado de Mary Hiatt sobre obras de ficción contemporáneas, *The Way Women Write* (1977), resultan un blanco fácil de ataque, por aislar las palabras de sus significados y propósitos. A un nivel más alto, los análisis que buscan un «estilo femenino» en la repetición de recursos estilísticos, patrones de imágenes y sintaxis en la escritura femenina, tienden a confundir formas innatas con los resultados sobredeterminados de la elección literaria. El lenguaje y el estilo nunca son espontáneos e instintivos, sino que son siempre los productos de innumerables factores, de género, tradición, memoria y contexto.

La labor apropiada para la crítica feminista consiste, a mi parecer, en concentrarse en el acceso de la mujer al lenguaje, en el rango léxico disponible del cual pueden elegirse palabras, en los determinantes ideológicos y culturales de la expresión. El problema no radica en que el lenguaje sea insuficiente para expresar la conciencia de la mujer, sino en que a la mujer se le han negado los recursos totales del lenguaje y ha sido forzada al silencio, al eufemismo o a la circunlocución. En una serie de borradores para una conferencia sobre escritura femenina (borradores que desechó o destruyó), Virginia Woolf objetó la censura que impedía el acceso de las mujeres al lenguaje. Comparándose con Joyce, Woolf señaló las diferencias entre sus territorios verbales: «Los hombres se escandalizan ahora si una mujer dice lo que siente (como lo hace Joyce). Sin embargo, la literatura que siempre está

30. Clifford Geertz, *The Interpretation of Cultures*, Nueva York, Basic Books, 1973, pp. 241-242.

31. Sally McConnell-Ginet, *op. cit.*, pp. 13, 16.

cerrando cortinas no es literatura. Todo lo que tenemos debe ser expresado —mente y cuerpo—, proceso de increíble dificultad y peligro».<sup>32</sup>

«Todo lo que tenemos debe ser expresado —mente y cuerpo—...». En vez de querer limitar el rango lingüístico de la mujer, debemos luchar para abrirlo y extenderlo. Los huecos en el discurso, los espacios, vacíos y silencios no constituyen los espacios donde se revela la conciencia femenina, sino las cortinas de la «casa-prisión del lenguaje». A la literatura femenina aún la rondan los fantasmas del lenguaje reprimido, y hasta que hayamos exorcizado esos fantasmas, no debe ser en el lenguaje en donde basemos nuestra teoría de la diferencia.

## Escritura femenina y psique femenina

La crítica literaria feminista, de orientación psicoanalítica, ubica la diferencia de la escritura femenina en la psique de la autora y en la relación del género con el proceso creativo. Incorpora los modelos biológicos y lingüísticos de diferencia de género en una teoría sobre la psique o el ser femenino, configurada por el cuerpo, el desarrollo del lenguaje y el papel que los sexos desempeñan en la sociedad. Aquí también existen dificultades que superar; el modelo freudiano requiere revisiones constantes para hacerlo ginocéntrico. En un antiguo y grotesco ejemplo de reduccionismo freudiano, Theodor Reik sugirió que las escritoras sufren menos bloqueos que los hombres porque sus cuerpos están contruidos para facilitar descargas: «Escribir, como Freud nos dijo al final de su vida, se conecta con orinar, lo cual, fisiológicamente, resulta más sencillo para la mujer (ellas tienen vejigas más amplias)».<sup>33</sup> Pero la crítica psicoanalítica no se centra, generalmente, en la capacidad de la vejiga (¿será éste el órgano en el cual las mujeres generan textos?), sino en la ausencia del falo. La envidia del pene, el complejo de castración y la fase edípica se han convertido en las coordenadas freudianas que definen la relación de la mujer con el lenguaje, la fantasía y la cultura. La escuela psicoanalítica francesa actual, dominada por Lacan, ha ampliado la castración a una metáfora totalizadora de las desventajas lingüísticas y literarias de las mujeres. En la teoría de Lacan, la adquisición del lenguaje y la entrada al orden simbólico suceden en la etapa edípica, en la que el niño o la niña acepta su identidad de género. Esta etapa requiere la aceptación del falo como significación privilegiada y el consiguiente desplazamiento de lo femenino, como Cora Kaplan explica:

El falo como significante tiene una posición central y crucial en el lenguaje, porque si el lenguaje encarna la ley patriarcal de la cultura, sus significados básicos se refieren al proceso recurrente por el cual se adquiere la diferencia sexual y la subjetividad [...] Por lo tanto, el acceso de la niña a lo simbólico, *i.e.*, al lenguaje y sus leyes, siempre es negativo y/o mediado por una relación intrasubjetiva con un tercer término, pues se caracteriza por una identificación con la falta.<sup>34</sup>

32. Virginia Woolf, «Speech, Manuscript Notes», en *The Pargiters: The Novel-Essay Portion of the Years 1882-1941*, Mitchell A. Leaska (ed.), Nueva York, New York Public Library, 1977, p. 164.

33. Citado en Erika Freeman, *Insights: Conversations with Theodor Reik*, Prentice Hall, Englewood Cliffs, N.J., 1971, p. 166. Reik continúa: «Pero, qué demonios, ¡escribir! La tarea más importante de la mujer es traer hijos al mundo».

34. Cora Kaplan, «Language and Gender», texto inédito, University of Sussex, 1977, p. 3.

En términos psicoanalíticos, la «falta» se asocia tradicionalmente con lo femenino, aunque las críticas lacanianas pueden formular ahora sus enunciados en términos lingüísticos. Muchas feministas piensan que el psicoanálisis podría convertirse en poderoso instrumento para la crítica literaria y, últimamente, ha surgido un renovado interés por la teoría freudiana. Pero la crítica feminista basada en el psicoanálisis freudiano o posfreudiano debe luchar sin descanso con el problema de la desventaja femenina y la falta. En *The Madwoman in the Attic*, Gilbert y Gubar realizan una revisión feminista del modelo edípico en la historia literaria de Harold Bloom, como un conflicto entre padres e hijos, y aceptan la definición psicoanalítica esencial sobre la artista como desplazada, desheredada y excluida. Desde su punto de vista, la naturaleza y «diferencia» de la escritura femenina se encuentra en su relación problemática, e incluso tormentosa, con la identidad femenina; la escritora vive su propio género como «un obstáculo doloroso o una inadecuación debilitante». La escritora del siglo XIX inscribió su propia enfermedad, su locura, su anorexia, su agorafobia y su parálisis en sus textos; y a pesar de que Gilbert y Gubar abordan específicamente el siglo XIX, el alcance de sus alusiones y citas sugiere una tesis más general:

De esta manera, la soledad de la artista, sus sentimientos de alienación hacia los predecesores masculinos, aunados a su necesidad de precursoras y sucesoras hermanas, o su aguda conciencia de necesitar un público femenino, junto con el temor por el antagonismo de sus lectores masculinos, su timidez culturalmente condicionada frente a la autodramatización, su pavor ante la autoridad patriarcal del arte, su angustia por lo inapropiado de la creación femenina —todos estos fenómenos de «inferioridad»—, marcan la lucha de la escritora por la autodefinición artística y diferencian sus esfuerzos de autocreación de aquéllos de su contraparte masculina.<sup>35</sup>

En «Emphasis Added», Miller adopta otro enfoque para el problema de la negatividad en la crítica psicoanalítica. Su estrategia consiste en ampliar la visión de Freud sobre la creatividad femenina, y en mostrar la injusticia de la crítica hacia los textos escritos por mujeres, por basarse en las expectativas freudianas. En su ensayo «The Relation of the Poet to Daydreaming» (1908), Freud sostiene que los sueños y deseos insatisfechos de las mujeres son, principalmente, eróticos; éstos son los deseos que configuran las tramas de la literatura femenina. A modo de contraste, las fantasías predominantes que subyacen en las tramas masculinas son egoístas y ambiciosas, lo mismo que eróticas. Miller muestra cómo se otorga o niega credibilidad a las tramas femeninas, de acuerdo con su conformidad con este modelo falocéntrico, y cómo una lectura ginocéntrica pone de relieve una fantasía reprimida egoísta-ambiciosa tanto en la escritura femenina como en la masculina. Las novelas escritas por mujeres y que se centran principalmente en fantasías de amor romántico, pertenecen a la categoría que George Eliot y otras escritoras serias despreciaban por ser «novelas tontas»; el menor número de novelas escritas por mujeres, y que inscriben fantasías de poder, imaginan un mundo para las mujeres fuera del amor, un mundo que, sin embargo, los límites sociales hacen imposible.

Existe también una interesante crítica literaria feminista basada en alternativas a la teoría psicoanalítica freudiana: la historia jungiana sobre arquetipos feme-

35. Gilbert y Gubar, *op. cit.*, p. 50.

niños, de Annis Pratt; el estudio langiano del yo dividido en las obras de ficción escritas por mujeres, de Barbara Rigney; y el análisis eriksoniano del espacio interior de la escritura femenina del siglo XIX, de Ann Douglas.<sup>36</sup> En los últimos años, las críticas han pensado en la posibilidad de un nuevo psicoanálisis feminista que *no* revise la teoría freudiana, sino que, en su lugar, haga énfasis en el desarrollo y construcción de identidades de género.

La nueva obra más dramática y prometedora del psicoanálisis feminista estudia la etapa preedípica y el proceso de diferenciación psico-sexual. *The Reproduction of Mothering: Psychoanalysis and the Sociology of Gender* (1978), de Nancy Chodorow, ha ejercido gran influencia en los estudios sobre la mujer. Chodorow revisa los conceptos psicoanalíticos tradicionales de diferenciación, el proceso a través del cual el niño o la niña llega a percibir al ser como ajeno y a desarrollar las fronteras del ego y el cuerpo. Como la diferenciación se logra en relación con la madre (la proveedora principal), las actitudes hacia la madre «emergen en la diferenciación más temprana del yo»; «la madre, que es mujer, se convierte y permanece, para los hijos de ambos géneros, como el Otro o el objeto».<sup>37</sup> El niño o la niña desarrolla su identidad medular de género en forma concomitante con la diferenciación, pero el proceso no es el mismo para niños que para niñas. El niño debe aprender su identidad de género en forma negativa, al no ser mujer, y esta diferenciación requiere refuerzos constantes. En contraste, para la niña la identidad medular de género es positiva y se construye a partir de la semejanza, la continuidad y la identificación con la madre. Las dificultades de la mujer con la identidad femenina llegan después de la fase edípica, durante la cual el poder masculino y la hegemonía cultural confieren a las diferencias de sexo un valor transformado. La obra de Chodorow sugiere que la paternidad compartida, la participación de los hombres de manera primordial en el cuidado de niños y niñas, tendrá un profundo efecto en cómo percibimos la diferencia de sexos, la identidad de género y la preferencia sexual.

Pero, ¿cuál es la importancia del psicoanálisis feminista para la crítica literaria? Un remanente temático es el interés de la crítica por la configuración madre-hija como fuente de creatividad femenina.<sup>38</sup> La atrevida investigación de Elizabeth Abel sobre la amistad femenina en las novelas de escritoras contemporáneas utiliza la teoría de Chodorow para mostrar cómo no tan sólo las relaciones entre los personajes femeninos, sino también las relaciones entre escritoras, están determinadas por la psicodinámica de la solidaridad femenina. Abel confronta, además, el paradigma de historia literaria en Bloom, pero, a diferencia de Gilbert y Gubar, ella observa «un modelo femenino triple», en el que la relación edípica con la tradición

36. Véase Annis Pratt, «The New Feminist Criticism», en Joan I. Roberts, *Beyond Intellectual Sexism: A New Woman, A New Reality*, Nueva York, Longman, 1976; Barbara H. Rigney, *Madness and Sexual Politics in the Feminist Novel: Studies in Brontë, Woolf, Lessing y Atwood*, Madison, University of Wisconsin Press, 1978; y Ann Douglas, «Mrs. Sigourney and the Sensibility of Inner Space», en *New England Quarterly*, 45, junio de 1972, pp. 163-181.

37. Nancy Chodorow, «Gender, Relation, and the Difference in Psychoanalytic Perspective», en Eisenstein y Jardine, *Future of Difference*, p. 11. Véase, además, Chodorow *et al.*, «On the Reproduction of Mothering: A Methodological Debate», en *Signs*, 6, primavera de 1981, pp. 482-514.

38. Véase, *u. gr.*, Cathy M. Davidson y E.M. Broner, *The Lost Tradition: Mothers and Daughters in Literature*, Nueva York, Frederick Ungar, 1980; este texto está más orientado hacia mitos e imágenes de matrilineaje que hacia la redefinición de la identidad femenina.

masculina se equilibra a través de la relación preedípica de la escritora con la tradición femenina. «Así como la dinámica de la amistad femenina difiere de la masculina —concluye Abel—, la dinámica de la influencia literaria femenina también diverge y merece una teoría de la influencia que armonice con la psicología femenina y con la posición dual de la mujer en la historia literaria».<sup>39</sup>

Abel, como Gilbert, Gubar y Miller, reúne textos de escritoras, provenientes de diversas literaturas nacionales, que eligen poner énfasis en «la constancia de ciertas dinámicas emocionales descrita en diversas situaciones culturales». Sin embargo, privilegiar el género implica no sólo la constancia, sino también la inmutabilidad de estas dinámicas. A pesar de que los modelos de crítica feminista basados en el psicoanálisis pueden ofrecernos actualmente lecturas persuasivas y notables de textos individuales, así como poner de relieve semejanzas extraordinarias en la escritura femenina de muy diversos ámbitos culturales, no pueden explicar el cambio histórico, la diferencia étnica o la energía moldeadora de factores genéricos y económicos. Para tomar estas cuestiones en consideración, debemos ir más allá del psicoanálisis, hacia un modelo más flexible y comprensivo de la escritura femenina, que la sitúe en el contexto máximo de la cultura.

## La escritura femenina y la cultura femenina

Considero la literatura femenina como una categoría específica, no a causa de la biología, sino porque es, en un sentido, la literatura de los colonizados.

CHRISTIANE ROCHEFORT,  
«The Privilege of Consciousness»

Una teoría que se base en un modelo de cultura femenina puede brindar, en mi opinión, una forma más completa y satisfactoria para hablar sobre la especificidad y la diferencia de la escritura femenina, que las teorías basadas en la biología, la lingüística o el psicoanálisis. De hecho, una teoría de la cultura incorpora ideas acerca del cuerpo de la mujer, el lenguaje y la psique, pero las interpreta en relación con los contextos sociales en que ocurren. Las maneras en que las mujeres conceptualizan sus cuerpos y sus funciones sexuales y reproductivas están estrechamente relacionadas con sus ambientes culturales. La psique femenina puede estudiarse como el producto o la construcción de fuerzas culturales. El lenguaje vuelve a formar parte del cuadro si tomamos en consideración las dimensiones sociales y los factores que determinan el uso del lenguaje, y los ideales culturales que dan forma a los comportamientos lingüísticos. Una teoría de la cultura reconoce que existen diferencias importantes entre las mujeres como escritoras: clase social, raza, nacionalidad e historia constituyen determinantes literarios tan significativos como el género. Sin embargo, la cultura femenina conforma una experiencia colectiva inmersa en la totalidad cultural, una experiencia que une a las escritoras a través del

39. Elizabeth Abel, «(E)Merging Identities: The Dynamics of Female Friendship in Contemporary Fiction by Women», en *Signs*, 6, primavera de 1981, p. 434.

tiempo y el espacio. Es este énfasis en la fuerza unificadora de la cultura femenina lo que hace que este enfoque difiera de las teorías marxistas de hegemonía cultural.

Antropólogas, sociólogas e historiadoras sociales han desarrollado, durante la última década, hipótesis sobre cultura femenina, con el fin de alejarse de sistemas, jerarquías y valores masculinos, y llegar a la naturaleza primaria y autodefinida de la experiencia cultural femenina. En el campo de la historia de la mujer, el concepto de cultura femenina es aún controvertido, a pesar de que existe acuerdo sobre su importancia como formulación teórica. Gerda Lerner nos explica la relevancia de examinar la experiencia de las mujeres en sus propios términos:

Las mujeres se han quedado fuera de la historia no por conspiraciones malignas de los hombres en general o de los historiadores en particular, sino porque nosotras hemos considerado la historia en términos centrados en el hombre. Hemos pasado por alto a las mujeres y sus actividades porque formulamos preguntas a la historia que son inapropiadas para las mujeres. Para rectificar esto, e iluminar las áreas oscuras de la historia, debemos, durante un tiempo, enfocarnos a una investigación *centrada en la mujer*, considerando la posibilidad de la existencia de una cultura femenina dentro de la cultura general que comparten hombres y mujeres. La historia debe incluir un relato de la experiencia femenina a través del tiempo y debiera incluir el desarrollo de una conciencia feminista como un aspecto esencial del pasado de las mujeres. Ésta es la tarea principal de la historia de las mujeres. La pregunta central que surge es: ¿cómo sería la historia si se viera a través de los ojos de las mujeres y estuviera ordenada por valores definidos por ellas?<sup>40</sup>

Al definir la cultura femenina, los historiadores distinguen entre las funciones, actividades, preferencias y conductas prescritas y consideradas apropiadas para las mujeres, y aquellas otras actividades, conductas y funciones que de hecho se generan desde la vida de las mujeres. A finales de los siglos XVIII y XIX, el término «esfera de la mujer» daba expresión a la visión jacksoniana y victoriana de diferentes papeles para el hombre y la mujer, con muy escasa o ninguna sobreposición, y con la mujer subordinada. Los hombres definían y mantenían la esfera de la mujer, pero las mujeres internalizaban con frecuencia sus preceptos en el «culto de la verdadera condición de la mujer», de los estadounidense, y el «ideal femenino», de los ingleses. La cultura femenina, sin embargo, redefine para las mujeres las «actividades y objetivos desde un punto de vista centrado en la mujer [...] El término implica una afirmación de igualdad y una toma de conciencia de la hermandad, del sentido comunitario de las mujeres». La cultura femenina se refiere al «amplio sentido comunitario de valores, instituciones, relaciones y métodos de comunicación» que unifica a la experiencia femenina del siglo XIX; una cultura, sin embargo, con variantes significativas de clase y grupo étnico [*MFP*, pp. 52, 54].

Algunas historiadoras feministas han aceptado el modelo de esferas separadas y consideran el movimiento que parte de la esfera de la mujer hacia la cultura de las mujeres, hasta el activismo por los derechos de la mujer, como etapas consecutivas de un proceso político evolutivo. Otras observan que una negociación más compleja y permanente ocurre entre la cultura femenina y la cultura general. Como Lerner señala:

40. Gerda Lerner, «The Challenge of Women's History», en *The Majority Finds Its Past: Placing Women in History*, Nueva York, Oxford University Press, 1979; para todas las referencias subsiguientes a este texto se empleará la abreviatura *MFP* entre corchetes.

Es importante comprender que la «cultura femenina» no es ni debería ser considerada una subcultura. Difícilmente puede la mayoría vivir en una subcultura [...] Las mujeres viven su existencia social dentro de la cultura general y, cuando la restricción patriarcal o la segregación las confina a un estado de separación (el cual siempre tiene como propósito la subordinación), ellas transforman esta restricción en complementariedad (afirmando la importancia de las funciones de la mujer, incluso su «superioridad») y la redefinen. Por lo tanto, las mujeres viven una dualidad: como miembros de la cultura general y como participantes de la cultura femenina [MFP, p. 52].

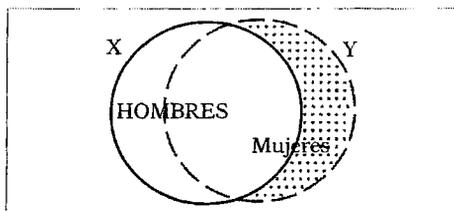
Las consideraciones de Lerner son similares a las de algunos antropólogos culturales. Un análisis particularmente estimulante sobre la cultura femenina lo han realizado dos antropólogos de Oxford, Shirley y Edwin Ardener. Los Ardener intentan delinear un modelo de cultura femenina no limitado por la historia, así como ofrecer una terminología de sus características. Dos ensayos de Edwin Ardener, «Belief and the Problem of Women» (1972) y «The "Problem" Revisited» (1975), sugieren que las mujeres constituyen un *grupo silenciado*, cuyos límites de cultura y realidad se traslapan con los del *grupo (masculino) dominante* sin estar totalmente contenidos en él. Un modelo de la situación cultural de las mujeres resulta crucial para comprender cómo las percibe el grupo dominante y cómo se perciben a sí mismas y a otros. Tanto historiadores como antropólogos hacen hincapié en lo inacabado de los modelos androcéntricos de historia y cultura, y lo inadecuado de tales modelos en el análisis de la experiencia femenina. En el pasado, la experiencia femenina que no encontraba cabida en los modelos androcéntricos era considerada anormal o, simplemente, no se tomaba en cuenta. La observación, desde un punto de vista externo, no podía ser la misma que la comprensión desde el interior. El modelo de Ardener tiene también muchas relaciones e implicaciones para la teoría literaria feminista en la actualidad, ya que los conceptos de percepción, silencio y silenciamiento son centrales en los debates sobre la participación de las mujeres en la cultura literaria.<sup>41</sup>

A través del término «silenciado», Ardener sugiere problemas no sólo de lenguaje, sino también de poder. Tanto grupos silenciados como dominantes generan creencias o ideas ordenadoras de la realidad social a un nivel inconsciente, pero los grupos dominantes controlan las formas o estructuras en que la conciencia puede articularse. Por ende, los grupos silenciados deben instrumentar sus creencias a través de las formas permitidas por las estructuras dominantes. Otra forma de plantearlo sería que todo lenguaje es el lenguaje del orden dominante, y las mujeres, en caso de que hablen, deben hacerlo a través de él. «¿Cómo entonces», pregunta Ardener, «el peso simbólico de esa otra masa de personas se expresa?». Desde su punto de vista, las creencias de las mujeres encuentran expresión a través del ritual y del arte, expresiones que pueden ser descifradas por el etnógrafo, hombre o mujer, que esté dispuesto a esforzarse por percibir más allá de las entretelas de la estructura dominante.<sup>42</sup>

Veamos ahora el diagrama de Ardener sobre la relación entre el grupo dominante y el silenciado:

41. Véase, *v. gr.*, Tillie Olsen, *Silences*, Nueva York, Delacorte Press, 1978; Sheila Rowbotham, *Woman's Consciousness, Man's World*, Nueva York, Penguin Books, 1974, pp. 31-37; y Marcia Landy, «The Silent Woman: Towards a Feminist Critique», en Diamond y Edwards, *The Authority of Experience* (véase nota 7), pp. 16-27.

42. Edwin Ardener, «Belief and the Problem of Women», en *Perceiving Women* (véase nota 28), p. 3.



A diferencia del modelo victoriano de esferas complementarias, los grupos de Ardener están representados por círculos intersecados. La mayor parte del círculo silenciado Y queda dentro de los límites del círculo dominante X; tenemos también el resto del círculo de Y fuera del límite del dominante y, por lo tanto (según la terminología de Ardener), «desierto». Podemos pensar en la «zona desierta» de la cultura femenina en términos espaciales, de experiencia y metafísicos. Espacialmente, representa un área que es literalmente tierra de nadie, un lugar prohibido para los hombres, que corresponde a la zona X prohibida a la mujer. En términos de experiencia, representa los aspectos del estilo de vida femenino ajenos y distintos de los del hombre; una vez más, existe una zona correspondiente a la experiencia masculina, ajena a la mujer. Pero si pensamos en esta zona desierta desde una perspectiva metafísica, o en términos de la conciencia, no tiene un espacio masculino correspondiente, ya que toda conciencia masculina está dentro del círculo de la estructura dominante y, por tanto, accesible o estructurado por el lenguaje. En este sentido, lo «desierto» es siempre imaginario; desde un punto de vista masculino, puede ser sencillamente la proyección del inconsciente. En términos de antropología cultural, las mujeres conocen la parte del círculo masculino, aun cuando nunca lo hayan visto, porque se convierte en el tema de la leyenda (como el desierto). Pero los hombres no saben lo que hay en el desierto.

Para algunas críticas feministas, la zona desierta, o «espacio femenino», debe ser examinada por una crítica, teoría y arte, genuinamente centrados en la mujer, cuyo proyecto compartido sea el de convertir en realidad el peso simbólico de la conciencia femenina, hacer visible lo invisible, lograr que lo silencioso hable. A las críticas feministas francesas les gustaría hacer de la zona desierta la base teórica de la diferencia femenina. En sus textos, la zona desierta se convierte en el lugar para el lenguaje femenino revolucionario, el lenguaje de todo aquello que es reprimido, y para la revolucionaria escritura femenina en «tinta blanca». Es en el continente negro en el que la carcajeante Medusa de Cixous y las *guérillères* de Wittig residen. Mediante la entrada voluntaria a esta zona desierta, nos dicen otras críticas feministas, una mujer puede escribir su salida de los «confines asfixiantes del espacio patriarcal». <sup>43</sup> Las imágenes de esta búsqueda resultan ahora familiares en las obras de ficción feministas de búsqueda, y en los ensayos sobre ellas. La escritora-heroína, guiada a menudo por otra mujer, viaja al «país materno» del deseo liberado y la autenticidad femenina; cruzar al otro lado del espejo, como Alicia en el País de las Maravillas, representa, a menudo, un símbolo del paso.

Muchas formas del feminismo radical estadounidense afirman, también de manera romántica, que las mujeres están más cercanas a la naturaleza, al ambiente, a un

43. Mari McCarty, «Possessing Female Space: The Tender Shoot», en *Women's Studies*, 8, 1981, p. 368.

principio matriarcal tanto biológico como ecológico. *Gyn-Ecology* de Mary Daly y la novela *Surfacing* de Margaret Atwood son textos que crean esta mitología feminista. En la literatura inglesa y estadounidense, las escritoras imaginan, con frecuencia, utopías de Amazonas, ciudades o países situados en esa zona desierta o en su frontera: la dulce *Cranford* de Elizabeth Gaskell es probablemente una utopía de Amazonas; así como *Herland* de Charlotte Perkins Gilman o, si tomamos un ejemplo más reciente, *While-away* de Joanna Russ. Hace algunos años, la editorial feminista Daughters, Inc. intentó crear una versión comercial de la utopía de Amazonas; como Lois Gould escribió en *The New York Times Magazine* (2 de enero de 1977): «Ellas creen estar construyendo los modelos que sirvan para la siguiente etapa crítica del feminismo: independencia absoluta respecto del control y la influencia de instituciones “dominadas por el hombre” (medios publicitarios de noticias, salud, educación, y los sistemas legales, el arte, el teatro y los mundos literarios, los bancos)».

Estas fantasías de un enclave idílico representan un fenómeno que la crítica feminista debe reconocer en la historia de la escritura femenina. Pero también debemos reconocer que no existe escritura ni crítica totalmente fuera de la estructura dominante; ninguna publicación es por completo independiente de las presiones económicas y políticas de la sociedad dominada por el hombre. El concepto de un texto femenino en la zona desierta resulta una abstracción divertida: en la realidad que debemos examinar como críticas, la escritura femenina es un «discurso a dos voces» que siempre encarna las herencias sociales, literarias y culturales tanto de los silenciados como de los dominantes.<sup>44</sup> Y en tanto que la mayoría de las críticas feministas también son escritoras, compartimos esta herencia precaria; cada paso que la crítica feminista toma para definir la escritura femenina es un paso también hacia la autocomprensión; cada relato sobre una cultura femenina y una tradición literaria femenina tiene una importancia paralela para nuestro propio lugar en la historia de la crítica y la tradición crítica.

La escritura femenina no está, entonces, *dentro ni fuera* de la tradición masculina; está, de manera simultánea, dentro de dos tradiciones, «corrientes ocultas», según la metáfora de Ellen Moers, en la corriente principal. Combinando metáforas de nuevo, el territorio de las mujeres, de acuerdo con Myra Jehlen, «sugiere [...] imágenes más fluidas de yuxtaposiciones interactuantes cuyo propósito no es tanto representar el territorio como definir sus fronteras. En efecto, el territorio femenino puede ser visto como una larga frontera, y la independencia para las mujeres como un acceso abierto al mar, no como un país separado». Como Jehlen continúa explicando, una crítica feminista agresiva debe colocarse en esta frontera y ver la escritura femenina en su cambiante relación histórica y cultural con ese otro conjunto de textos que la crítica feminista reconoce no simplemente como literatura sino como «escritura masculina».<sup>45</sup>

La diferencia de la escritura femenina, entonces, sólo podrá entenderse en términos de esta relación cultural, compleja y enraizada en la historia. Un aspecto importante del modelo de Ardener es que existen otros grupos «silenciados», además de aquél de las mujeres; una estructura dominante puede determinar muchas otras es-

44. Susan Lanser y Evelyn Torton Beck, «(Why) Are There No Great Women Critics? And What Difference Does It Make?», en *The Prism of Sex: Essays in the Sociology of Knowledge*, Beck y Julia A. Sherman (eds.), Madison, University of Wisconsin Press, 1979, p. 86.

45. Myra Jehlen, «Archimedes and the Paradox of Feminist Criticism», en *Signs*, 6, otoño de 1981, p. 582.

estructuras silenciadas. Una poeta negra estadounidense, por ejemplo, constituirá su identidad literaria a partir de la tradición dominante (blanca masculina), de una cultura femenina silenciada y de una cultura negra silenciada. Se verá afectada por las políticas raciales y sexuales, en una combinación única para su caso; al mismo tiempo, como señala Barbara Smith, ella comparte una experiencia específica para su grupo: «Las escritoras negras constituyen una tradición literaria identificable [...] temática, estilística, estética y conceptualmente. Las escritoras negras manifiestan aproximaciones comunes hacia el acto de la creación literaria como un resultado directo de la experiencia política, social y económica específica que se han visto obligadas a compartir».<sup>46</sup> Por tanto, la primera tarea de una crítica ginocéntrica debe ser la de delinear el lugar cultural preciso de la identidad literaria femenina, y la de describir las fuerzas que intersecan el campo cultural de la escritora. Una crítica ginocéntrica ubicaría también a la mujer en relación con las variables de la cultura literaria, tales como los modos de producción y distribución, las relaciones entre la autora y el público, las relaciones entre la alta cultura y la popular, y las jerarquías de género literario.

En tanto que nuestros conceptos sobre periodicidad literaria se basan en la escritura masculina, la escritura femenina quedará, por fuerza, asimilada a un entramado irrelevante; hablamos sobre un Renacimiento que no es un renacimiento para las mujeres, un período romántico en el que las mujeres tuvieron poco que ver, un modernismo con el que las mujeres están en conflicto. Al mismo tiempo, la historia continua de la escritura femenina ha sido suprimida, dejando enormes y misteriosos vacíos en los relatos sobre el desarrollo del género. La crítica ginocéntrica ha avanzado mucho en el camino de proporcionarnos una perspectiva diferente sobre la historia literaria. Margaret Anne Doody, por ejemplo, sugiere que «el período entre la muerte de Richardson y las primeras novelas de Scott y Austen», al que se le ha «considerado como un período muerto, un espacio en blanco», es, de hecho, el período en que las escritoras de finales del siglo XVIII comenzaron a desarrollar «el paradigma para las obras de ficción escritas por mujeres en el siglo XIX, nada menos que el paradigma de la novela del XIX».<sup>47</sup> También tenemos una reivindicación feminista del gótico femenino, una mutación de un género popular antes considerado marginal, pero aceptado ahora como parte de la gran tradición de la novela.<sup>48</sup> En la literatura estadounidense, las obras precursoras de Ann Douglas, Nina Baym y Jane Tompkins, entre otras, nos brindan una nueva visión del poder de la literatura escrita por mujeres para feminizar la cultura estadounidense del siglo XX.<sup>49</sup>

46. Barbara Smith, *op. cit.*, p. 174. Véase también, Gloria T. Hull, «Afro-American Women Poets: A Bio-Critical Survey», en Gilbert y Gubar, *Shakespeare's Sisters*, pp. 165-182, y Elaine Marks, «Lesbian Intertextuality», en *Homosexualization and French Literature*, Marks y George Stambolian (eds.), Ithaca, N.Y., Cornell University Press, 1979.

47. Margaret Anne Doody, «George Eliot and the Eighteenth-Century Novel», en *Nineteenth Century Fiction*, 35, diciembre de 1985, pp. 267-268.

48. Véase, *v. gr.*, Judith Wilt, *Ghosts of the Gothic: Austen, Eliot, and Lawrence*, Princeton, N.J., Princeton University Press, 1980.

49. Véanse Ann Douglas, *The Feminization of American Culture*, Nueva York, Alfred A. Knopf, 1977; Nina Baym, *Woman's Fiction: A Guide to Novels by and about Women in America, 1820-1870*, Ithaca, N.Y., Cornell University Press, 1978; y Jane P. Tompkins, «Sentimental Power: *Uncle Tom's Cabin* and the Politics of Literary History», en Elaine Showalter (ed.), *The New Feminist Criticism: Essays on Woman, Literature and Theory*, Nueva York, Pantheon Books, 1985.

Y las críticas feministas nos han hecho conscientes de que Virginia Woolf perteneció a una tradición diferente de la del modernismo, y que esta tradición emerge en su obra, precisamente en aquellos lugares donde la crítica ha encontrado, hasta ahora, oscuridades, evasiones, improbabilidades e imperfecciones.<sup>50</sup>

Nuestras teorías actuales sobre influencia literaria también deben ponerse a prueba en términos de la escritura femenina. Si un texto escrito por un hombre, como Bloom y Edward Said sostienen, se procrea por línea paterna, entonces un texto escrito por una mujer no sólo se procrea por línea materna, sino también es el producto del padre y la madre; el texto confronta a los precursores paternos y maternos, y tiene que habérselas con los problemas y ventajas de ambas herencias. Woolf declara, en *A Room of One's Own*, que «una mujer que escribe, piensa el pasado a través de sus madres». Pero una escritora piensa, de manera inevitable, también a través de sus padres; sólo los escritores pueden olvidar o silenciar la mitad de su ascendencia. La cultura dominante no tiene por qué tomar en cuenta a los silenciados, excepto para reñir con «la parte femenina» en ella. Por tanto, necesitamos relatos sobre influencia más sutiles y flexibles, no sólo para explicar la escritura femenina, sino también para entender por qué la escritura masculina se resiste a reconocer a las precursoras femeninas.

Primero debemos ir más allá de la suposición de que las escritoras imitan a los hombres que las precedieron o los revisan, y que este simple dualismo resulta adecuado para describir las influencias en un texto femenino. I.A. Richards comentó una vez que la influencia de G.E. Moore tuvo un enorme impacto negativo en su obra: «Me siento el anverso de él. Donde en él hay un agujero, en mí hay una protuberancia».<sup>51</sup> Muy a menudo el lugar de la mujer en la tradición literaria se traduce en la burda topografía de agujero y protuberancia, con Milton, Byron o Emerson, de un lado, como los protuberantes personajes imaginarios, y la literatura femenina, de Aphra Behn a Adrienne Rich, del otro lado, como la agujereada superficie lunar de lagunas revisionistas. Una de las grandes ventajas del modelo cultural femenino consiste en mostrar cómo la tradición femenina puede ser, al mismo tiempo, una fuente positiva de fuerza y solidaridad, así como una fuente negativa de impotencia; una tradición que puede generar sus propias experiencias y símbolos que no constituyen, simplemente, el anverso de la tradición masculina.

¿Cómo puede un modelo cultural de escritura femenina ayudarnos a leer un texto escrito por una mujer? Una implicación de este modelo es que la literatura femenina puede leerse como un discurso a dos voces, que encierra una historia «dominante» y una «silenciada», lo que Gilbert y Gubar denominan «palimpsesto». Lo he descrito en otra parte como un problema objeto-campo en el que debemos mantener a la vista, de manera simultánea, dos textos alternativos y oscilantes: «En la más pura crítica literaria feminista se nos [...] presenta con una alteración radical de nuestra visión, una exigencia de que hallemos significado en lo que antes era un espacio vacío. La trama ortodoxa retrocede, y otra trama, hasta entonces sumergida en el anonimato de un segundo plano, adquiere un relieve atrevido, similar a una huella». Miller también observa «otro texto» en la literatura escrita por mujeres, «más o menos silenciado de una novela a otra», pero «siempre ahí para ser leído».<sup>52</sup>

50. Véase, *u. gr.*, el análisis sobre Woolf, en Sandra M. Gilbert, «Costumes of the Mind: Transvestism as Metaphor in Modern Literature», en *Critical Inquiry*, 7, invierno de 1980, pp. 391-417.

51. I.A. Richards, citado en John Paul Russo, «A Study in Influence: The Moore-Richards Paradigm», en *Critical Inquiry*, 5, verano de 1979, p. 687.

52. Showalter, «Literary Criticism», p. 435; Miller, «Emphasis Added», p. 344. A modo de ejemplo, mientras que la lectura de *Jane Eyre* siempre se había realizado en relación con un modo social y de ficción

Otra estrategia interpretativa para la crítica feminista podría ser el análisis contextual que el antropólogo Clifford Geertz denomina «descripción densa». Geertz exige descripciones que busquen comprender el significado de fenómenos y productos culturales «identificando las estructuras de significación [...] y determinando su campo social y su valor».<sup>53</sup> Una descripción de la escritura femenina genuinamente «densa» insistiría en el género y en la tradición literaria femenina, entre los múltiples estratos que conforman la fuerza del significado en un texto. Debemos aceptar que ninguna descripción podrá ser lo suficientemente «densa» para dar cuenta de todos los factores que conforman una obra de arte. Pero podemos aspirar a ello, incluso como ideal inalcanzable.

Al sugerir la utilidad de un modelo cultural de escritura femenina para la empresa de la crítica feminista, no pretendo reemplazar al psicoanálisis por la antropología cultural como respuesta a todos nuestros problemas teóricos, o entronizar a Ardener y Geertz como los nuevos padres blancos, en sustitución de Freud, Lacan y Bloom. Ninguna teoría, aun la más sugerente, puede ser un sustituto del conocimiento profundo y extenso del texto femenino, que constituye nuestro objeto de estudio esencial. La antropología cultural y la historia social pueden ofrecernos quizás una terminología y un diagrama de la situación cultural de la mujer. Pero las críticas feministas deben emplear este concepto en relación con lo que las mujeres escriben en realidad, no en relación con un ideal teórico, político, metafórico o visionario de aquello que las mujeres debieran escribir.

Comencé este ensayo recordando que hace algunos años las críticas feministas pensaron que realizábamos una peregrinación hacia la tierra prometida, en la que el género perdería su poder, en la que todos los textos serían iguales y carecerían de sexo, como los ángeles. Pero mientras con mayor precisión entendamos la especificidad de la escritura femenina no como un producto temporal del sexismo, sino como una realidad fundamental y continuamente determinante, con más claridad comprenderemos que hemos errado el camino. Quizá nunca arribemos a la tierra prometida, ya que cuando las críticas feministas vean que nuestra tarea es el estudio de la escritura femenina, nos daremos cuenta de que, para nosotras, la tierra prometida no reside en la universalidad serena e indiferenciada de los textos, sino en el tumultuoso e intrigante desierto de la diferencia misma.

---

«dominante» implícito y, por lo tanto, considerado imperfecto, las lecturas feministas colocan en primer término a las estrategias simbólicas silenciadas, y exploran la credibilidad y la coherencia de esta novela a partir de sus propios términos. Las críticas feministas reexaminan puntos de vista como los de Richard Chase, quien describe a Rochester como castrado, dando así a entender que la neurosis de Jane se debe a envidia del pene; y de G. Armour Craig, quien ve la novela como la lucha de Jane por superarse, y considera a Jane como un ser saludable dentro de su propio sistema, es decir, la sociedad *femenina*. Véanse, Chase, «The Brontës; or Myth Domesticated», en *Jane Eyre*, Nueva York, W.W. Norton, 1971, pp. 462-471; Craig, «The Unpoetic Compromise: On the Relation between Private Vision and Social Order in Nineteenth Century English Fiction», en *Self and Society*, Mark Schorer (ed.), 1956, Nueva York, pp. 30-41; Nancy Pell, «Resistance, Rebellion, and Marriage: The Economics of *Jane Eyre*», en *Nineteenth Century Fiction*, 31, marzo de 1977, pp. 327-420; Helen Moglen, *Charlotte Brontë: The Self Conceived*, Nueva York, W.W. Norton, 1977; Adrienne Rich, «*Jane Eyre*: The Temptations of a Motherless Woman», *MS*, octubre de 1973; y Marianne Adams, «*Jane Eyre*: Woman's Estate», en Diamond y Edwards, *The Authority of Experience*, pp. 137-159.

53. Clifford Geertz, *op. cit.*, p. 9.

Aunque nace, cursa estudios e inicia su carrera en Bélgica, Paul de Man alcanza una verdadera trascendencia como teórico y crítico de la literatura, a partir de la década de los setenta, en Estados Unidos, donde se estableció en 1948. Junto a eminentes críticos como Harold Bloom, Geoffrey Hartman y J. Hillis Miller, que se aglutinan en la Universidad de Yale justamente por ese decenio, y que realizan una importante obra teórica con una orientación afín al desconstruccionismo de Jacques Derrida, sobresale De Man, quien permanece en esa institución académica como profesor hasta la fecha de su muerte. No fue un autor prolífico, tres volúmenes de ensayos fundamentales contienen las líneas más importantes de su pensamiento: *Blindness and Insight: Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*, 1971 (*Visión y ceguera, ensayos sobre la retórica en la crítica contemporánea*, 1991); *Allegories of Readings: Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke and Proust*, 1979 [*Alegorías de la lectura*], y *The Resistance to Theory*, 1986 (*La resistencia a la teoría*, 1990).

Uno de los problemas a los cuales ha prestado atención De Man ha sido el referido a la relación entre lenguaje y realidad. Sin negar la función referencial del lenguaje, cuestiona su legitimidad como modelo para el conocimiento de la naturaleza. El nexo convencional entre la palabra y la cosa hace a la expresión lingüística muy poco fiable como medio de significar la verdad o lo real. Desde su punto de vista, la confusión entre realidad lingüística y realidad natural define a la ideología, de manera que todo estudio que ponga de manifiesto que el lenguaje no habla sino del lenguaje, se convierte en un dispositivo desarticulador de las mistificaciones ideológicas. La dimensión retórica o figural del lenguaje alcanza así un lugar privilegiado en los estudios realizados por Paul de Man, como se puede advertir en sus libros fundamentales, aunque, obviamente, no se trata de considerar el recurso retórico en una simple función ornamental, semántica o de persuasión, sino en su carácter irreductible a un significado específico.

«La resistencia a la teoría» es una exposición sintética y clara de esas ideas y de los presupuestos teóricos de su autor. Con un procedimiento típico de su operación desconstruccionista, De Man, en su intento de explicar las causas de cierta hostilidad hacia la teoría, y tras argumentar por qué ésta puede resultar amenazadora para los académicos tradicionales y consecuentemente provocar «resistencia» por parte de

ellos, cuestiona su propio análisis, y orienta una nueva argumentación hacia la constitución misma del discurso teórico, calculando entonces la posibilidad de que la resistencia a la teoría sea inherente a la disciplina en sí. Si bien el primer razonamiento considera las determinaciones ideológicas implicadas en la actitud reservada o de franco rechazo hacia la teoría literaria, el segundo lo conduce a postular que se trata de una resistencia a la dimensión retórica o tropológica del lenguaje, de una resistencia a la lectura, para concluir que aun la lectura retórica evita y resiste a la lectura que proclama que nada puede vencer la resistencia a la teoría.

«La resistencia a la teoría» (1986) ha sido tomado de Paul de Man, *La resistencia a la teoría*, traducción de Elena Elorriaga y Oriol Francés, Madrid, Visor, 1990, pp. 11-37.

# LA RESISTENCIA A LA TEORÍA

En un principio no era mi intención que este ensayo tratara directamente la cuestión de la enseñanza, aunque se suponía que tendría una función didáctica y educativa que no consiguió tener. Fue escrito a petición del Committee on Research Activities de la Modern Language Association, como contribución a un volumen colectivo titulado *Introduction to Scholarship in Modern Languages and Literatures*. Se me pidió que escribiera la sección sobre teoría literaria. Se espera que ensayos así sigan un programa claramente determinado: se supone que deben ofrecer al lector una lista selecta y abarcadora de las principales tendencias y publicaciones del área, sintetizar y clasificar las principales zonas problemáticas, y presentar una proyección crítica y programática de las soluciones que cabe esperar en un futuro previsible. Todo esto con una clara conciencia de que diez años después se le pedirá a alguien que repita el mismo ejercicio.

Me resultó difícil cumplir, con un mínimo de buena fe, los requisitos de este programa y sólo pude intentar explicar, con la mayor concisión posible, por qué el principal interés teórico de la teoría literaria consiste en la imposibilidad de su definición. El comité juzgó con razón que ésta era una forma poco propicia de lograr los objetivos pedagógicos del volumen y encargó otro artículo. Consideré su decisión totalmente justificada, así como interesante por lo que implicaba respecto de la enseñanza de la literatura.

Digo esto por dos razones. Primero, para explicar los vestigios del encargo original que hay en el artículo, que explican lo torpe que resulta el intento de ser más retrospectivo y general que cuanto uno puede legítimamente aspirar a ser. Pero, segundo, porque el apuro también revela una cuestión de interés general: la de la relación entre la investigación (*scholarship*) (la palabra clave en el volumen de MLA), la teoría y la enseñanza de la literatura.

A pesar de opiniones demasiado simplistas, la enseñanza no es principalmente una relación intersubjetiva entre personas, sino un proceso cognitivo en el que uno mismo y el otro se relacionan sólo tangencialmente y por contigüidad. La única docencia que merece tal nombre es la investigadora, no la personal; las diversas analogías entre la enseñanza y el *show business* o las tareas de guía y consejero son, en la mayoría de los casos, excusas por haber abandonado la tarea. La investigación tiene que ser, por principio, eminentemente enseñable. En el caso de la literatura, una investigación tal afecta al menos a dos áreas complementarias: los datos históricos y filológicos, en cuanto condición preparatoria para la comprensión, y los

métodos de lectura e interpretación. Esta última es, desde luego, una disciplina abierta que, sin embargo, puede aspirar a evolucionar por medios racionales, pese a las crisis internas, las controversias y las polémicas. En cuanto reflexión controlada sobre la formación del método, la teoría demuestra acertadamente ser por entero compatible con la enseñanza, y se puede pensar en numerosos e importantes teóricos que son o fueron también investigadores. Surge la duda sólo si se produce una tensión entre los métodos de comprensión y el conocimiento que dichos métodos nos permiten lograr. Si realmente hay algo en la literatura como tal que permite una discrepancia entre verdad y método, entre *Wahrheit* y *Methode*, entonces la investigación y la teoría ya no son necesariamente compatibles. Como primera consecuencia de esta complicación, ya no se puede dar por sentada la noción de «literatura como tal», ni la distinción nítida entre historia e interpretación, puesto que un método que no puede acoplarse a la «verdad» de su objeto sólo puede enseñar ilusiones. Diversos cambios, no sólo en el escenario de lo contemporáneo sino en la larga y complicada historia de la enseñanza literaria y lingüística, revelan síntomas que sugieren que esta dificultad es un objeto de atención inherente al discurso sobre la literatura. Estas incertidumbres se hacen manifiestas en la hostilidad dirigida hacia la teoría en nombre de valores éticos y estéticos, así como en los intentos de recuperación de los propios teóricos al reafirmar su propia servidumbre respecto de estos valores. El más eficaz de estos ataques denunciará la teoría como obstáculo a la investigación y consecuentemente a la enseñanza. Vale la pena examinar si es éste el caso y por qué. Porque si es así realmente, entonces es mejor fracasar enseñando lo que no debería ser enseñado que triunfar enseñando lo que no es verdad.

Una toma de postura general sobre la teoría literaria no debería, en teoría, partir de consideraciones pragmáticas. Debería tratar cuestiones como la definición de la literatura (¿qué es la literatura?), y debatir la distinción entre los usos literarios y no literarios del lenguaje, así como entre las formas artísticas literarias y las no verbales. Debería continuar con la taxonomía descriptiva de los diversos aspectos y especies de los géneros literarios y con las reglas normativas que inevitablemente han de surgir de dicha clasificación. O, si se rechaza el modelo escolástico en favor del fenomenológico, habría que intentar una fenomenología de la actividad literaria como escritura, lectura o ambas cosas, o de la obra literaria como producto, como correlato de dicha actividad. Cualquier aproximación por la que se opte (y se pueden imaginar bastantes otros puntos de partida teóricamente justificables), no hay duda de que surgirán al instante dificultades considerables, dificultades tan profundas que incluso la tarea más simple de investigación, la delimitación del *corpus* y del *état présent* de la cuestión, está destinada a acabar en confusión, no necesariamente porque la bibliografía sea muy extensa, sino porque es imposible establecer sus límites. Estas previsibles dificultades no han impedido a muchos de los que han escrito sobre literatura seguir caminos teóricos y no pragmáticos, a menudo con considerable éxito. Si embargo, se puede demostrar que, en todos los casos, este éxito depende del poder de un sistema (filosófico, religioso o ideológico) que puede mantenerse implícito pero que determina una concepción *a priori* de lo que es «literario» partiendo de las premisas del sistema más que de la cosa literaria misma, si dicha «cosa» existe realmente. Las reservas en cuanto a su existencia, son, por supuesto, reales, y de hecho dan razón de la previsibilidad de las dificultades.

des a las que acabamos de aludir: si la condición de existencia de una entidad es en sí misma particularmente crítica, entonces la teoría de esta entidad está destinada a caer en lo pragmático. La difícil e irresuelta historia de la teoría literaria indica que esto es realmente lo que pasa con la literatura, de un modo aún más manifiesto que en otros sucesos verbalizados, como los chistes, por ejemplo, o incluso los sueños. El intento de tratar la literatura teóricamente bien podría resignarse a aceptar el hecho de que debe comenzar por consideraciones pragmáticas.

Hablando pragmáticamente, pues, sabemos que ha habido durante los últimos quince o veinte años un fuerte interés por algo llamado teoría literaria y que, en Estados Unidos, este interés a veces ha coincidido con la importación y recepción de influencias extranjeras, principalmente europeas continentales, aunque no siempre. También sabemos que esta ola de interés parece ir recediendo, a medida que cierto hartazgo y decepción suceden al entusiasmo inicial. Estos movimientos de marea son bien naturales, pero no dejan de tener interés, en este caso, porque ponen muy de manifiesto la profundidad de la resistencia a la teoría literaria. En cualquier situación de angustia se repite la estrategia de desactivar lo que considera amenazante, mediante magnificación o minimización, atribuyéndole pretensiones de poder a cuya altura nunca va a llegar. Si a un gato se le llama tigre es fácil desestimarlo como tigre de papel: la cuestión sigue siendo, sin embargo, por qué uno estaba tan asustado del gato, para empezar. La misma táctica funciona de modo inverso: llamando ratón a un gato y riéndonos de él por su pretensión de ser poderoso. En lugar de hundirnos en este remolino polémico, tal vez sería mejor llamar gato al gato y documentar, por breve que fuera, la versión contemporánea de la resistencia a la teoría en este país.

Las tendencias predominantes en la crítica literaria norteamericana anterior a la década de los sesenta no eran adversas a la teoría, si por teoría se entiende el enraizamiento de la exégesis literaria y de la evaluación crítica en un sistema de alguna generalidad conceptual. Incluso los más intuitivos y contenidos, empírica y teóricamente, de los que escribían sobre literatura, utilizaban una mínima serie de conceptos (tono, forma orgánica, alusión, tradición, situación histórica, etcétera) de al menos cierto alcance general. En muchos otros casos, el interés por la teoría se expresaba y practicaba públicamente. Una metodología común, en términos generales, y más o menos abiertamente proclamada, vincula entre sí libros de texto tan influyentes en este período como *Understanding Poetry* (Brooks y Warren), *Theory of Literature* (Wellek y Warren) y *The Fields of Light* (Reuben Brower), u obras teóricamente orientadas, tales como *The Mirror and the Lamp*, *Languages as Gesture* y *The Verbal Icon*.<sup>a</sup>

Pero, con la posible excepción de Kenneth Burke y, en algunos aspectos, de Northrop Frye, ninguno de esos autores se habría considerado a sí mismo un teórico en el sentido del término posterior a 1960, ni tampoco su obra provocó reacciones tan fuertes, positivas o negativas, como las provocadas por los teóricos posteriores. Había polémicas, sin duda, y diferencias de enfoque que abarcaban un amplio espectro de divergencias, pero nunca se puso seriamente en tela de juicio el programa fundamental de los estudios literarios ni el tipo de talento y de preparación que para ellos se requería. Los puntos de vista del *new criticism* se adaptaron sin dificul-

<sup>a</sup> De M.H. Abrams, R.P. Blackmur y M.K. Wimsatt, respectivamente. [T.]

tad alguna a los *establishments* universitarios, sin que sus cultivadores tuvieran que traicionar su sensibilidad literaria de ningún modo; muchos de sus representantes siguieron con éxito una carrera de poetas o novelistas paralela a sus actividades universitarias. Tampoco experimentaron dificultades con respecto a una tradición nacional que, aunque ciertamente menos tiránica que las europeas correspondientes, es, sin embargo, más poderosa. La perfecta encarnación del *new criticism* sigue siendo, en muchos aspectos, la personalidad e ideología de T.S. Eliot, una combinación de talento original, cultura tradicional, ingenio verbal y seriedad moral, una mezcla anglo-americana de buenos modales intelectuales no tan reprimidos como para no ofrecer atisbos seductores, profundidades psíquicas y políticas más oscuras, pero sin romper la superficie de un ambivalente decoro que tiene sus propias complacencias y seducciones. Los principios normativos de este ambiente literario son culturales e ideológicos más que teóricos, orientados hacia la integridad de un yo social e histórico en lugar de hacia la coherencia impersonal que la teoría requiere. La cultura permite cierto grado de cosmopolitismo, y de hecho aboga por él, y el espíritu literario del mundo universitario norteamericano de la década de los cincuenta no era provinciano en absoluto. No le era difícil apreciar y asimilar productos excelentes de espíritu afín originarios de Europa: Curtius, Auerbach, Croce, Spitzer, Alonso, Valéry, y también, con excepción de algunas de sus obras, J.P. Sartre. La inclusión de Sartre en esta lista es importante, ya que indica que el código cultural dominante que tratamos de evocar no puede ser simplemente asimilado a una polaridad política de izquierda y derecha de profesores y no profesores, de Greenwich Village y Gambier, Ohio. Las publicaciones de orientación política y predominantemente no profesionales, de las que la *Partisan Review* de los años cincuenta sigue siendo el mejor ejemplo, no estaban situadas en auténtica oposición (si damos cabida a todas las reservas y distinciones que son del caso) con los métodos del *new criticism*. El amplio —aunque negativo— consenso que une a estas tendencias e individuos extremadamente diversos es su común resistencia a la teoría. Este diagnóstico se ve corroborado por los argumentos y complicidades que han salido a la luz desde entonces en una oposición más elocuente al adversario común.

El interés de estas consideraciones sería con mucho anecdótico (tan ligero es el impacto histórico de los debates literarios del siglo XX), si no fuese por las implicaciones teóricas de la resistencia a la teoría. Las manifestaciones locales de esta resistencia son a su vez lo suficientemente sistemáticas como para merecer nuestro interés.

¿Qué es lo que está amenazado por los modos de acercarse a la literatura que se desarrollaron durante los años sesenta y que ahora, bajo diversas designaciones, forman el mal definido y a veces caótico campo de la teoría literaria? Estos acercamientos no pueden ser simplemente asignados a cualquier método o país particular. El estructuralismo no era la única tendencia que dominaba el escenario, ni siquiera en Francia, y el estructuralismo, como la semiología, son inseparables de tendencias anteriores en el dominio eslavo. En Alemania los principales impulsos han surgido de otras direcciones, desde la escuela de Frankfurt a los marxistas más ortodoxos, desde la fenomenología post-husserliana a la hermenéutica post-heideggeriana, con sólo incursiones menores hechas por el análisis estructural. Todas estas tendencias han tenido su parte de influencia en Estados Unidos, en combinaciones más o menos productivas con preocupaciones de raíz nacional. Sólo una visión

de la historia nacional o personalmente competitiva desearía jerarquizar movimientos tan difíciles de etiquetar. La posibilidad de hacer teoría literaria, que de ningún modo se debe dar por sentada, ha pasado a ser una cuestión conscientemente meditada y aquellos que más han progresado en esta cuestión son las fuentes de información más controvertidas, pero también las mejores. Esto incluye a bastantes nombres asociados de algún modo con el estructuralismo, definido de un modo lo suficientemente amplio como para incluir en él a Saussure, Jakobson y Barthes, así como a Greimas y Althusser, esto es, definido de un modo tan amplio que pierde su significación como término histórico utilizable.

Se puede decir que la teoría literaria aparece cuando la aproximación a los textos literarios deja de basarse en consideraciones no lingüísticas, esto es, históricas y estéticas, o, de un modo algo menos tosco, cuando el objeto de debate ya no es el significado o el valor sino las modalidades de producción y de recepción del significado y del valor previas al establecimiento de éstas, lo cual implica que este establecimiento es lo suficientemente problemático como para requerir una disciplina autónoma de investigación crítica que considere su posibilidad y su posición. La historia literaria, incluso considerándola a la máxima distancia de los lugares comunes del historicismo positivista, es todavía la historia de un entendimiento cuya posibilidad no se cuestiona. La cuestión de la relación entre la estética y el significado es más compleja, ya que la estética aparentemente tiene que ver con el efecto del significado en vez de con su contenido *per se*. Pero la estética es, de hecho —desde su desarrollo inmediatamente anterior a Kant y con él—, un fenomenalismo de un proceso de significado y comprensión, y puede ser ingenua por cuanto postula (como su nombre indica) una fenomenología del arte y de la literatura que bien puede ser lo que esté en tela de juicio. La estética es parte de un sistema universal de filosofía en vez de una teoría específica. En la tradición filosófica del siglo XIX, el reto de Nietzsche al sistema erigido por Kant, Hegel y sus sucesores es una versión de la cuestión general de la filosofía. La crítica de Nietzsche a la metafísica incluye, o parte de, lo estético, y lo mismo podría decirse de Heidegger. La invocación de prestigiosos nombres de filósofos no da a entender que el actual desarrollo de la teoría literaria sea una consecuencia lateral de especulaciones filosóficas más amplias. En algunos raros casos parece existir un nexo directo entre la filosofía y la teoría literaria. Más frecuentemente, sin embargo, la teoría literaria contemporánea es una versión relativamente autónoma de cuestiones que también aparecen, en un contexto diferente, en la filosofía, aunque no necesariamente de una forma más clara y rigurosa. La filosofía, en Inglaterra al igual que en el continente, está menos liberada de modelos tradicionales que lo que a veces sus exponentes pretenden creer, y el lugar prominente, aunque nunca dominante, de la estética entre los principales componentes del sistema, es una parte constitutiva de este sistema. Por tanto, no es sorprendente que la teoría literaria contemporánea haya surgido fuera de la filosofía y, a veces, en rebelión consciente contra el peso de su tradición. La teoría literaria bien puede haberse vuelto un objeto de interés legítimo de la filosofía, pero no puede ser asimilada a ella, ni basándose en hechos ni teóricamente. Contiene un momento necesariamente pragmático que la debilita como teoría, pero que añade un elemento subversivo de impredecibilidad y la convierte en una especie de comodín en el serio juego de las disciplinas teóricas.

El advenimiento de la teoría, la ruptura que ahora se deplora tan a menudo y que la sitúa aparte de la historia literaria y de la crítica literaria, tiene lugar con la introducción de la terminología lingüística en el metalenguaje sobre la literatura. Por terminología lingüística se entiende una terminología que designa la referencia antes que designar al referente y tiene en cuenta, en la consideración del mundo, la función referencial del lenguaje, o, para ser más explícitos, que considera la referencia como una función del lenguaje y no necesariamente como una intuición. La intuición implica necesariamente percepción, conciencia, experiencia, y conduce de inmediato al mundo de la lógica y de la comprensión con todos sus correlatos, entre los que la estética ocupa un lugar prominente. El supuesto de que puede haber una ciencia del lenguaje que no sea necesariamente una lógica lleva al desarrollo de una terminología que no es necesariamente estética. La teoría literaria contemporánea toma la alternativa en ocasiones tales como la aplicación de la lingüística saussureana a los textos literarios.

La afinidad entre la lingüística estructural y los textos literarios no es tan obvia como puede parecer ahora, con la percepción retrospectiva de la historia. Peirce, Saussure, Sapir y Bloomfield no se ocuparon, en un principio, de la literatura en absoluto, sino de las bases científicas de la lingüística. Pero el interés por la semiología en filólogos como Roman Jakobson o en críticos literarios como Roland Barthes, revela la atracción natural de la literatura hacia una teoría de los signos lingüísticos. Al considerar el lenguaje como un sistema de signos y de significación en lugar de una configuración establecida de significados, se desplazan o suspenden las barreras tradicionales entre los usos literarios y presumiblemente no literarios del lenguaje y se libera al *corpus* del peso secular de la canonización textual. Los resultados del encuentro entre la semiología y la literatura fueron bastante más allá que los de muchos otros modelos teóricos —filológicos, psicológicos o clásicamente epistemológicos— que los escritores sobre literatura en búsqueda de modelos tales habían probado antes. La capacidad de respuesta de los textos literarios al análisis semiótico es visible en el hecho de que, mientras otros acercamientos no eran capaces de ir más allá de observaciones que podían ser parafraseadas o traducidas en términos de conocimiento común, estos análisis revelaban configuraciones que sólo podían ser descritas en términos de sus propios aspectos, específicamente lingüísticos. La lingüística de la semiología y la de la literatura tienen aparentemente algo en común que sólo su común perspectiva puede detectar y que les pertenece distintivamente a ellas. La definición de este algo, a menudo referido como literariedad, se ha convertido en el objeto de la teoría literaria.

La literariedad, sin embargo, se malentiende a menudo de un modo que ha provocado gran parte de la confusión que domina la polémica de hoy. Se supone con frecuencia, por ejemplo, que la literariedad es otra palabra para designar la respuesta estética, u otro modo de ella. El uso, en conjunción con literariedad, de términos tales como estilo y estilística, forma o incluso «poesía» (como en «la poesía de la gramática»), todos los cuales tienen fuertes connotaciones estéticas, ayuda a alimentar esta confusión, incluso entre aquellos que primero pusieron el término en circulación. Roland Barthes, por ejemplo, en un ensayo apropiada y reveladoramente dedicado a Roman Jakobson, habla en forma elocuente de la búsqueda por parte del escritor de una perfecta coincidencia entre las propiedades fónicas de una palabra y su función significante.

También nos gustaría insistir en el cratilismo del nombre (y del signo) en Proust... Proust ve la relación entre el significante y el significado como motivada, uno copian-do al otro y representando en su forma material la esencia significativa de la cosa (y no la cosa misma)... Este realismo (en el sentido escolástico del término), que concibe los nombres como «copia» de las ideas, ha tomado, en Proust, una forma radical. Pero bien se puede un preguntar si esto no está más o menos conscientemente presente en toda la escritura y si es posible ser escritor sin algún tipo de creencia en la relación natural entre los nombres y las esencias. La función poética, en el sentido más amplio del término, sería así definida por una conciencia crítica cratiliana del signo, y el escritor sería el encargado de transportar este mito secular que quiere que el lenguaje imite a la idea y que, en contra de las enseñanzas de la ciencia lingüística, cree que los signos son motivados.<sup>1</sup>

En la medida en que el cratilismo supone una convergencia de los aspectos fenoménicos del lenguaje, como el sonido, con su función significativa como refe-rente, es una concepción orientada estéticamente. De hecho, y sin distorsión, se podría considerar la teoría estética, incluyendo su formulación más sistemática con Hegel, como el despliegue completo de aquel modelo del cual la concepción crati-liana del lenguaje es una versión. La referencia algo críptica de Hegel a Platón en la *Estética*, bien puede ser interpretada en este sentido. Barthes y Jakobson a menudo parecen invitar a una lectura puramente estética, y sin embargo hay una parte de su afirmación que se mueve en la dirección opuesta, ya que la convergencia de sonido y significado celebrada por Barthes en Proust, y, como Gérard Genette ha mostrado decisivamente,<sup>2</sup> más tarde desmantelada por Proust mismo como una tentación seductora para mentes oscurecidas, también se considera aquí un mero *efecto* que el lenguaje puede lograr perfectamente, pero que no guarda ninguna relación sus-tancial, por analogía o por imitación de base ontológica, con nada más allá de ese particular efecto. No es una función estética sino retórica del lenguaje, un tropo identificable (la paronomasia) que opera al nivel del significante y que no contiene ninguna declaración responsable sobre la naturaleza del mundo, a pesar de su fuer-te potencial para crear la ilusión opuesta. La fenomenalidad del significante, como sonido, está incuestionablemente implicada en la correspondencia entre el nombre y la cosa nombrada, pero el nexa, la relación entre la palabra y la cosa, no es fe-noménica sino convencional.

Esto libera, en forma considerable, al lenguaje de limitaciones referenciales, pero lo hace epistemológicamente muy sospechoso y volátil, porque ya no puede decirse que su uso esté determinado por consideraciones de verdad y falsedad, bien y mal, belleza y fealdad o dolor y placer. Siempre que se puede revelar por medio del análisis este potencial autónomo del lenguaje, estamos tratando con la literariedad y, de hecho, con la literatura como el lugar donde se puede encontrar este conoci-miento negativo sobre la fiabilidad de la enunciación lingüística. La consiguiente puesta en primer plano de los aspectos materiales, fenoménicos, del significante, crea una fuerte ilusión de seducción estética en el mismo momento que la función

1. Roland Barthes, «Proust et les noms», en *To Honor Roman Jakobson*, La Haya, Mouton, 1967, parte I, pp. 157-158.

2. «Proust et le langage indirect», en *Figures II*, París, Seuil, 1969.

estética real ha sido, como mínimo, suspendida. Es inevitable que la semiología o los métodos orientados de forma semejante sean considerados formalistas, en el sentido de estar valorizados estética en lugar de semánticamente, pero la inevitabilidad de dicha interpretación no la hace menos aberrante. La literatura implica el vaciado, no la afirmación, de las categorías estéticas. Una de las consecuencias de esto es que, mientras que hemos estado acostumbrados tradicionalmente a leer la literatura por analogía con las artes plásticas y la música, ahora debemos reconocer la necesidad de un momento no perceptivo, lingüístico en la pintura y en la música, y aprender a *leer* cuadros en lugar de *imaginar* significados.

Si la literariedad no es una cualidad estética, tampoco es principalmente mimética. La mimesis se vuelve un tropo entre otros, donde el lenguaje decide imitar una entidad no verbal como la paronomasia «imita» un sonido sin ninguna pretensión de identidad (o reflexión sobre la diferencia) entre los elementos verbales y los no verbales. La representación más engañosa de la literariedad, y también la objeción más repetida a la teoría literaria contemporánea, la considera como puro verbalismo, una negación del principio de realidad en nombre de ficciones absolutas, y por razones que se dice son ética y políticamente vergonzosas. El ataque refleja la ansiedad de los agresores en lugar de la culpabilidad del acusado. Al aceptar la necesidad de una lingüística no fenoménica, el discurso sobre la literatura se libera de oposiciones ingenuas entre la ficción y la realidad, que son en sí mismas fruto de una concepción del arte acríticamente mimética. En una semiología auténtica, así como en otras teorías lingüísticamente orientadas, no se niega la función referencial del lenguaje ni mucho menos; lo que se cuestiona es su autoridad como modelo para la cognición fenoménica o natural. La literatura es ficción no porque de algún modo se niegue a aceptar la «realidad», sino porque no es cierto *a priori* que el lenguaje funcione según principios que son los del mundo fenoménico o que son *como* ellos. Por tanto, no es cierto *a priori* que la literatura sea una fuente de información fiable acerca de otra cosa que no sea su propio lenguaje.

Sería desacertado, por ejemplo, confundir la materialidad del significante con la materialidad de lo que significa. Esto parece ser suficientemente obvio al nivel de la luz y del sonido, pero lo es menos con respecto a la más general fenomenalidad del espacio, del tiempo o especialmente del yo. Nadie en su sano juicio intentará cultivar uvas por medio de la luminosidad de la palabra «día», pero es difícil no concebir la forma de nuestra existencia pasada y futura de acuerdo con esquemas temporales y espaciales que pertenecen a narrativas de ficción y no al mundo. Esto no significa que las narrativas ficticias no sean parte del mundo y de la realidad; puede que su impacto en el mundo sea demasiado fuerte para nuestro gusto. Lo que llamamos ideología es precisamente la confusión de la realidad lingüística con la natural, de la referencia con el fenomenalismo. De ahí que, más que cualquier otro modo de investigación, incluida la economía, la lingüística de la literariedad sea un arma indispensable y poderosa para desenmascarar aberraciones ideológicas, así como un factor determinante para explicar su aparición. Aquellos que reprochan a la teoría literaria el apartar los ojos de la realidad social e histórica (esto es, ideológica), no hacen más que enunciar su miedo a que sus propias mistificaciones ideológicas sean reveladas por el instrumento que están intentando desacreditar. Son, en resumen, muy malos lectores de *La ideología alemana* de Marx.

En estas demasiado sucintas evocaciones de argumentos que han sido hechos más extensa y convincentemente por otros, empezamos a percibir algunas de las respuestas a la pregunta inicial: ¿qué hay de amenazador en la teoría literaria para que provoque resistencia y ataques fuertes? Desbarata ideologías arraigadas revelando la mecánica de su funcionamiento, va contra una poderosa tradición filosófica de la que la estética es una parte destacada, desordena el canon establecido de las obras literarias y desdibuja los límites entre el discurso literario y el no literario. Por implicación, puede también revelar los nexos entre ideologías y filosofía. Todas éstas son razones suficientes para sospechar, pero no una respuesta satisfactoria a la pregunta. Pues hace que la tensión entre la teoría literaria contemporánea y la tradición de los estudios literarios parezca un mero conflicto histórico entre dos modos de pensamiento que comparten accidentalmente el escenario al mismo tiempo. Si el conflicto es meramente histórico, en sentido literal, es de un interés histórico limitado, una borrasca pasajera en el clima intelectual del mundo. De hecho, los argumentos a favor de la legitimidad de la teoría literaria son tan poderosos que parece inútil preocuparse por el conflicto. Verdaderamente ninguna de las objeciones a la teoría, presentadas una y otra vez, siempre mal informadas o basadas en graves malentendidos de términos como mimesis, ficción, realidad, ideología, referencia y aun pertinencia, puede decirse que tenga un auténtico interés retórico.

Puede ser, sin embargo, que el desarrollo de la teoría literaria esté sobredeterminado por complicaciones intrínsecas a su proyecto mismo y desestabilizadoras con respecto a su estatus en cuanto disciplina científica. La resistencia puede ser un constituyente inherente a su discurso, de un modo que sería inconcebible en las ciencias naturales e inmencionable en las ciencias sociales. Puede ser, en otras palabras, que la oposición polémica, la incomprensión y tergiversación sistemáticas, las objeciones carentes de sustancia pero eternamente reiteradas, sean los síntomas desplazados de una resistencia inherente a la empresa teórica misma. Pretender que esto fuera motivo suficiente para plantearse no hacer teoría literaria sería como rechazar la anatomía porque no ha logrado curar la mortalidad. El auténtico debate de la teoría literaria no es con sus oponentes polémicos, sino con sus propios supuestos y posibilidades metodológicos. En vez de preguntar por qué la teoría literaria es amenazadora, quizá deberíamos preguntar por qué le es tan difícil cumplir su cometido, y por qué cae tan fácilmente en el lenguaje de la autojustificación o de la autodefensa, o en la sobrecompensación de un utopismo programáticamente eufórico. Esta inseguridad respecto de su propio proyecto requiere autoanálisis, si se quieren comprender las frustraciones que acompañan a los que la practican, incluso cuando parecen vivir seguros de sí mismos en serenidad metodológica. Y si estas dificultades son realmente parte integrante del problema, tendrán que ser, hasta cierto punto, ahistóricas, en el sentido temporal del término. La forma como aparecen en la escena literaria aquí y ahora, en cuanto resistencia a la introducción de terminología lingüística en el discurso estético e histórico sobre la literatura, es sólo una versión particular de una cuestión que no se puede reducir a una situación histórica específica ni llamar moderna, posmoderna, posclásica o romántica (ni siquiera en el sentido hegeliano del término), aunque su modo compulsivo de imponérsenos bajo la especie de un sistema de periodización histórica es ciertamente parte de su naturaleza problemática. Estas dificultades pueden leerse en el texto de la teoría literaria siempre, en cualquier momento histórico

que se elija. Uno de los logros principales de las actuales tendencias teóricas es haber restaurado alguna conciencia de este hecho. Las teorías literarias clásica, medieval y renacentista se leen ahora frecuentemente de un modo que sabe lo que hace lo suficiente como para no desear llamarse «moderno».

Volvemos, pues, a la pregunta de origen, en un intento de ampliar la discusión lo bastante como para inscribir la polémica en la pregunta, en vez de hacer que la determine. La resistencia a la teoría es una resistencia al uso del lenguaje sobre el lenguaje. Es, por tanto, una resistencia al lenguaje mismo o a la posibilidad de que el lenguaje contenga factores o funciones que no puedan ser reducidos a la intuición. Pero parece ser que suponemos demasiado fácilmente que cuando nos referimos a algo llamado «lenguaje» sabemos de qué estamos hablando, aunque probablemente no haya ninguna palabra en el lenguaje que sea tan evasiva, esté tan sobredeterminada y desfigurada y sea tan desfigurante como «lenguaje». Incluso si optamos por considerarla a una distancia prudencial de cualquier modelo teórico, en la historia pragmática del «lenguaje», no en cuanto concepto, sino en cuanto tarea didáctica que ningún ser humano puede evitar, pronto nos encontramos de frente con enigmas teóricos. El más familiar y general de los modelos lingüísticos, el clásico *trivium*, que considera a las ciencias del lenguaje como compuestas por la gramática, la retórica y la lógica (o la dialéctica), es, de hecho, un conjunto de tensiones no resueltas, lo bastante poderoso para haber generado un discurso infinitamente prolongado de frustración sin fin, del que la teoría literaria contemporánea, incluso en su forma más segura de sí, es un capítulo más. Las dificultades se extienden a las articulaciones internas entre las partes constituyentes, así como a la articulación entre el campo del lenguaje y el conocimiento del mundo en general, el nexo entre el *trivium* y el *quadrivium* que cubre las ciencias no verbales del número (aritmética), del espacio (geometría), del movimiento (astronomía) y del tiempo (música). En la historia de la filosofía, esta conexión se logra tradicional, así como sustancialmente, por medio de la lógica, el área donde el rigor del discurso lingüístico sobre sí mismo corre parejo con el rigor del discurso matemático sobre el mundo. La epistemología del siglo XVII, en el momento que la relación entre la filosofía y las matemáticas es particularmente estrecha, presenta al lenguaje de lo que llama geometría (*mos geometricus*), y que de hecho incluye la homogénea concatenación de espacio, tiempo y número, como modelo único de coherencia y economía. El razonamiento *more geometrico* se dice que resulta «prácticamente el único modo de razonamiento que es infalible, porque es el único que se adhiere al método verdadero, mientras que todos los otros participan, por necesidad natural, de un grado de confusión del que sólo las mentes geométricas son conscientes».<sup>3</sup> Éste es un ejemplo claro de la interconexión entre una ciencia del mundo fenoménico y una ciencia del lenguaje concebida como lógica definicional, como condición previa para un razonamiento axiomático-deductivo y sintético correcto. La posibilidad de tal libre circulación entre la lógica y las matemáticas tiene su propia, compleja y problemática historia. Así como sus equivalencias contemporáneas con unas matemáticas y una lógica diferentes. Lo que importa para nuestro argumento presente

3. Blaise Pascal, «De l'esprit géométrique et de l'art de persuader», en *Oeuvres complètes*, ed. L. Lafuma, París, Seuil, 1963, pp. 349 y ss.

es que la articulación de las ciencias del lenguaje con las matemáticas representa una versión particularmente convincente de una continuidad entre una teoría del lenguaje, como la lógica, y el conocimiento del mundo fenoménico al que las matemáticas dan acceso. En este sistema, el lugar de la estética está prefijado en el modelo del *trivium* y no es de ningún modo ajeno a él, si la prioridad de la lógica no se cuestiona. Pues, incluso si se supone, a efectos del argumento y contra gran cantidad de datos históricos, que el vínculo entre las ciencias naturales y la lógica es seguro, queda abierta la cuestión, dentro de los confines del *trivium* mismo, de la relación entre la gramática, la retórica y la lógica. Y éste es el punto en que la literariedad, el uso del lenguaje que coloca en primer plano a la función retórica sobre la gramática y la lógica, interviene como elemento decisivo pero desestabilizador que, en diversos modos y aspectos, trastorna el equilibrio interno del modelo y, por consiguiente, también su extensión externa al mundo no verbal.

La lógica y la gramática parecen tener una afinidad bastante natural entre sí y, en la tradición lingüística cartesiana, los gramáticos de Port-Royal no tuvieron dificultad en ser también lógicos. La misma pretensión existe hoy en métodos y terminologías muy diferentes que, sin embargo, mantienen la misma orientación hacia la universalidad que la lógica comparte con la ciencia. Respondiendo a aquellos que oponen la singularidad de textos específicos a la generalidad científica del proyecto semiótico, A.J. Greimas discute el derecho a usar la dignidad de la gramática para describir una lectura que no tuviera un compromiso de universalidad. Aquellos que tienen dudas sobre el modelo semiótico, escribe, «postulan la necesidad de construir una gramática para cada texto particular. Pero la esencia (*le propre*) de una gramática es su capacidad para explicar un gran número de textos, y el uso metafórico del término... no esconde el hecho de que se haya abandonado, en la práctica, el proyecto semiótico».<sup>4</sup> No hay duda de que lo que aquí prudentemente se llama «un gran número» implica al menos la esperanza de un futuro modelo que sería, de hecho, aplicable a la generación de todos los textos. De nuevo, no es nuestro propósito ahora discutir la validez de este optimismo metodológico, sino simplemente ofrecerlo como ejemplo de la persistente simbiosis entre la gramática y la lógica. Está claro que, tanto para Greimas como para toda la tradición a la que pertenece, las funciones gramaticales y lógicas del lenguaje son co-extensas. La gramática es un isótopo de la lógica. De ahí que, mientras permanezca basada en la gramática, cualquier teoría del lenguaje, incluyendo una literaria, no amenace lo que consideramos el principio subyacente de todos los sistemas lingüísticos, cognitivos y estéticos. La gramática está al servicio de la lógica que, a su vez, permite el paso al conocimiento del mundo. El estudio de la gramática, la primera de las *artes liberales*, es la condición previa necesaria para el conocimiento científico y humanístico. En tanto que deje este principio intacto, no hay nada amenazante en la teoría literaria. La continuidad entre la teoría y el fenomenalismo es afirmada y preservada por el sistema mismo. Las dificultades se dan sólo cuando deja de ser posible ignorar el empuje epistemológico de la dimensión retórica del discurso, esto es, cuando deja de ser posible mantenerlo en su lugar como un mero adjunto, un mero ornamento dentro de la función semántica.

4. A.J. Greimas, *Du Sens*, París, Seuil, 1970, p. 13.

La incierta relación entre la gramática y la retórica (a diferencia de la relación entre la gramática y la lógica) es evidente, en la historia del *trivium*, en la incierta posición de las figuras de lenguaje o tropos, un componente del lenguaje que está a caballo de la discutida frontera entre las dos áreas. Los tropos solían formar parte del estudio de la gramática, pero también eran considerados el agente semántico de la función específica (o efecto) que la retórica cumple como persuasión y como significado. Los tropos, a diferencia de la gramática, pertenecen primordialmente al lenguaje. Son funciones de producción textual que no siguen necesariamente el modelo de una entidad no verbal, mientras que la gramática es, por definición, capaz de generalización extralingüística. La tensión latente entre la retórica y la gramática se precipita en el problema de la lectura, el proceso que necesariamente participa de ambas. Resulta que la resistencia a la teoría es, de hecho, una resistencia a la lectura, una resistencia que tiene quizás su forma más eficaz, en los estudios contemporáneos, en las metodologías que se llaman a sí mismas teorías de la lectura pero que evitan la función que proclaman como su objeto.

¿Qué queremos decir cuando afirmamos que el estudio de los textos literarios es necesariamente dependiente de un acto de lectura, o cuando afirmamos que este acto es sistemáticamente dejado de lado? Ciertamente algo más que la tautología de que uno tiene que haber leído al menos algunas partes, por pequeñas que sean, de un texto (o haber leído alguna parte, por pequeña que sea, de un texto sobre un texto) para ser capaz de hacer una afirmación sobre él. Por muy común que pueda ser, la crítica de oídas sólo rara vez se considera ejemplar. Recalcar la necesidad, en absoluto evidente, de la lectura implica al menos dos cosas. Primero, implica que la literatura no es un mensaje transparente en el que se puede dar por hecho que la distinción entre el mensaje y los medios de comunicación está claramente establecida. En segundo lugar, y más problemáticamente, implica que la decodificación de un texto deja un residuo de indeterminación que tiene que ser, pero que no puede ser, resuelto por medios gramaticales, por muy lato que sea el modo en que éstos se conciban. La extensión de la gramática hasta incluir dimensiones para-figurales es de hecho la estrategia más notable y debatible de la semiología contemporánea, especialmente en el estudio de estructuras sintagmáticas y narrativas. La codificación de elementos contextuales más allá de los límites sintácticos de la frase lleva al estudio sistemático de dimensiones de la metáfrasis, y ha afinado y ampliado considerablemente el conocimiento de los códigos textuales. Está igualmente claro, sin embargo, que esta extensión va siempre estratégicamente dirigida hacia la sustitución de figuras retóricas por códigos gramaticales. Esta tendencia a reemplazar una terminología retórica por una gramatical (hablar de hipotaxis, por ejemplo, para designar tropos anamórficos o metonímicos) es parte de un programa explícito, un programa cuya intención es completamente admirable ya que tiende hacia el dominio y el esclarecimiento del significado. El reemplazo de un modelo hermenéutico por uno semiótico, de la interpretación por la decodificación, representaría, en vista de la desconcertante inestabilidad de los significados textuales (incluidos, por supuesto, los de los textos canónicos), un progreso considerable. Muchas de las vacilaciones asociadas con la «lectura» podrían desaparecer así.

Se puede argüir, sin embargo, que ninguna decodificación gramatical, por muy refinada que sea, puede pretender alcanzar las dimensiones figurales de un texto. Hay elementos en todos los textos que no son de ningún modo agramaticales, pero

cuya función semántica no es gramaticalmente definible, ni en sí misma ni en contexto. ¿Tenemos que interpretar el genitivo, en el título del poema épico inconcluso de Keats, *The Fall of Hyperion*, como «La caída de Hiperión» (*Hyperion's Fall*), en el sentido de la derrota de un poder viejo por uno nuevo, la historia fácilmente reconocible de la que Keats realmente partió pero de la que se fue alejando progresivamente, o como «Hiperión cayendo», la evocación mucho menos específica pero más perturbadora de un proceso real de caída, independientemente de su principio, su fin o de la identidad del ente al que acontece dicha caída? Esta historia se narra en el fragmento tardío titulado *The Fall of Hyperion*, pero nos habla de un personaje que se parece a Apolo en lugar de a Hiperión, el mismo Apolo que, en la primera versión (llamada *Hyperion*) debería erguirse claramente triunfante en lugar de caer, si Keats no se hubiera visto obligado a interrumpir, sin razón aparente, la historia del triunfo de Apolo. ¿Nos dice el título que Hiperión está caído y que Apolo se mantiene erguido, o nos dice que Hiperión y Apolo (y Keats, a quien es difícil distinguir a veces de Apolo) son intercambiables al estar todos ellos necesaria y constantemente cayendo? Ambas lecturas son gramaticalmente correctas, pero es imposible decidir a partir del contexto (la narración que le sigue) qué versión es la correcta. El contexto narrativo no se ajusta a ninguna de ellas y se ajusta a las dos al mismo tiempo, y uno se ve tentado de sugerir que el hecho de que Keats fuera incapaz de completar ninguna de ellas manifiesta la imposibilidad para él, así como para nosotros, de leer su propio título. Se podría leer la palabra Hiperión en el título *The Fall of Hyperion* figuradamente o, si se desea, intertextualmente, refiriéndose no al personaje histórico o mitológico sino al título de la historia del texto temprano de Keats (*Hyperion*). Pero, ¿estamos contando entonces la historia del fracaso del primer texto como el éxito del segundo, la Caída de *Hyperion* como el Triunfo de *The Fall of Hyperion*? De modo manifiesto sí, pero no del todo, ya que el segundo texto también fracasa, al no ser concluido. O, ¿estamos contando la historia de por qué se puede decir siempre que todos los textos, como textos, están cayendo? De modo manifiesto sí, pero tampoco del todo, ya que la historia de la caída de la primera versión, según es contada en la segunda, sólo es aplicable a la primera versión y no se puede leer legítimamente de modo que signifique también la caída de *The Fall of Hyperion*. La indeterminación concierne a la posición figurada o literal del nombre propio Hiperión así como del verbo caer, y es, por tanto, cuestión de figuración y no de gramática. En «La caída de Hiperión», la palabra «caída» es plenamente figurada, la representación de una caída figural, y nosotros, como lectores, leemos esta caída de pie. Pero en «Hiperión cayendo» no sucede esto tan claramente, ya que, si Hiperión puede ser Apolo y Apolo puede ser Keats, entonces él también puede ser nosotros y su caída figurada (o simbólica) se vuelve su caída literal y la nuestra también. La diferencia entre las dos lecturas está ella misma estructurada como un tropo e importa mucho cómo leemos el título, como ejercicio no sólo de semántica, sino respecto de lo que el texto realmente hace con nosotros. Enfrentados a la ineludible necesidad de llegar a una decisión, ningún análisis gramatical o lógico nos puede ayudar a tomarla. Como Keats tuvo que interrumpir su narrativa, el lector tiene que interrumpir su comprensión en el mismo momento que está más directamente implicado y atraído por el texto. Mal puede uno encontrar solaz en esta «temible simetría» entre la condición del autor y la del lector, puesto que, llegando a

este punto, la simetría no es ya una trampa formal sino real y la cuestión no es ya «meramente» teórica.

Este deshacer la teoría, o este deshacerse la teoría a sí misma, esta alteración del estable campo cognitivo que se extiende de la gramática a la lógica y a la ciencia general del hombre y del mundo fenoménico puede, a su vez, ser convertido en un proyecto teórico de análisis retórico que revelará la inadecuación de los modelos gramaticales de no-lectura. La retórica, por su relación activamente negativa con la gramática y la lógica, deshace las pretensiones del *trivium* (y, por extensión, del lenguaje) de ser una construcción epistemológicamente estable. La resistencia a la teoría es una resistencia a la dimensión retórica o tropológica del lenguaje, una dimensión que quizás se halle más explícitamente en primer plano en la literatura (concebida de modo amplio) que en otras manifestaciones verbales, o —por ser menos vago— que puede ser revelada en cualquier acontecimiento verbal cuando es leído textualmente. Puesto que la gramática, al igual que la figuración, es parte integral de la lectura, se sigue que la lectura será un proceso negativo en el cual la cognición gramatical queda deshecha en todo momento por su desplazamiento retórico. El modelo del *trivium* contiene en su interior la pseudodialéctica de su propio deshacerse, y su historia nos cuenta la historia de esta dialéctica.

Esta conclusión permite una descripción algo más sistemática de la escena teórica contemporánea. Esta escena está dominada por un mayor hincapié en la lectura como problema teórico o, como a veces se expresa erróneamente, por un mayor hincapié en la recepción que en la producción de textos. Es en este ámbito donde se han dado los intercambios más fructíferos entre escritores y publicaciones de diversos países y donde se ha desarrollado el diálogo más interesante entre la teoría literaria y otras disciplinas, en las artes así como en la lingüística, en la filosofía y en las ciencias sociales. Un informe claro sobre el estado presente de la teoría literaria en Estados Unidos tendría que destacar el hincapié en la lectura, una tendencia que ya está presente, además, en la tradición del *new criticism* de las décadas de los cuarenta y cincuenta. Los métodos son ahora más técnicos, pero el interés contemporáneo por una poética de la literatura está claramente unido, de modo bastante tradicional, a los problemas de la lectura. Y, como los modelos que se están usando ya no son simplemente intencionales y centrados en un yo (*self*) identificable, ni simplemente hermenéuticos en la postulación de un solo texto original, prefigurado y absoluto, parecería que esta concentración en la lectura tendría que llevar al redescubrimiento de las dificultades teóricas asociadas con la retórica. Tal es en efecto el caso, hasta cierto punto, pero no por completo. Quizá el aspecto más aleccionador de la teoría contemporánea sea el refinamiento de las técnicas por medio de las cuales la amenaza inherente en el análisis retórico se evita en el mismo momento que la eficacia de estas técnicas ha progresado tanto que los obstáculos retóricos para la comprensión no pueden ser ya erróneamente traducidos a lugares comunes temáticos y fenoménicos. La resistencia a la teoría, que, como vimos, es una resistencia a la lectura, aparece en su forma más rigurosa y teóricamente elaborada entre los teóricos de la lectura que dominan la escena teórica contemporánea.

Sería un proceso relativamente fácil, aunque largo, mostrar que esto se aplica a los teóricos de la lectura que, como Greimas o, a un nivel más refinado, Riffaterre o, en un modo muy diferente, H.R. Jauss o Wolfgang Iser —todos los cuales ejercen

una influencia decidida, aunque a veces oculta, en la teoría literaria en este país—, están comprometidos con el uso de modelos gramaticales o, en el caso de la *Rezeptionsästhetik*, con los modelos hermenéuticos tradicionales que no dan cabida a la problematización del fenomenalismo de la lectura y, por tanto, permanecen confinados acríticamente en una teoría de la literatura enraizada en la estética. Un argumento así sería fácil de hacer porque, una vez que el lector se hace consciente de las dimensiones retóricas de un texto, no tiene dificultad en encontrar ejemplos textuales que son irreductibles a la gramática o a un significado históricamente determinado, con tal de que esté dispuesto a reconocer lo que forzosamente tiene que notar. El problema se convierte pronto en el más desconcertante de tener que dar cuenta de la compartida desgana a reconocer lo obvio. Pero el argumento sería largo porque tiene que entablar un análisis textual que no puede evitar ser algo elaborado. Se puede sugerir sucintamente la indeterminación gramatical de un título como *The Fall of Hyperion*, pero confrontar un enigma tan irresoluble con la recepción y la lectura críticas del texto de Keats requiere algún espacio.

La demostración es menos fácil (aunque quizás menos laboriosa) en el caso de los teóricos de la lectura que evitan la retórica tomando otro giro. En los últimos años hemos sido testigos de un intenso interés por ciertos elementos del lenguaje cuya función no sólo es independiente de cualquier forma de fenomenologismo, sino también de cualquier forma de cognición, y que así pospone la consideración de tropos, ideologías, etcétera, o los excluye de una lectura que sería principalmente performativa. En algunos casos se reintroduce un nexo entre la actuación, la gramática, la lógica y el significado referencial estable, y las teorías resultantes (como en el caso de Ohmann) no son esencialmente distintas de los gramáticos y semiólogos confesos. Pero los más astutos practicantes de la teoría de la lectura basada en los actos de habla evitan esa recaída e insisten acertadamente en la necesidad de mantener la actuación real de los actos de habla, que es convencional en lugar de cognitiva, separada de sus causas y efectos (se trata de mantener, en su terminología, la fuerza ilocutiva separada de su función perlocutiva). La retórica, entendida como persuasión, queda enérgicamente desterrada (como Coriolano) del momento performativo y exiliada en el área afectiva de la perlocución. Stanley Fish lo expone de modo convincente en un ensayo magistral.<sup>5</sup> Lo que despierta sospechas en esta conclusión es que relega la persuasión, que realmente es inseparable de la retórica, a un ámbito puramente afectivo e intencional y no deja lugar para modos de persuasión que no son menos retóricos ni menos operativos en los textos literarios, pero que son del orden de la persuasión por *demostración* y no de la persuasión por seducción. Así, es posible vaciar la retórica de su impacto epistemológico sólo porque se ha dado un rodeo en torno a sus funciones figurales, tropológicas. Es como si, volviendo un momento al modelo del *trivium*, la retórica pudiera ser aislada de la generalidad que la gramática y la lógica tienen en común, y considerada como mero correlato de un poder ilocutivo. La ecuación de la retórica con la psicología en vez de con la epistemología abre tristes perspectivas de banalidad pragmática que son tanto más tristes cuando se comparan con la brillantez del análisis performati-

5. Stanley Fish, «How to Do Things with Austin and Searle: Speech Act Theory and Literary Criticism», en *MLN* 91 (1976), pp. 983-1.025. Ver especialmente p. 1.008.

vo. Las teorías de la lectura de los actos de habla repiten de hecho, de un modo mucho más eficaz, la gramaticalización del *trivium* a costa de la retórica, ya que la caracterización de lo performativo como mera convención lo reduce, en efecto, a un código gramatical entre otros. La relación entre tropo y actuación es realmente más estrecha, pero más perturbadora que lo que aquí se propone. Tampoco se capta apropiadamente esta relación haciendo referencia a un aspecto supuestamente «creativo» de la actuación, noción de la que Fish acertadamente discrepa. El papel performativo del lenguaje puede decirse que es posicional, lo cual difiere considerablemente de «convencional», así como de «creativamente» (o, en el sentido técnico, intencionalmente) constitutivo. Las teorías de la lectura orientadas hacia el acto de habla leen sólo en tanto que preparan el camino para la lectura retórica que evitan.

Pero esto mismo seguiría siendo válido incluso si se pudiera concebir una lectura «verdaderamente» retórica que estuviera libre de cualquier fenomenalización indebida o de cualquier codificación gramatical o performativa indebida de un texto, cosa que no es necesariamente imposible y hacia la que los métodos y fines de la teoría literaria deberían encaminarse ciertamente. Dicha lectura parecería realmente el desmontarse metódico de la construcción gramatical y, en su desarticulación sistemática del *trivium*, sería teóricamente válida así como eficaz. Las lecturas retóricas técnicamente correctas pueden ser aburridas, monótonas, previsibles y desagradables, pero son irrefutables. Son también totalizadoras (y potencialmente totalitarias), ya que, como las estructuras y funciones que exponen no llevan al conocimiento de una entidad (como el lenguaje), sino que son un proceso no fiable de producción de conocimiento que impide que todas las entidades, incluidas las lingüísticas, entren en el discurso como tales, son realmente universales (*they are indeed universal*), modelos coherentemente deficientes de la imposibilidad del lenguaje de ser un lenguaje modelo. Son, siempre en teoría, el modelo teórico y dialéctico más elástico para acabar con todos los modelos, y con razón pueden afirmar que contienen en sus propias deficientes mismidades todos los otros modelos deficientes de evasión de la lectura, sean referenciales, semiológicos, gramaticales, performativos, lógicos o cualesquiera otros. Son teoría y al mismo tiempo no son teoría, la teoría universal de la imposibilidad de la teoría. En tanto que son teoría, sin embargo, esto es, lecturas retóricas enseñables, generalizables y altamente sensibles a la sistematización, las lecturas retóricas, como las de otro tipo, aún resisten y evitan la lectura por la que abogan. Nada puede superar la resistencia a la teoría, ya que la teoría misma es esta resistencia. Cuanto más elevados sean los fines y mejores los métodos de la teoría literaria, menos posible se vuelve ésta. Con todo, la teoría literaria no está en peligro de hundirse; no puede sino florecer y, cuanto más resistencia encuentra, más florece, ya que el lenguaje que habla es el lenguaje de la autorresistencia. Lo que sigue siendo imposible de decidir es si este florecimiento es un triunfo o una caída.

# Edmond Cros

(Francia, 1931)

La sociocrítica, que surge en Francia en la década de los setenta, tiene como uno de sus fundadores al francés Edmond Cros, quien lleva a cabo un conjunto de estudios literarios orientados hacia la problemática de la relación entre prácticas sociales, discursivas y textuales. Otra de las principales figuras asociadas al nacimiento de la sociocrítica es Claude Duchet, quien comparte con Cros el interés por el análisis de la mediación entre literatura y sociedad. Más tarde, P. Zima va a proponer nuevas ideas a la práctica sociocrítica; en su caso, los textos literarios se encuentran en el punto de cruce entre la literatura y los lenguajes sociales. Otros enfoques, como el de Jacques Dubois, interesado en el carácter institucional de la literatura, y el de Marc Angenot y Régine Robin, centrado en el análisis del discurso social, vendrán a sumarse al *corpus* teórico y práctico de la diversificada sociocrítica.

Profesor durante muchos años en la Universidad de Montpellier y director del Instituto Internacional de Sociocrítica, Cros ha dedicado varios estudios a las literaturas española e hispanoamericana, entre los que se pueden citar sus análisis de la narrativa picaresca, del *Quijote*, y de las novelas *La región más transparente* y *La muerte de Artemio Cruz*, del escritor mexicano Carlos Fuentes. También el cine ha sido centro de su atención. Las películas *Viridiana* y *Ciudadano Kane* se cuentan entre las analizadas por Cros.

La sociocrítica toma —y específicamente Cros así lo declara— como puntos de partida para sus consideraciones metodológicas a Georg Lukács y a Lucien Goldmann, aunque no sin asumir una distancia crítica respecto de la orientación determinista de Goldmann. En *Ideosemas y morfogénesis del texto* (1992), Cros señala la desatención al problema de las articulaciones discursivas en el interior y exterior del texto por parte del sociólogo estructuralista. Asimismo, se puede observar la asimilación de categorías goldmannianas, como las de «no consciente» y «sujeto transindividual», por parte del sociocrítico. Además, no podría olvidarse la importancia que para la sociocrítica tienen el marxismo, la semiótica y la narratología, o autores como Althusser, Bajtín y Weber, según lo declara ampliamente Cros en *Théorie et pratique sociocritiques*, 1983 (*Literatura, ideología y sociedad*, 1986), libro cuya primera parte contiene una exposición detallada de los presupuestos teóricos-metodológicos de la sociocrítica como la entiende su autor. Uno de los reparos que se le han hecho a la sociocrítica se refiere precisamente a este carácter abarcador de enfoques tan variados.

Cros sostiene que la producción de sentidos es resultado de estructuración y de encadenamientos de estructuraciones, y que son prácticas sociales, inscritas dentro del texto en forma de discursos, las que impulsan la dinámica de la producción de sentido. Una noción esencial en la concepción metodológica de Cros es el «ideosema», mediación que programa el devenir del texto y la producción de sentido, una vez que se define por la relación entre prácticas sociales y discursivas exteriores al texto y las que tienen lugar en él. A la red de ideosemas la denomina «microsemiótica intratextual». *Sociologie de la littérature*, 1989 [Sociología de la literatura], contiene una definición sintética del concepto de «ideosema».

«Sociología de la literatura» explica cómo los estudios sociocríticos se insertan y especifican su práctica en relación con las sociologías de la literatura. Para ello analiza el problema de las mediaciones institucionales según lo definen autores como Pierre Bourdieu y Jacques Dubois, y luego ofrece una tercera posibilidad que articularía las nociones de «campo», «instituciones», «prácticas discursivas» y «aparato ideológico de Estado». Las mediaciones del lenguaje son otro aspecto analizado en su artículo; a partir de los diversos niveles en que se formula la cuestión de la lengua (fuera de texto, texto y modelización literaria), expone y valora algunas consideraciones sociológicas al respecto. Por último, sitúa tanto los aportes del estructuralismo genético como de la sociocrítica en cuanto al estudio de las grandes mediaciones. «Sociología de la literatura» no sólo ofrece un conocimiento de los varios enfoques sociocríticos y de sus conceptos básicos, sino también de su diferencia fundamental con la investigación sociológica de la literatura.

«Sociología de la literatura» (1989) ha sido tomado y editado de *Historia y literatura* (comp. Françoise Perus), traducción de Isabel Vericat y Françoise Perus, México, Instituto Mora, 1994, pp. 188-221.

## Las grandes mediaciones

### *Las mediaciones institucionales*

Partiremos de las tesis de Pierre Bourdieu sobre la organización del mercado de los bienes simbólicos en un campo relativamente autónomo conforme a un proceso que, según él, sería «correlativo a la aparición de una categoría socialmente distinta de artistas o de intelectuales profesionales, cada vez más propensos a no conocer otras reglas que las de la tradición propiamente intelectual o artística que han recibido de sus predecesores y que les proporcionan un punto de partida o un punto de ruptura, y cada vez más capaces de liberar su producción y sus productos de toda servidumbre externa, trátase de censuras morales, como los programas estéticos de una Iglesia preocupada por el proselitismo, o de los controles académicos y los mandatos de un poder político proclive a ver en el arte un instrumento de propaganda». <sup>1</sup> En el siglo XIX, con la llegada de la clase burguesa al poder, la autonomía de este campo sería el resultado de su emancipación respecto de las instancias de legitimidad exteriores y de las demandas éticas y estéticas de las autoridades tutelares a las que hasta entonces dicho campo estaba sujeto (Iglesia y aristocracia).

El doble valor, simbólico y mercantil, del objeto de cultura explica que se hayan instaurado paralelamente dos campos de producción: el primero, de producción restringida, en cuyo seno la obra de arte es irreductible al estatuto de simple mercancía; el segundo, de producción amplia, «que obedece a la ley de la competencia por la conquista de un mercado lo más vasto posible». <sup>2</sup>

Con base en los trabajos de P. Bourdieu, pero también, aunque en menor medida, en *Qu'est-ce que la littérature?* de Sartre y en *Le degré zéro de l'écriture* de Roland Barthes, Jacques Dubois nos propone una teoría de la institución literaria, interrogándose más concretamente sobre las modalidades de funcionamiento de las instancias de producción y de legitimación, así como sobre el estatuto del escritor. <sup>3</sup> Al privilegiar, en mi opinión en exceso, el criterio de originalidad controlada como criterio de ascenso en las luchas de los escritores por el acceso al poder simbólico, Jacques Dubois sesga la perspectiva de P. Bourdieu. Esta posición lo lleva a acentuar las rivalidades entre escuelas. No es de extrañar entonces que su reflexión derive en ocasiones hacia problemas de historia literaria y en otras se confunda con teorías que corresponden más bien a una sociología del escritor, en particular cuando aborda el problema del estatuto de los autores.

---

1. P. Bourdieu, «Le marché des biens symboliques», *L'Année Sociologique*, n.º 22, 1971, p. 51.

2. *Ibid.*, p. 55.

3. J. Dubois, *L'institution de la littérature. Introduction à une sociologie*, Bruselas, Labor, 1978.

Más tarde, Pierre Bourdieu retomó esta cuestión precisando las nociones de *campo social* y de *habitus*, que él vincula estrechamente una con otra y que se desprenden, al parecer, de una reflexión inteligente y exhaustiva sobre la que subyace el *sentido práctico*.<sup>4</sup> La primera noción puede definirse como una construcción social y un producto histórico caracterizados por estructuras objetivas (posiciones respectivas de los diferentes agentes y de los diferentes órganos institucionales, normas de comportamiento, elementos en juego, etcétera); construcción y producto dotados, en consecuencia, de una lógica característica. Dentro de un mundo no consciente, esta lógica comporta *prácticas* adaptadas a sí mismas y generadas por *habitus*. Para comprender mejor de qué se trata, partiremos, como él, de lo que el lenguaje deportivo llama *el sentido del juego*, forma «particularmente ejemplar del sentido práctico como ajuste anticipado a las exigencias de un campo [...], encuentro casi milagroso entre el *habitus* y un campo, entre la historia incorporada y la historia objetivada, que vuelve posible la *anticipación* casi perfecta del futuro inscrito en todas las configuraciones concretas de un espacio de juego».<sup>5</sup> Sin embargo, a diferencia del juego, que implica una adhesión total y consciente a sus reglas, el sujeto no entra en un campo social por un acto consciente; nace en el campo y con el campo: «El dicho de Claudel “*connaitre est naître avec*” [conocer es nacer con], se aplica aquí plenamente, y el largo proceso dialéctico que se suele describir como “vocación”, mediante el cual “uno se hace” aquello para lo que está hecho y se “escoge” aquello por lo que se es “escogido”, y al término del cual los diferentes campos consiguen los agentes dotados del *habitus* necesario para su buen funcionamiento, es más o menos al aprendizaje de un juego lo que la adquisición de la lengua materna es al aprendizaje de una lengua extranjera».<sup>6</sup> Como sentido práctico, el *habitus* reactiva el sentido objetivado en las instituciones; a través de él y gracias a él, los agentes participan de la historia que se ha objetivado en ese campo; el *habitus* es «aquello que permite habitar las instituciones, apropiárselas prácticamente, y así mantenerlas en actividad, con vida, en vigor, arrancarlas continuamente del estado de letra muerta, de lengua muerta, hacer revivir el sentido que hay depositado en ellas, pero imponiéndoles las revisiones y transformaciones que son contrapartida y condición de la reactivación. Mejor aún [por el *habitus*] la institución encuentra su plena realización [...] La institución [...] no es total ni totalmente viable si no se objetiva duraderamente, no sólo en las cosas, es decir en la lógica que trasciende a los agentes singulares de un campo particular, sino también en los cuerpos, es decir en las aptitudes duraderas para reconocer y ejecutar los requerimientos inherentes a este campo».<sup>7</sup> *Habitus* y campo incorporan, así pues, la misma historia, lo cual explica que las prácticas que engendran se ajusten de inmediato; estas experiencias del pasado, «depositadas en cada organismo en forma de esquemas de percepción, de pensamientos y de acciones, tienden mejor que las reglas formales y que todas las normas explícitas a garantizar la conformidad de las prácticas y su persistencia en

4. P. Bourdieu, *La distinction. Critique sociale du jugement*, París, Minuit, 1979; *Le sens pratique*, París, Minuit, 1980.

5. Bourdieu, *Le sens, op. cit.*, 1980, p. 111.

6. *Ibid.*, pp. 112-113.

7. *Ibid.*, p. 96.

el tiempo».<sup>8</sup> Este arraigo en todo un pasado que perpetúan es lo que confiere al *campo* y al *habitus* una autonomía relativa «respecto de las determinaciones exteriores del presente inmediato».<sup>9</sup> Obsérvese que el concepto de autonomía del campo simbólico sólo es explicable en este contexto general y que, por ello, *campo* y *habitus* se presentan ante todo como instrumentos de mediación.

La literatura es entonces uno de los múltiples campos sociales susceptibles de ser descrito. Mientras que la noción de *institución* subraya el carácter normativo de un sistema estudiado desde un punto de vista, ante todo, descriptivo y en relación con sus determinaciones históricas inmediatas, la noción de *campo*, que rebasa e incluye a la precedente, ilumina la naturaleza, el funcionamiento y la génesis de aquélla, centrandó nuestra atención en la lógica objetiva de las prácticas correspondientes. Por otro lado, esta misma noción de campo tiene la gran ventaja de implicar una dislocación respecto a la coyuntura histórica y de hacer aparecer otro tipo de mediación, diferente al que presupone la noción de institución.

A partir de ahí puede proponerse una vinculación entre las dos nociones precedentes (*institución* + *campo*) y la de aparato ideológico de Estado (AIE), por cuanto esta última indica la construcción de un sistema en el que las interacciones de los diferentes *campos* están sometidas a una dominación que fluctúa en función de la infraestructura y según un tiempo que, no obstante, es propio de ese mismo sistema. Sucesivamente vinculada, en sus orígenes, con el AIE de la religión primero y del sistema escolar y universitario después, la literatura es un campo social al igual que la música, la pintura, la escultura y el teatro; este conjunto es el que, a partir del siglo XIX, parece haberse instituido en el AIE que conocemos en la actualidad con el nombre de *cultura*. No por nada existe en Francia un Ministerio de Cultura como existe un Ministerio de Justicia, y es significativo también que a merced de los diferentes y sucesivos gabinetes, este mismo ministerio pueda tener competencia a la vez en el ámbito de la cultura y en el de la comunicación; así se avala el estatuto ideológico de los *medios* de comunicación y su estrecha conexión con el campo de lo cultural, al que tienden cada vez más a dominar. De modo que, en el marco de una determinada dinámica histórica, cada AIE podría concebirse a su vez como un conjunto jerarquizado de campos sociales.

No parece que hasta ahora el análisis institucional haya considerado un elemento importante del campo literario, que aparece si volvemos atrás y examinamos los funcionamientos internos de los subconjuntos que constituyen y estructuran dicho campo social. Me refiero a las *prácticas discursivas*; no cabe duda de que éstas existen en cualquier campo social, pero es obvio que tratándose de literatura desempeñan un papel constitutivo esencial. Al respecto distinguiremos entre, por una parte, un *habla* ficticia y específica, llamada literaria (como existe un *habla* jurídica, deportiva, etcétera), *institucionalizada*, y, por otra parte, prácticas discursivas que no evolucionan forzosamente al mismo ritmo que la institución y de las que permite dar cuenta la noción de *campo social*. En el caso de las literaturas de países colonizados, en el momento de su independencia o después de ella, esta diferencia de ritmo parece acentuarse, como lo hemos podido comprobar con el examen de *El Periquillo Sarniento* de Fernández de Lizardi (México, 1813-1815).<sup>10</sup>

8. *Ibid.*, p. 91.

9. *Ibid.*, p. 94.

10. E. Cros, «The values of liberalism in *El Periquillo Sarniento*», *Sociocriticism*, 1985, v. 2, pp. 85-109.

Los diferentes logros del análisis institucional pueden sintetizarse provisionalmente en el siguiente esquema:

## AIE (cultura, medios de comunicación)

Campo social (Literatura)	Campo social (Artes Plásticas)	Campo social (Cine)
Instituciones Prácticas Discursivas	Instituciones Prácticas	Instituciones Prácticas

*Las mediaciones de lenguaje*

El problema de la lengua es capital para una auténtica sociología de la cultura, por cuanto toda «correlación entre la serie literaria y la serie social se establece a través de la actividad lingüística».<sup>11</sup> De Bajtín y Volochinov a Pierre Bourdieu o Pierre Zima, la mayoría de los autores<sup>12</sup> pone en tela de juicio las concepciones de Saussure lo mismo que la *competencia* chomskiana: «El cambio de lenguaje oculta la *fictio juris* mediante la cual Chomsky, al convertir las leyes inmanentes del discurso legítimo en normas universales de la práctica lingüística conforme, escamotea la cuestión de las condiciones económicas y sociales de la adquisición de la competencia legítima y la de la constitución del mercado en el que se establece y se impone esta definición de lo legítimo y de lo ilegítimo».<sup>13</sup> Siendo esto así, la cuestión de la lengua se ha de plantear en tres niveles (fuera de texto, texto y modelización literaria).

1) *Uniformación y diferencias lingüísticas / unidad política y compartimentaciones sociales*. Renée Balibar y Dominique Laporte<sup>14</sup> establecen una estrecha relación entre, por una parte, la constitución en la época revolucionaria de una lengua estandarizada y, por otra, a la par con el surgimiento del concepto de nación, la institución de un mercado nacional que, al presuponer la libre circulación de las mercancías y de la fuerza de trabajo, modifica las prácticas jurídicas-lingüísticas. Sin dejar de poner de relieve la política de unificación lingüística de la Revolución, Pierre Bourdieu observa, a su vez, que en el antiguo régimen el proceso de construcción del Estado monárquico va acompañado de un proceso de unificación lingüística, mucho más temprano y notorio en las provincias centrales de la lengua de *oil* que en las regiones de la lengua de *oc*.<sup>15</sup> A partir de esta constatación, Bourdieu elabora

11. Tinianov, «De l'évolution littéraire», en T. Todorov (comp.), *Théorie de la littérature (textes des formalist russes)*, París, Seuil, 1965, p. 38.

12. P. Bourdieu, *Ce que parler veut dire. L'économie des échanges linguistiques*, París, Fayard, 1982, pp. 23-25; E. Cros, *Théorie et pratique sociocritiques*, Éditions Sociales / CERS, 1983, p. 85; P.V. Zima, *Manuel de sociocritique*, París, Picard, 1985, pp. 125 y ss.

13. P. Bourdieu, *Ce que parler, op. cit.*, p. 25.

14. R. Balibar y D. Laporte, *Le français national: politique et pratiques de la langue national sous la Révolution française*, París, Hachette, 1974; R. Balibar, *Les français fictifs: le rapport des styles littéraires au français national*, París, Hachette, 1974.

15. P. Bourdieu, *Ce que parler, op. cit.*, pp. 30 y ss.

la noción de lengua legítima respecto de la cual se va constituyendo un sistema estructurado de diferencias lingüísticas que retranscriben un sistema igualmente estructurado de diferencias sociales. Se manifestaría así un campo lingüístico que, al vincularse con la estructura de los estilos expresivos, reproduciría «en su orden la estructura de las distancias que separan objetivamente las condiciones de existencia». <sup>16</sup> En el seno de este campo de producción lingüística es donde funciona el subcampo de producción restringida, del que hemos hablado anteriormente y «que debe sus propiedades fundamentales al hecho de que los productores lo producen ante todo para otros productores». Este campo de producción restringido parece estar concebido a su vez como la sede de la instancia de legitimación lingüística: «Esta producción de instrumentos de producción —como las figuras de lenguaje y de pensamiento, los géneros, las maneras o los estilos legítimos y, en términos más generales, todos aquellos discursos destinados a “dar autoridad” y a ser citados como ejemplo del “buen uso”— confiere, a todo aquel que hace buen uso de estos instrumentos, un poder sobre la lengua y, por ende, sobre los simples usuarios de la lengua y también sobre su capital». <sup>17</sup>

Para describir fenómenos en parte similares aunque contemplados desde una perspectiva diferente, P.V. Zima habla de *situación sociolingüística*; partiendo de dos modelos (Jan Mukarovsky; Mijaíl Bajtín y Valentin Volochinov), aboga por una lingüística de la palabra susceptible de «sacar a la luz los aspectos sociales e ideológicos de la organización semántica y narrativa del lenguaje», y que tome en cuenta la heterogeneidad y la diversidad de las lenguas colectivas o de grupos, a las que él denomina *sociolectos*. El sociolecto puede describirse en tres planos complementarios puesto que tiene una dimensión léxica, una dimensión semántica y una dimensión sintáctica o narrativa, y se define «como un repertorio léxico codificado, es decir estructurado según las leyes de una pertinencia colectiva particular». <sup>18</sup> En tanto que entidad estática y construcción teórica, el sociolecto «no existe fuera de sus puestas en discurso, que pueden asumir formas bastante heterogéneas». <sup>19</sup> De modo que un mismo sociolecto puede generar producciones discursivas notablemente diferentes.

Pierre Zima pone a prueba estas categorías de análisis en el examen de *L'étranger* de Albert Camus, *Le voyeur* de Alain Robbe-Grillet, y en *El hombre sin atributos* de Musil. En cada caso, parte de la situación sociolingüística «tal como ha sido vivida por el autor y su grupo social». Así pues, *El hombre sin atributos* de Musil «absorbe, transforma y critica los diferentes sociolectos ideológicos de los años veinte y treinta»; <sup>20</sup> en el caso de *L'étranger* de Camus, se busca también «dar cuenta de la situación social del lenguaje, tal como ha sido vivida por el autor y por los escritores que él conocía, criticaba o apoyaba». <sup>21</sup> En este último caso, la situación sociolingüística se caracteriza por una indiferencia semántica, una «desemantización de las palabras, que desespera a Roquentin en *La nausée* y que incita a Francis Ponge a comparar las palabras con los objetos inanimados de la naturaleza [...] Este mundo

16. *Ibíd.*, p. 46.

17. *Ibíd.*

18. Zima, *Manuel*, *op.cit.*, pp. 125 y ss.

19. *Ibíd.*

20. *Ibíd.*, p. 139.

21. *Ibíd.*

absurdo de una lengua que se ha vuelto indiferente a los sentidos es el que se transparentaba en *L'étranger*. En esta novela, la indiferencia se convierte en un instrumento crítico: el autor y su narrador se sirven de ella para revelar la inanidad de los discursos ideológicos en medio de una lengua que estos mismos discursos han degradado». <sup>22</sup> Esta constatación se desprende del análisis que P. Zima, realiza, en un segundo tiempo, de la articulación entre una situación sociolingüística de esta índole y «el sociolecto que la novela absorbe y critica en un nivel inter-textual», es decir, «el sociolecto humanista cristiano, que se manifiesta con mayor claridad en el discurso del abogado general». Esta confrontación entre dos códigos, el de Meursault (la indiferencia) y el de la justicia (la ideología), es la que explica la bipartición de la novela: en la primera parte, Meursault es incapaz de escoger un programa narrativo; el destinatario del sujeto aparente es la naturaleza «ambivalente e indiferente a todos los valores sociales», acerca de la cual Zima muestra que parece «una representación mítica del valor de cambio»; en la segunda parte, vuelve a predominar la ideología. Volvemos así a la observación de André Breton acerca de la crisis de valores que Zima cita en su descripción de la situación lingüística: «Todos los valores intelectuales están vejados, todas las ideas morales en desconcierto, todos los favores de la vida heridos de corrupción, indiscernibles. La mancha del dinero lo ha cubierto todo. Lo que designa la palabra patria o la palabra justicia o la palabra deber nos resulta hoy extraño». <sup>23</sup>

En lo personal, he intentado retomar el problema valiéndome de los resultados de diversas experiencias anteriores:

a) Los conceptos goldmannianos de *sujeto transindividual* y de *sujeto no consciente*, que me permiten definir el discurso de un grupo social determinado mediante sus especificidades léxicas, semánticas y sintácticas que transcriben, de un modo no consciente, indicios de la inserción espacial, social e histórica del mencionado grupo (noción que coincide *en parte* con la de las *distancias lingüísticas* en Bourdieu y la del *sociolecto* en Zima).

b) Las sugerencias de M. Pécheux, quien a partir del concepto de *formación social* propone los de *formación ideológica* y *formación discursiva*: «De ahora en adelante, denominaremos *formación discursiva* a aquello que, en una formación ideológica dada, es decir, a partir de una posición dada en una coyuntura dada, determinada por el estado de la lucha de clases, determina lo que puede y debe ser dicho...». <sup>24</sup> Así pues, las *formaciones discursivas* representan «en el lenguaje» a las formaciones ideológicas que les corresponden (noción que coincide, a partir de supuestos diferentes, con las de *campo lingüístico* y *situación sociolingüística*).

c) La aportación de Foucault, que permite comprender que, en el seno de una formación ideológica determinada, los enunciados latentes del sujeto se concretan por el sesgo de una práctica discursiva.

Sobre esta base, puede esbozarse una teoría que se refiera al funcionamiento de esta formación discursiva. Construida en torno a la noción de *interdiscurso* (es-

22. *Ibid.*, pp. 145-147.

23. *Ibid.*, p. 144.

24. M. Pécheux, *Les vérités de La Palice: linguistique; sémantique; philosophie*, París, Maspéro, 1975.

pacio de conflicto, un todo complejo y jerarquizado, constituido por discursos contradictorios donde predomina uno de ellos), y vinculada con el concepto de interpe-lación ideológica de Althusser, esta teoría incorpora al sujeto de la enunciación y recuerda que el hablante puede identificarse, o bien con la formación discursiva (es decir, con el discurso dominante), o bien con uno de sus componentes (con uno de los discursos dominados).<sup>25</sup>

2) Hasta aquí hemos permanecido en el marco del fuera de texto. Cuando de él pasamos al terreno literario, no podemos contentarnos con hablar de *sujetos-soportes*. La producción de sentido y el proceso de transformación que afecta al material del lenguaje han de ser analizados en función del trabajo de la escritura y de los constreñimientos de la modelización. La producción textual pone en juego complejos procesos de sentido, en primer lugar un material de lenguaje ya elaborado, un «ya dicho» que servirá de soporte a la significación, aun cuando la producción textual acabe desconstruyéndolo en todos sus niveles:

- en el nivel discursivo primero —en el del preaserto y del aserto, de los sintagmas fijos y de las lexias—, en que toda comunidad humana materializa las modalidades de su inserción histórica, espacial y social;
- en el nivel textual después, lo cual nos remite a la conocida tesis de la intertextualidad;
- en el nivel del mito, de las tradiciones gestuales y del lenguaje del folclor, es decir de un «imaginario social» más amplio;
- en el nivel de los esquemas arcaicos profundamente soterrados en el seno de un contexto cultural redistribuido bajo el impacto de circunstancias históricas precisas.<sup>26</sup>

Acerca del *interdiscurso* (*campo lingüístico* o *situación sociolingüística*) diremos que estos preestructos o preconstreñimientos representan otros tantos microsistemas modelizadores. Ahora bien, éstos se caracterizan por una opacidad más o menos grande, por una capacidad de resistencia que se organiza en torno a reducidos semánticos, a trayectos de sentido, a redes semióticas irreductibles a los fenómenos de interdiscurso. Susceptibles de generar, desde el interior del tejido textual, zonas conflictivas, focos potenciales de contradicciones que los procesos de la comunicación, de la lectura o de la crítica pueden reactivar en cualquier momento, dichos espacios dialógicos, en los que el signo se invierte en su contrario, confunden las huellas del interdiscurso y los límites que separan a la «ideología que cita» de la «ideología citada» (Duchet). No obstante, no son sólo los *media* los que intervienen en el proceso de transformación lingüística, y haría falta concebir, en otra escala, la existencia de nuevas estructuras intermedias que, por así decirlo, desplazan a los signos y los uniforman bajo un mismo código.<sup>27</sup>

3) Por último, hemos de tener en cuenta el hecho de que la literatura es un sistema modelizador secundario, es decir un «lenguaje» que, aun cuando englobe a

25. Cros, *Théorie*, op. cit., pp. 47-61.

26. *Ibid.*, pp. 90-91.

27. *Ibid.*, pp. 83-104.

los discursos, se instituye como un sistema de comunicación que actúa desde fuera, por encima o al lado de ellos. Lo cual nos lleva a distinguir:

a) «Macrosemióticas» que corresponden a las lenguas naturales (francés, español, inglés, etcétera) y que recortan el *continuum* del mundo «real», definiendo así los referentes. En este sentido, las macrosemióticas «categorizan» el mundo de la experiencia, lo forman, y determinan una primera visión del mundo.

b) Estas «macrosemióticas» están constituidas por un conjunto de «microsemióticas». Tan «naturales» como las anteriores, estas microsemióticas recortan y categorizan a su manera experiencias por fuerza múltiples, diversas y a veces contradictorias. A cada una de ellas corresponde un sujeto transindividual o colectivo. Aquí las denominaremos discursos. Éstos inscriben en las «macrosemióticas» situaciones conflictivas, en tanto que dan forma a referentes distintos y son capaces de proporcionar visiones contradictorias de una misma «realidad». (¿Qué es el trabajo para cada uno de esos sujetos conflictivos que son, por ejemplo, el campesino, el jornalero agrícola, el comerciante, el intelectual, el peón o el presidente-director general, etcétera?). Obsérvese que la única realidad en la que está inmerso el sujeto es la de las «microsemióticas». Desde el punto de vista de la experiencia del hablante, la lengua, en tanto que un todo macrosemiótico, es una abstracción, y las microsemióticas preexisten de hecho a ese todo.

c) En contraposición a estas semióticas llamadas «naturales», consideramos que la literatura, en tanto que «lenguaje» construido, irreductible a ningún otro discurso, es un sistema modelizador secundario. La expresión, que tomamos prestada de los semióticos soviéticos, es particularmente elocuente. Significa en efecto que toda palabra que se enuncia en ese sistema sufre los resultados de constreñimientos formales y que, por tanto, se transforma de algún modo su enunciado virtual original.<sup>28</sup>

Considerado como una matriz discursiva que informa/deforma el contenido supuesto del mensaje inicial, este sistema se caracteriza por su ficcionalidad y su especificidad. A propósito de textos modernos varios, René Balibar muestra que los enunciados del discurso literario «siempre se separan por uno o varios rasgos pertinentes de los que se intercambian en la práctica, fuera del discurso literario, aun cuando éstos sean sintácticamente correctos». En el mismo sentido van las observaciones de Erich Auerbach sobre la alta Antigüedad romana, donde la unidad espiritual del público se basa en la existencia de un lenguaje común, es decir de un código específico de comunicación que condiciona la formación de un público y a la vez el surgimiento de la literatura que este público exige.<sup>29</sup> Ahora bien, este público, que procede de las clases dirigentes, habla un lenguaje poco accesible al hombre de la calle. «Se tiene la impresión (una simple impresión)», escribe, «de que en el siglo V la aristocracia senatorial y los círculos próximos a ella hablaban un latín elevado y uniforme que era difícilmente comprensible para el hombre de la calle». Auerbach asimila aquí ese latín elevado a la lengua literaria del público cultivado, que él contrapone al latín

28. *Ibid.*, pp. 38-39.

29. E. Auerbach, *Literatursprache und Publikum in der lateinischen Spätantike und im Mittelalter*, Berna, Francke.

coloquial, y observa que en relación con éste (el latín coloquial), aquél permanece relativamente estable y no evoluciona sino muy lentamente. Esta observación lo lleva a proponer que, para definir el «lenguaje literario», se retengan tres características: *seleccionar*, *uniformar* y *conservar*. A esta constatación pueden remitirse las observaciones de P. Bourdieu sobre el mercado de bienes simbólicos cuando observa que lo que separa los dos campos de producción es la especificidad de sus *decires* respectivos. Vemos así cómo de Auerbach, a Bourdieu, pasando por Balibar, análisis llevados a cabo en función de objetivos muy divergentes desembocan en constataciones que coinciden en los siguientes puntos:

1) El «lenguaje literario» es un lenguaje ficticio y específico, lo cual lleva a sentir la existencia de un doble dislocamiento, con respecto a los diferentes discursos y con respecto al universo referencial, y recusa la pertinencia de cualquier enfoque positivista o neopositivista de la literatura.

2) Esta especificidad y esta ficcionalidad están vinculadas con un AIE dominante (Escuela, en los estudios de Balibar; Iglesia, en el *sermo humilis* de Auerbach; Escuela e Iglesia, en mis propios análisis del Siglo de Oro español). Teniendo en cuenta esta dependencia y las variaciones de las instancias de dominación en el propio seno del sistema de los AIE acordes con la evolución de las estructuras socioeconómicas,<sup>30</sup> los elementos que definen esa especificidad y esa ficcionalidad inscriben el texto en los períodos de larga duración de la historia.

3) Estos mismos elementos participan en la institución de una matriz discursiva que, en un primer nivel, informa a la escritura, a modo de una marca genérica que no compromete fundamentalmente la palabra que se enuncia en ella y a la que esta misma palabra no tiene la posibilidad de sustraerse. Se trata en este caso de una mediación obligada, que el análisis ha de tener en cuenta para no confundir sus efectos con lo que de verdad se halla en juego en un texto determinado.

4) Por la atención que presta al modo de enunciar las cosas, la escritura abre en la textualidad estratificaciones semióticas diversificadas que, de no canalizarse hacia trayectos con sentidos predeterminados, le proporcionan los medios para su libertad.

## La sociocrítica

Las diferentes maneras en que han sido abordados los estudios de estas dos grandes mediaciones que son la institución y la lengua, permiten delimitar con mayor precisión algunos puntos nodales, y situar las aportaciones del *estructuralismo genético* y de la *sociocrítica* al respecto.

### *El estructuralismo genético: la mediación de una conciencia colectiva*

Para Lucien Goldmann los principales descubrimientos son el sujeto transindividual y el carácter estructurado de cualquier comportamiento intelectual, afectivo o

30. Véase *supra*, pp. 203-204.

práctico de ese sujeto, dotado de un modo de conciencia, el *no consciente* («constituido por las estructuras intelectuales, afectivas, imaginarias y prácticas de las conciencias individuales [...] distinto del inconsciente freudiano en tanto que no está reprimido»),<sup>31</sup> y de un tipo de conciencia, *la visión del mundo* (conjunto de aspiraciones, sentimientos e ideas que reúne a los miembros de un grupo y los contrapone a los otros grupos). Este tipo de conciencia, que es una abstracción y coincide en gran parte con la noción marxista de *conciencia posible*, no puede ser definida más que mediante la extrapolación de una tendencia real en los miembros de un grupo «que realizan, todos ellos, esta conciencia de clase de manera más o menos consciente y coherente [...]. Los individuos rara vez alcanzan la coherencia integral. En la medida en que logran expresarla en el plano conceptual o imaginativo, son filósofos o escritores y su obra es tanto más importante cuanto que se acerca a la coherencia esquemática de una visión del mundo, es decir, al máximo de conciencia posible del grupo social al que expresan».<sup>32</sup> En el centro del dispositivo goldmanniano aparecen las filiaciones del estructuralismo genético con:

- La obra de Lukács y la lectura que de ella hace Lucien Goldmann al presentar la categoría de totalidad como una versión materialista e histórica del concepto de forma.
- El pensamiento de Max Weber, del que Goldmann integra algunos conceptos (datos capitales del análisis comprensivo, nociones de *tipo ideal* y de *posibilidad objetiva*).
- El materialismo histórico.

No obstante, las diferentes visiones del mundo no tienen la misma capacidad para captar lo real, y algunas de ellas son epistemológicamente superiores a las otras; en particular, éste sería el caso de la visión del mundo por parte del proletariado. Goldmann cambió de opinión en ese sentido al constatar la integración del proletariado a la sociedad de consumo, constatación que según Jacques Leenhardt<sup>33</sup> explica que, en *Pour une sociologie du roman*, Goldmann abandone el concepto de visión del mundo, en tanto estructura de mediación, en favor de aquel de mediatización, tomado de René Girard. Tal como se entendían en *Le Dieu caché*, las mediaciones «entre las estructuras textuales de los conjuntos ideológicos o políticos y los grupos sociales» ya no existen. Esta afirmación ha sido impugnada de modo convincente por Leenhardt en *Lecture politique du roman*,<sup>34</sup> al vincular *La jalousie* de Robbe-Grillet e incluso el *nouveau roman* con una ideología «que al igual que el grupo o la fracción de clase tecnocrática en el plano de la producción, tendría por función trascender lo mismo los antagonismos de clase simbolizados por el pensamiento socialista, que el individualismo vinculado con la producción novelística tradicional y la ideología política de derecha». Sin duda, el brillante ensayo de Leen-

31. L. Goldmann, *Le Dieu caché*, París, Gallimard, 1956.

32. L. Goldmann, *Recherches dialectiques*, París, Gallimard, p. 27.

33. J. Leenhardt, «Lecture critique de la théorie goldmannienne du roman», en C. Duchet (comp.), *Sociocritique*, París, Nathan, 1979.

34. J. Leenhardt, *Lecture politique du roman «La jalousie»*, d'Alain Robbe-Grillet, París, Minuit, 1973.

hardt sigue ubicándose en el campo del estructuralismo llamado genético, en la medida en que explica la estructura significativa de la obra mediante su inserción en estructuras sucesivas y cada vez más vastas. Sin embargo, y en esto radica a nuestro juicio su principal mérito, parece privilegiar otras mediaciones que no son la visión del mundo goldmanniana, y sitúa *La jalousie* en relación con la historia de la novela colonial (y, a través de ella, con la vida colonial y con la historia de la III y la IV Repúblicas), y, así, con los mitos producidos por una ideología burguesa en vías de desintegración.

### *Las sociocríticas (mediaciones interdiscursivas, intertextuales e intratextuales)*

Con Jacques Leenhardt, quien utiliza la intertextualidad (novela colonial, mitos de la ideología burguesa) como componente de las estructuras de mediación, abordamos las diferentes corrientes de la sociocrítica interesadas en tipos de mediaciones descuidadas por las teorías anteriores. Heredera del estructuralismo genético y en vías de constitución a raíz de la relativa coincidencia de búsquedas individuales o colectivas independientes unas de otras, la sociocrítica no constituye un conjunto verdaderamente homogéneo. Esto atañe en particular a los diferentes lugares ideológicos con los que se vincula: en tanto que E. Cros, Duchet y J. Link apelan al materialismo histórico y tienen tendencia a privilegiar las mediaciones colectivas y la relación con la historia, el punto de vista de P. Zima «es bastante cercano al de la teoría crítica de la Escuela de Frankfurt, tal como la desarrollaron Adorno, Horkheimer y Marcuse»,<sup>35</sup> y por ello le preocupa la autonomía crítica del individuo. Aunque semejante distinción pueda parecer en muchos aspectos algo teórica, dado que unos y otros buscan relativizar la dependencia (o la autonomía) del texto literario y recuerdan lo que éste desconstruye de trazados ideológicos a menudo contradictorios.

No obstante, en términos generales, la sociocrítica se distingue de la sociología de la literatura tradicional, en primer lugar, por su objeto; es decir, no sólo porque en el terreno de la literatura se limita al análisis del texto literario, sino también porque, como dice Claude Duchet, lo que le interesa en este terreno, a diferencia de la sociología, es el *adentro* del texto, es decir, «la organización interna de los textos, sus sistemas de funcionamiento, sus redes de sentido, sus tensiones; hacia los encuentros mutuos de discursos y de saberes heterogéneos».<sup>36</sup> La sociocrítica se distingue de la sociología, también y sobre todo porque postula que, por la escritura, la realidad referencial sufre un proceso de transformación semántica que codifica a ese referente mediante elementos estructurales y formales, lo cual lleva aparejado que se tenga que reconstruir el conjunto de las mediaciones que desconstruyen, desplazan, reorganizan y resemantizan las diferentes representaciones de lo vivido, individual y colectivamente. Al hacer suyas las nociones de *texto* y de *escritura* propuestas por la crítica formalista, la sociocrítica puede plantear en términos radicalmente nuevos el problema, capital para ella, de la mediación y del proceso de producción ideológico de sentido, proceso que no concibe como la construcción de una coherencia, sino antes bien como el surgimiento de *una coincidencia de contradicciones*.

35. Zima, *Manuel*, op. cit., p. 10.

36. C. Duchet, «Positions et perspective», *Sociocritique*, París, Fernand Nathan, 1979, p. 4.

Sin duda, las diferentes corrientes de la sociocrítica intervienen en grados diversos, y bajo las modalidades antes señaladas, en los múltiples debates que se refieren a lo que he denominado las grandes mediaciones (institucionales y de lenguaje) o en los que tocan a la recepción. No obstante, se ha dedicado más específicamente al estudio de los microespacios polifónicos que se descubren en la materia pretextual y textual, así como al de las modalidades de la inscripción de lo social en el texto.

### *Las concreciones sociodiscursivas*

*Sociograma y discurso social.* El *discurso social*, tal como lo definen Marc Angenot y Régine Robin, se distingue de los conceptos de formación discursiva o de situación sociolingüística en varios aspectos, pero ante todo porque esta noción designa esencialmente concreciones sociodiscursivas, «conglomerados de figuras, de imágenes y de predicados [...] en torno a un asunto temático»; estos conglomerados atraviesan «el espesor de los discursos con sus axiomáticas propias y sus funciones instituidas, que rigen, por vía de recurrencias temáticas, cognitivas y figuracionales, lo que se dice en una sociedad». <sup>37</sup>

Materia hecha de lenguaje, caótica, inestable y cacofónica, cada fragmento del discurso social es portador de sus marcas de origen, «de las huellas de sus objetivos y sus conflictos, de sus reinscripciones en contextos varios, de los remanentes, que van conformando una particular memoria de la *doxa*». A pesar de la naturaleza esencialmente heterogénea de este material, podemos plantearnos la reconstrucción de las regularidades que gobiernan su manejo con el propósito de establecer las reglas de lo decible y lo escribible propios de una sociedad determinada. «Las lexias que deposita el discurso social en los espíritus poseen afinidades magnéticas, tanto más cuanto que el sistema que organiza su circulación no está objetivado ni es cognoscible en sincronía». <sup>38</sup> Esta toma de posición se sitúa explícitamente en la continuación de Claude Duchet y coincide en parte con la noción de *sociograma*, a la que su autor define como un «conjunto fluido, inestable y conflictivo de representaciones parciales que gravitan en torno a un núcleo y actúan unas con otras». <sup>39</sup> Con todo, esta posición difiere de la noción de sociograma por cuanto que, a diferencia de Duchet, cuyos análisis «se refieren esencialmente al texto literario ya dado y al trabajo que le parece que éste lleva a cabo dentro de las representaciones sociales», Angenot y Robin se interesan «por ese momento pretextual en que algunos ámbitos del discurso social manifiestan una recurrencia que llama la atención, estéticamente educada, del escritor». <sup>40</sup>

¿Se refiere la noción de sociograma al paso de lo discursivo a lo textual? ¿Se puede aplicar también a un conjunto de tematizaciones que se constatan, no sólo en la ficción, sino también en otros discursos? ¿Es su dinámica manifiesta una

---

37. R. Robin y M. Angenot, «L'inscription de discours social dans le texte littéraire», *Sociocriticism*, 1985, v. I, p. 56.

38. *Ibid.*, p. 55.

39. *Ibid.*, p. 59.

40. *Ibid.*

dinámica interna por la transformación de algunos de los ideogramas que incorpora? (pero, en este caso, ¿qué es lo que rige dichas transformaciones?), ¿o resulta más bien del trabajo de textualización? (pero entonces, ¿existe una sistematicidad dentro de un mismo texto y qué es lo que transcribiría esta última?).

*El acontecimiento interdiscursivo.* Ursula y Jürgen Link parten de la constatación de que nuestras sociedades están estructuradas en función de la división del trabajo, lo cual genera un gran número de *discursos especializados*. Ahora bien, toda sociedad —y en esto consistiría la función específica de la literatura— ha de reintegrar estos discursos heterogéneos extrayéndolos de un acervo de *formas interdiscursivas*, dentro de las cuales destacan los símbolos colectivos, es decir las metáforas en las que una sociedad proyecta sus acciones, sus conflictos o también los acontecimientos que la afectan; las formas interdiscursivas están así generadas por la interferencia permanente de los *discursos especializados*. Para ilustrar su teoría, los autores recurren al sistema de símbolos colectivos de la Revolución Francesa; así pues, la metáfora de la Bastilla, o de la toma de la Bastilla, es incorporada a discursos de carácter científico (Goethe, a pesar de sus posiciones antirrevolucionarias, la utiliza para describir las teorías ópticas de Newton), o de afán liberador (para Clemens Brentano, los principios construyen una Bastilla interior para aprisionar el deseo). La forma interdiscursiva así concebida presenta todas las características que Angenot y Robin atribuyen al discurso social y coincide con la noción de *sociograma* en Duchet; en tanto que la forma interdiscursiva desconstruye símbolos anteriores para insertar nuevos contextos, se presenta en efecto como un espacio polifónico de confrontaciones, cuyos estados sucesivos son portadores de objetivos y conflictos ideológicos. La demostración la tenemos en el sistema metafórico que forjó el entusiasmo revolucionario: en torno a un núcleo conceptual y simbólico se organiza un sistema de naturaleza contradictoria, cuyos contornos, mal definidos, parecen dotados de una capacidad de extensión y de adaptación muy notables, que opone las máquinas vivas, sobre cuyo modelo se proyecta el porvenir de una sociedad en gestación (reloj, instrumentos musicales, barco, globo...) a las máquinas muertas del antiguo régimen (tortura, militarismo, maquinaciones de intrigas, molino, etcétera).<sup>41</sup>

*Construcciones y desconstrucciones semánticas.* ¿De qué lugar ideológico provienen estas concreciones sociodiscursivas? ¿Qué circunstancias históricas y qué objetivos nucleares rememoran? A estas dos preguntas, fundamentales para la sociocrítica y a las que Ursula y Jürgen Link sólo responden parcialmente, he tratado también de dar respuesta. Entiendo esencialmente por discurso la práctica de lenguaje de un sujeto colectivo, y considero que las concreciones sociodiscursivas propias de este discurso inscriben los indicios de la inserción espacial, social e histórica del sujeto transindividual de un modo no consciente. En efecto, el modo en que estas concreciones se lexicalizan, transcribe sistemas de valores sociales y las alteraciones que los modifican, los modos de vida y de inserción socioeconómicos de los círculos que las producen, así como las evoluciones de las estructuras mentales.

Cuando a partir de esta hipótesis, que sólo toma en cuenta lo *pretextual*, se analiza en qué se convierten estos fenómenos discursivos con la remodelación ejer-

41. Ursula y Jürgen Link, «The Revolution and the System of Collective Symbols. Elements of a Grammar of Interdiscursive Events», *Sociocriticism*, 1985, v. I, pp. 31-52.

cida por la escritura, se constata que, dentro de *un mismo texto*, estos sintagmas estereotipados son desconstruidos de acuerdo con regularidades significativas, esto es, mediante un mismo juego de interferencias discursivas que, por lo mismo, puede verse como uno de los elementos activos de la producción de sentido. Así pues, en un corto párrafo de una novela española de finales del siglo XVI, *Guzmán de Alfarache*, de Mateo Alemán, observo desde las primeras líneas la desconstrucción de un sintagma coagulado, *pedras preciosas* en «*pedras de precios*», lo cual me autoriza a decir que esta alteración, al difuminar las virtualidades de significaciones metafóricas de la expresión primera, vuelve a adjudicar a *precio* su plenitud sémica y pone de relieve el concepto de valor de cambio. Al interrogarme luego sobre las causas profundas de una transformación de esta índole, en las pocas líneas que siguen a este *incipit* pude hacer una serie de observaciones convergentes y comprobar más adelante que en los ejes paradigmáticos requeridos, el texto acudía, una y otra vez, a soluciones similares. Estas soluciones transcriben un criterio de selección vinculado con la práctica discursiva del medio mercantil, la cual programa la elección de los significantes (*sentar por escrito*, *ser contados* [por pocos], *guardar en fiel depósito*, etcétera). Ahora bien, en el mismo párrafo, este discurso mercantil desconstruye a su vez el tópico de la Edad de Oro; el soporte del discurso figurativo (el significante) puede verse entonces como representación del mundo de la transacción captado en sus actividades, sus valores, sus reglas de comportamiento, su organización jurídica, etcétera. Al delinear de este modo las marcas textuales de un discurso *aquí* dominante, desoculta la sistemática ideológica, responsable, *en este fragmento*, de la producción de sentido. Las reglas que presiden el funcionamiento de estas interferencias discursivas pueden considerarse indicios de estructuras profundas que operan en el marco de la genética textual.<sup>42</sup>

### *De lo prediscursivo a lo discursivo*

La noción de *ideosema*: entramos ahora en un terreno poco explorado por la crítica actual. ¿Son las concreciones sociodiscursivas los únicos canales, fuera de las grandes mediaciones institucionales y de lenguaje, por los que la socialidad se encuentra con el texto? ¿Es concebible un discurso social al margen de las *prácticas* sociales que son las únicas que ponen en funcionamiento de una cierta manera «lo que se dice y lo que se escribe en un estado determinado de sociedad»? Por tanto, ¿cómo se articula práctica social y práctica discursiva o práctica de escritura? El concepto de *ideosema* pretende contestar provisionalmente a este haz de preguntas. Tendremos en cuenta dos hechos: por una parte, que el texto ficticio se construye en función de un ajuste complejo de representaciones y, por otra, que representar es instituir relaciones que estructuran el objeto. En consecuencia, el texto literario se organiza en torno a un sistema complejo de estructuraciones, pero al remontarnos de representación en representación más allá del texto tropezamos con la ideología materializada, a la que consideraremos como la puesta en imagen de diferentes campos sociales problemáticos, organizados en discursos icónicos o verbales sus-

42. E. Cros, *Théorie*, op. cit., pp. 279 y ss.

ceptibles de ser captados desde un doble punto de vista, semiológico y semántico. En este marco, el ideosema se concibe como un articulador a la vez *semiótico*, en tanto que estructura sistemas de signos icónicos, gestuales o verbales que corresponden a representaciones a las que son reductibles todas las prácticas sociales, y *discursivo*, puesto que, trasladado al texto, garantiza en él una función estructurante de la misma naturaleza.<sup>43</sup>

Estos ideosemas no definen sino relaciones que generan estructuras. Vacíos de todo contenido semántico, no por ello dejan de constituir los vectores potenciales de cualquier desplazamiento semántico ulterior y los elementos propulsores del conjunto de la producción de sentido. Los ideosemas pueden producir, en consecuencia, una cantidad infinita de fenómenos textuales en función de la manera en que se vinculan unos con otros, de las diferentes categorías textuales en las que operan, así como de los AIE y, por tanto, de las prácticas discursivas y sociales que éstos comportan. Mediante estos ideosemas, las prácticas sociales semantizan el texto literario, pero dicho proceso de semantización se desarrolla por intermedio de elementos que toman el relevo de los ideosemas originales, instituyendo de este modo microsemióticas intratextuales, cuya función es a la vez genética y autorreferencial. Hemos comprobado la operatividad de esta noción en una serie de textos. Permite responder de hecho a unos cuantos problemas planteados por la cuestión crucial de la mediación intratextual. ¿Cómo puede el productor del texto captar la realidad que le es exterior y en la que se encuentra inmerso, como no sea expresando la inmediatez de su vivencia o mediante el rodeo de la reflexión y el análisis? Aun suponiendo la existencia en un autor de un proyecto encaminado a describir su posición de clase, y suponiendo asimismo que aceptáramos plantear el problema en estos términos, ¿es posible, respecto del primer punto, confundir lo que un individuo piensa en un momento determinado con la conciencia *real* de clase a la que consideramos, no sin razón, como el campo máximo de un cierto nivel de percepción? ¿Y qué supone entonces esta primera diferenciación? Lucien Goldmann contestaba a esta pregunta despejando la noción de autor en favor de la de *sujeto colectivo*, y privilegiando la conciencia como estructura de mediación por medio de lo que él definía como una *visión del mundo*. Para el estructuralismo genético, la *visión del mundo* era lo que le permitía al transcriptor ampliar el campo de visibilidad social. Podemos plantear ahora el problema en términos radicalmente diferentes.

Si admitimos que, más allá del campo de visibilidad social propiamente dicho, se extiende una proyección interiorizada, pero no consciente, de relaciones externas al sujeto que habla, que se inscriben en lo vivido en forma de prácticas de lenguaje y más ampliamente sociales, admitiremos también, en efecto, que por el sesgo de estas microsemióticas intratextuales, así como por el trabajo que realiza la genética textual en las concreciones sociodiscursivas, se objetivan relaciones con el mundo que no son ni percibidas por ni perceptibles para el transcriptor; lo cual dota al texto de una capacidad de visibilidad o, mejor, de *legibilidad social* sumamente amplia.<sup>44</sup>

43. E. Cros, «Social Practices and Intratextual Meditation. Towards a Typology of *idéosèmes*», *Sociocriticism*, 1985, v. II, pp. 129-148.

44. E. Cros, *Théorie, op. cit., passim*.

# Umberto Eco

(Italia, 1932)

Reconocido tanto por sus propuestas semióticas como por sus estudios culturales y consideraciones en torno a la recepción, el italiano Umberto Eco resulta una de las figuras más destacadas en la segunda mitad de este siglo. En la década de los sesenta se da a conocer con *Opera aperta*, 1962 (*Obra abierta*, 1985), libro con el que inicia una serie de reflexiones acerca de la significación y la recepción de la obra literaria. En el mismo decenio publica *La struttura assente*, 1968 (*La estructura ausente*, 1978), una introducción a la semiótica, que evidencia su interacción dialógica con el estructuralismo francés, y donde define el mensaje estético por su carácter ambiguo y autorreflexivo. En ésta como en otras de sus obras se hará visible su interés no sólo en lo relativo a la problemática comunicacional del arte y la literatura, sino también de la llamada cultura de masas. Ya en 1975 entrega *Trattato di semiotica generale* (*Tratado de semiótica general*, 1988), texto más ambicioso que *La estructura ausente*, y en el cual desarrolla más ampliamente y con mayor profundidad aquellos planteamientos semióticos.

Tanto en sus obras semióticas como en aquellas que abordan más directamente cuestiones de interpretación o de teoría de la recepción, Eco le presta una especial atención al momento pragmático en el proceso semiótico. Así ocurre en *I limiti dell'interpretazione*, 1990 (*Los límites de la interpretación*, 1992), volumen al que pertenece «*Intentio lectoris*. Apuntes sobre la semiótica de la recepción». En este texto, el teórico italiano, tras distinguir entre intención del autor, de la obra y del lector, objetos de la hermenéutica, propone otra precisión entre dos formas de interpretación: semántica y crítica. La primera se ocupa de llenar de significado el texto, mientras que la segunda intenta explicar las condiciones de significación. Asimismo, destaca la diferencia entre interpretar un texto y emplearlo, e insiste en la importancia de atenerse en cierta medida a la *intentio operis*, y de limitar el poder del lector. De modo que Eco, sin abandonar la idea de la función de la inscripción de un modelo del lector en el texto, ni su opinión acerca de la apertura semántica de la obra, se encarga de señalar los límites que el texto ofrece a la operación hermenéutica.

Con vistas a lograr una mayor comprensión de las referencias bibliográficas presentes en este texto de Eco, hemos hecho aparecer, al final, aquellas que carecían de la información necesaria.

«*Intentio lectoris. Apuntes sobre la semiótica de la recepción*» (1990) fue tomado de Umberto Eco, *Los límites de la interpretación*, Barcelona, Lumen, 1992, pp. 22-45.

Para esta reimpresión © R.C.S. Libri S.p.A., Milán, Bompiani, 1990-2010; autorización de Random House Mondadori para la traducción castellana.

# INTENTIO LECTORIS. APUNTES SOBRE LA SEMIÓTICA DE LA RECEPCIÓN

En las últimas décadas se ha ido afirmando un cambio de paradigma respecto de las discusiones críticas precedentes. Si con el estructuralismo se privilegiaba el análisis del texto como objeto dotado de caracteres estructurales propios, descriptibles mediante un formalismo más o menos riguroso, posteriormente la discusión se orientó hacia una pragmática de la lectura. Desde principios de los años sesenta en adelante se multiplicaron las teorías sobre la pareja Lector-Autor, y hoy tenemos, además del narrador y del narratario, narradores semióticos, narradores extraficticios, sujetos de la enunciación enunciada, focalizadores, voces, metanarradores, y les siguen lectores virtuales, lectores ideales, lectores modelo, superlectores, lectores proyectados, lectores informados, archilectores, lectores implícitos, metalectores y otros.

Desde luego no todos estos Autores y Lectores tienen el mismo régimen teórico: véase Pugliatti (1985) para un mapa completo de este paisaje de identidades y diferencias (y Ferraresi y Plugliatti, 1989).

En cualquier caso, especulaciones diferentes como la estética de la recepción, la hermenéutica, las teorías semióticas del lector ideal o modelo, el llamado «reader oriented criticism» y la deconstrucción han elegido como objeto de investigación no tanto los acontecimientos empíricos de la lectura (objeto de una sociología de la recepción) cuanto la función de construcción del texto —o de deconstrucción— que desempeña el acto de la lectura, visto como condición eficiente y necesaria de la misma actuación del texto como tal.

El aserto subyacente en cada una de esas tendencias es que el funcionamiento de un texto (no verbal, también) se explica tomando en consideración, además o en vez del momento generativo, el papel desempeñado por el destinatario en su comprensión, actualización, así como la manera en que el texto mismo prevé esta participación.

## 1.1. Arqueología

El fantasma del lector se ha introducido en el centro de diversas teorías, por filones independientes. El primero que habla explícitamente de «implied author (carrying the reader with him)» es Wayne Booth, en 1961, con su *Rhetoric of Fiction*. Después se desarrollan, ignorándose recíprocamente, una línea semiótico-estructural y una línea hermenéutica.

La primera se remite, sobre todo, a los ensayos de *Communications* 8, 1966, donde Barthes habla de un autor material que no se puede confundir con el narra-

dor; Todorov evoca la pareja «imagen del narrador-imagen del autor» y vuelve a proponer las distinciones de Pouillon (1946) entre los varios puntos de vista (pero detrás de Pouillon están Lubbock, Forster, James), y Genette deja entrever la que será luego, en 1972, su teoría de las «voces» y de la focalización. De aquí, pasando por algunas indicaciones de Kristeva sobre la «productividad textual» (*Le texte du roman*, 1970), por el Lotman de *La estructura del texto artístico* (1970), por la poética de la composición de Uspenskij (*A Poetics of Composition*, 1973), por el concepto todavía empírico de «archilector» en Riffaterre (*Essais de stylistique structurale*, 1971) y por la polémica en negativo de Hirsch (*Validity in Interpretation*, 1967), se llega a la noción de autor y lector implícito en Maria Corti (*Principi della comunicazione letteraria*, 1976) y en Seymour Chatman (*Story and Discourse*, 1978) —noción que en estos dos últimos deriva directamente de Booth—, y a mi noción de lector modelo (*Lector in fabula*, 1979), que, por otra parte, deriva también de sugerencias elaboradas en el ámbito de una lógica modal de la narratividad de Van Dijk y Schmidt, así como de Weinrich, por no hablar de la idea pareysoniana de un «modo de formar» como hipótesis autoral inscrita en la obra. Con todo, recuerda Maria Corti que, por lo que concierne al autor, también un texto de Foucault de 1969 («Qu'est-ce-qu'un auteur?») ponía en ámbito post-estructuralista el problema de un autor como «manera de ser del discurso», campo de coherencia conceptual y unidad estilística.

La segunda línea —la hermenéutica— parte de la propuesta de Iser (*Der implizite Leser*, 1972), que recoge la terminología de Booth, pero apoyándose en una tradición completamente diferente (Ingarden, Gadamer, Mukarovsky, Jauss y la narratología de Stanzel; también tiene presentes a los teóricos anglosajones de la narratividad y de la crítica joyceana). Iser empezará, más tarde, a anudar los hilos de las dos tradiciones, en *Der Akt des Lesens*, de 1976, refiriéndose a Jakobson, Lotman, Hirsch, Riffaterre y a algunas de mis sugerencias de los años sesenta.

Esta insistencia, a esas alturas casi obsesiva, sobre el momento de la lectura, de la interpretación, de la colaboración o cooperación del receptor, marca un interesante momento en la historia tortuosa del *Zeitgeist*. Obsérvese que, en 1981, evidentemente a oscuras de toda esta literatura, y partiendo de análisis de semántica generativa y de investigaciones de inteligencia artificial, Charles Fillmore (aunque a nivel de textos cotidianos no literarios) escribe un ensayo sobre «Ideal Readers and Real Readers».

Jauss (1969) anunciaba ya un cambio radical en el paradigma de los estudios literarios, y de esta revolución ha sido, sin duda alguna, uno de los protagonistas. Pero, puesto que las mutaciones de paradigma surgen de una acumulación de discusiones previas, ante las nuevas teorías de la lectura debemos preguntarnos si se trata de una tendencia nueva y en qué sentido.

Por lo que respecta al primer problema, es necesario reconocer que la historia de la estética puede reconducirse a una historia de las teorías de la interpretación o del efecto que la obra provoca en el destinatario. Tienen orientación interpretativa la estética aristotélica de la catarsis, la estética pseudolonginiana del sublime, las estéticas medievales de la visión, las relecturas renacentistas de la estética aristotélica, las estéticas dieciochescas de lo sublime, la estética kantiana, numerosas estéticas contemporáneas (fenomenología, hermenéutica, estéticas sociológicas, la estética de la interpretación de Pareyson).

En su *Reception Theory* (1984), Robert Holubb encuentra los precedentes de la Escuela de Constanza en las nociones formalistas de artificio, de extrañamiento y de dominancia; en la noción de Ingarden de obra como esqueleto o esquema que debe ser completado por la interpretación del destinatario, esto es, como conjunto de perfiles entre los que el destinatario debe elegir; en las teorías estéticas del estructuralismo praguense, y en especial de Mukarovsky; en la hermenéutica de Gadamer y en la sociología de la literatura. Véase Ferrari Bravo (1986) para los ascendientes formalistas de estos temas.

Por lo que concierne a las teorías semióticas, se trata simplemente de establecer cuáles han tenido en cuenta el momento pragmático. En ese caso observaba ya Morris, en *Foundations of a Theory of Signs* (1938), que también en las semióticas clásicas hay siempre una referencia al intérprete (retórica griega y latina, pragmática sofisticada, retórica aristotélica, semiótica agustiniana, la cual concibe el proceso de significación con referencia a la idea que el signo produce en la mente del intérprete).

Recuerdo también la aportación reciente de los estudios italianos de semiótica de las comunicaciones de masas, en el congreso de Perugia en 1965 sobre las relaciones entre televisión y público, donde se recalca que, para definir el mensaje televisivo y sus efectos, hacía falta estudiar no sólo lo que el mensaje dice según el código de los emisores mismos, sino también lo que dice o puede decir en relación con los códigos de los destinatarios. Y donde se formulaba el concepto de «descodificación aberrante», que después desarrollé en *La estructura ausente* (1968). En aquellos tiempos todavía no se había propuesto una teoría acabada de la recepción, y nosotros utilizábamos —como *bricoleurs*— tanto investigaciones sociológicas, cuyo método impugnábamos, como las ideas de Jakobson y del primer estructuralismo francés (pero con posición algo herética respecto de este último, que privilegiaba el puro estudio del mensaje como objeto autónomo). Paolo Fabbri, más tarde, habría de ajustar cuentas con las teorías sociológicas de la recepción en su memorable «Le comunicazioni di massa in Italia: sguardo semiotico e malocchio della sociologia» (VS 5, 1973).

Por lo tanto, desde los años sesenta las teorías de la recepción nacen como reacción: I) a la obstinación de ciertas metodologías estructuralistas que presumían de poder indagar la obra de arte o el texto en su objetividad de objeto lingüístico; II) a la natural rigidez de ciertas semánticas formales anglosajonas que presumían abstraerse de cualquier situación, circunstancia de uso o contexto en que se emitieran los signos o los enunciados —era el debate entre semántica diccionarioal y semántica enciclopédica—; III) al empirismo de algunos enfoques sociológicos.

Diría pues que, en las dos décadas sucesivas, la mutación en el paradigma de los estudios literarios se ha manifestado como revalorización de una tradición previa que hasta entonces se había dejado en la penumbra.

Para hacerlo ha sido necesario, también, servirse de nuevos instrumentos pre-dispuestos por la lingüística teórica, e Iser (1972) ha sido el primero en afrontar los problemas propuestos por Austin y Searle (sólo cinco años después aparece, con Pratt, 1977, el intento orgánico, aunque insatisfactorio, de fundar una teoría del discurso literario sobre la pragmática de los actos lingüísticos).

Al abrigo de una tradición distinta quisiera citar también mi *Obra abierta*, y por tanto un libro que —escrito entre 1958 y 1962, con instrumentos todavía inadecuados— ponía en la base del funcionamiento mismo del arte la relación con el interés

prete, relación que la obra instituí, *autoritariamente*, como *libre e imprevisible*, valga la paradoja.

Era el problema de cómo la obra, previendo un sistema de expectativas psicológicas, culturales e históricas por parte del receptor (hoy diríamos un «horizonte de expectativas»), intenta instituir lo que Joyce llamaba, en *Finnegans Wake*, un «Ideal Reader». Naturalmente, entonces, al hablar de obra abierta me interesaba que ese lector ideal estuviera obligado a sufrir —siempre en términos joyceanos— «un insomnio ideal», tan influido estaba yo por la estrategia textual de preguntar a la obra hasta el infinito. Sin embargo, insistía en que el lector debía preguntar a *esa obra*, y no a sus personales pulsiones, en una dialéctica de «fidelidad y libertad» que, una vez más, me había sido inspirada por la estética de la interpretación de Pareyson (de la que elaboraba una versión «secularizada»).<sup>1</sup>

Pero sostener que también la invitación a la libertad interpretativa dependía de la estructura formal de la obra, me planteaba el problema de cómo la obra podía y debía prever su propio lector.

En la edición de 1962 me movía todavía en un horizonte presemiótico, inspirándome en la teoría de la información, en la semántica de Richards, además de Piaget, Merleau-Ponty, y en la psicología transaccional. En aquel momento observaba que la transmisión de una secuencia de señales de escasa redundancia, de alta dosis de improbabilidad (así definía entonces en términos informacionales el texto artístico), requiere que entre en el análisis la consideración de las actitudes y las estructuras mentales con las que el receptor selecciona el mensaje e introduce en él una probabilidad que en realidad está contenida en él, lo mismo que muchas otras, a título de libertad de elección (Eco, 1962: 113, trad. esp.: 170).

En la edición de 1967, después de la reescritura para la versión francesa de 1965 (y después de mi encuentro con Jakobson, los formalistas rusos, Barthes y el estructuralismo francés), escribía:

La atención deberá desplazarse, del mensaje en cuanto sistema objetivo de informaciones posibles, a la *relación comunicativa entre mensaje y receptor*: relación en la que la decisión interpretativa del receptor pasa a constituir el valor efectivo de la información posible... Si se quiere examinar las posibilidades de significación de una estructura comunicativa, no se puede prescindir del polo «receptor». En este sentido ocuparse del polo psicológico significa reconocer la posibilidad formal (indispensable para explicar la *estructura* y el efecto del mensaje) de una significatividad del mensaje sólo en cuanto está interpretado por *una situación dada* (una situación psicológica y, a través de ella, histórica, social, antropológica en sentido lato) [ed. 1967: 123-124, trad. esp.: 170].

Y ponía en nota una iluminadora cita del viejo Jakobson (*Essais de linguistique générale*, p. 95; trad. esp.: 89):

1. Mi posición no era, aun así, tan pacífica y me valió algunas objeciones por parte de Lévi-Strauss (cf. Caruso, 1969), que ya he discutido en *Lector in fabula*, y en las que sostenía la autonomía del texto respecto de sus interpretaciones. Parece, por lo tanto, como si yo entonces concediera demasiado al intérprete. Hoy corro el riesgo de parecer demasiado respetuoso con el texto.

Los intentos de construir un modelo lingüístico sin ninguna relación con el hablante ni con el oyente y atribuir así a un código la existencia desligada del acto de la comunicación, amenazan con reducir el lenguaje en una ficción escolástica.

En *Obra abierta*, así como en los escritos sucesivos, no se trataba sólo de textos verbales, sino también de pintura, cine y toma televisiva directa, vista como estructura narrativa. Pero que el problema de ese receptor fuera también el del lector de los textos verbales lo ha observado Wolfgang Iser (1976; trad. esp.: 201, 279, 318), que recupera aquellos remotos acercamientos a la dialéctica autor-obra-lector, especificando, además, en la discusión sobre el signo icónico (estamos en *La estructura ausente*, de 1968), la idea de que los signos literarios son una organización de significantes que, en vez de servir para designar un objeto, designan instrucciones para la producción de un significado (sobre *Obra abierta*, cf. también Jauss, 1988: 19).

## 1.2. Tres tipos de intenciones

Pasemos ahora a la situación actual. La oposición entre enfoque *generativo* (que prevé las reglas de producción de un objeto textual analizable independientemente de los efectos que provoca) y enfoque *interpretativo* (cf. Violi, 1982) no es homogénea con respecto a otro tipo de oposición que circula en el ámbito de los estudios hermenéuticos, y que, de hecho, se articula como una tricotomía entre interpretación como búsqueda de la *intentio auctoris*, interpretación como búsqueda de la *intentio operis* e interpretación como imposición de la *intentio lectoris*.

Si en los últimos tiempos el privilegio conferido a la iniciativa del lector (como único criterio de definición de un texto) adquiere excepcionales características de visibilidad, el debate clásico, en cambio, se articula fundamentalmente en torno a la oposición entre estos dos programas:

- a) debe buscarse en el texto lo que el autor quería decir;
- b) debe buscarse en el texto lo que éste dice, independientemente de las intenciones de su autor.

Sólo después de haber aceptado el segundo extremo de la oposición se podía articular la oposición entre:

b1) es necesario buscar en el texto lo que dice con referencia a su misma coherencia contextual y a la situación de los sistemas de significación a los que se remite;

b2) es necesario buscar en el texto lo que el destinatario encuentra con referencia a sus propios sistemas de significación y/o con referencia a sus deseos, pulsiones, arbitrios.

Este debate sobre el sentido del texto es de capital importancia, pero no se puede superponer en absoluto al debate previo entre enfoque generativo y enfoque interpretativo. Se puede describir generativamente un texto viéndolo en sus presuntas características objetivas; y decidiendo, sin embargo, que el esquema generativo que lo explica no pretende reproducir las intenciones del autor, sino la dinámica

abstracta por la que el lenguaje se coordina en textos según leyes propias y crea sentido independientemente de la voluntad de quien enuncia.

De la misma forma, se puede adoptar un punto de vista hermenéutico, aun admitiendo que la finalidad de la interpretación es buscar lo que el autor quería decir realmente, o lo que el Ser dice a través del lenguaje, sin admitir, por lo demás, que la palabra del Ser sea definible según las pulsiones del destinatario. Así pues, habría que estudiar la amplia tipología que nace del cruce de la opción entre generación e interpretación y la opción entre intención del autor, de la obra o del lector, y, sólo en términos de combinatoria abstracta, esta tipología daría pie a la formulación de por lo menos seis teorías y métodos críticos potencialmente profundamente distintos.

Recientemente (cf. el ensayo sobre la Epístola XIII de Dante, en Eco, 1985) he intentado demostrar que, ante las indudables posibilidades que tiene un texto de suscitar infinitas o indefinidas interpretaciones, la Edad Media había ido en busca de la pluralidad de los sentidos ateniéndose, con todo, a una rígida noción de texto como algo que no puede ser autocontradictorio. En cambio, el mundo renacentista, inspirado por el hermetismo neoplatónico, intentó definir el texto ideal, en forma de texto poético, como aquel que puede permitir todas las interpretaciones posibles, incluso las más contradictorias.

En esta frontera se sostiene hoy la batalla teórica para una nueva definición del papel de la interpretación. Pero la oposición Edad Media-Renacimiento genera a su vez un polo de contradicción secundario dentro del modelo renacentista. Porque la lectura hermético-simbólica del texto puede proceder según dos modalidades:

- buscando la infinitud de los sentidos que el autor ha instalado en el texto;
- buscando la infinitud de los sentidos respecto de los que el autor estaba a oscuras (y que probablemente son instalados por el destinatario, pero sin decidir todavía si en consecuencia o a despecho de la *intentio operis*).

También diciendo que un texto puede estimular infinitas interpretaciones y que *il n'y a pas de vrais sens d'un texte* (Valéry), sigue sin decidirse si la infinitud de las interpretaciones depende de la *intentio auctoris*, de la *intentio operis* o de la *intentio lectoris*.

Por ejemplo, los cabalistas medievales y renacentistas afirmaban que la cábala no sólo tenía infinitas interpretaciones sino que también podía y debía ser reescrita de infinitas maneras según infinitas combinaciones de las letras que la formaban. Pero la infinitud de las interpretaciones, que, desde luego, dependen de la iniciativa del lector, era por lo demás deseada y planificada por el autor divino. No siempre el privilegio conferido a la intención del lector es garantía de la infinitud de las lecturas. Si se privilegia la intención del lector se debe prever también un lector que decida leer un texto de forma totalmente unívoca, y a la busca, quizá infinita, de esa univocidad. ¿Cómo conciliar la autonomía conferida al lector con la decisión de un lector singular de que *La Divina Comedia* debe leerse en sentido absolutamente literal y sin buscar sentidos espirituales? ¿Cómo conciliar el privilegio dado al lector con las decisiones del lector fundamentalista de la Biblia?

Por lo tanto puede existir una estética de la infinita interpretabilidad de los textos poéticos que se concilia con una semiótica de la dependencia en la interpre-

tación de la intención del autor, y puede haber una semiótica de la interpretación unívoca de los textos que, aun así, niega la fidelidad de la intención del autor y se remite más bien a un derecho de la intención de la obra. Se puede, en efecto, leer como infinitamente interpretable un texto que su autor ha concebido como absolutamente unívoco (sería el caso de una lectura delirante y derivante del catecismo católico o, para no correr el riesgo de hipótesis de ciencia-ficción, de la lectura que Derrida, 1977, hace de un texto de Searle). Se puede leer como infinitamente interpretable un texto que es sin duda unívoco en cuanto a la intención de la obra, al menos si nos atenemos a las convenciones de género: un telegrama enviado como tal que diga *llego mañana martes 21 a las 21:15*, puede cargarse de sobreentendidos amenazadores o prometedores.

Por otra parte, alguien puede leer como unívoco un texto que su autor ha decidido infinitamente interpretable (sería el caso del fundamentalismo si el Dios de Israel fuera como lo pensaban los cabalistas). Se puede leer como unívoco un texto que, de hecho, esté abierto a varias interpretaciones desde el punto de vista de la intención de la obra, al menos si nos atenemos a las leyes de la lengua: sería el caso de *They are flying planes*, leído por un observador del tráfico aéreo, o el caso de quien leyera *Edipo rey* como una novela policíaca donde lo único que interesa es encontrar al culpable.

Bajo este perfil deberíamos volver a considerar algunas de las corrientes que hoy se presentan orientadas a la interpretación. Por ejemplo, la sociología de la literatura privilegia lo que un individuo o una comunidad hace con los textos. En este sentido prescinde de la opción entre intención del autor, de la obra o del lector, porque, de hecho, registra los usos que la sociedad hace con los textos, sean o no correctos. En cambio, la estética de la recepción se apropia del principio hermenéutico de que la obra se enriquece a lo largo de los siglos con las interpretaciones que se dan de ella, tiene presente la relación entre efecto social de la obra y horizonte de expectativa de los destinatarios históricamente situados, pero no niega que las interpretaciones que se dan del texto deban ser proporcionadas con respecto a una hipótesis sobre la naturaleza de la *intentio* profunda del texto. De igual modo, una semiótica de la interpretación (teorías del lector modelo y de la lectura como acto de colaboración) suele buscar en el texto la figura del lector por constituir, y por tanto, busca también en la *intentio operis* el criterio para evaluar las manifestaciones de la *intentio lectoris*.

Por el contrario, las diversas prácticas de deconstrucción desplazan vistosamente el acento sobre la iniciativa del destinatario y sobre la irreductible ambigüedad del texto, de suerte que el texto se vuelve puro estímulo para la deriva interpretativa. Pero sobre el hecho de que la llamada deconstrucción no es una teoría crítica sino más bien un archipiélago de diferentes actitudes, véanse Ferraris (1984), Culler (1982), Franci (1989).

### 1.3. Defensa del sentido literal

Hay que empezar todo discurso sobre la libertad de la interpretación con una defensa del sentido literal. Hace unos años, el presidente norteamericano Reagan, probando los micrófonos antes de una conferencia de prensa, dijo más o menos: «Den-

tro de pocos minutos daré la orden de bombardear Rusia». Si los textos dicen algo, ese texto decía exactamente que el enunciador, en un breve espacio de tiempo subsiguiente a la enunciación, habría ordenado el lanzamiento de misiles con ojivas atómicas contra el territorio de la Unión Soviética. Apremiado por los periodistas, Reagan admitió luego haber bromeado: había dicho esa frase pero no quería decir lo que significaba. Por lo tanto, cualquier destinatario que hubiera creído que la *intentio auctoris* coincide con la *intentio operis* se habría equivocado.

Reagan fue criticado, no sólo porque había dicho lo que no quería decir (un presidente de Estados Unidos no puede permitirse juegos de enunciación), sino sobre todo porque, al decir lo que había dicho, se había insinuado que, por más que luego hubiera negado haber tenido la intención de decirlo, de hecho lo había dicho, y había delineado la posibilidad de que habría podido decirlo, habría tenido el valor de decirlo y, por razones performativas vinculadas a su posición, habría tenido la potestad de hacerlo.

Esta historia concierne todavía a una normal interacción conversacional, hecha de textos que se corrigen mutuamente. Pero intentemos ahora transformarla en una historia en la que tanto la reacción del público como la corrección de Reagan formen parte de un único text autónomo, una historia concebida para poner al lector ante opciones interpretativas. Esta historia presentaría muchas posibilidades de interpretación, por ejemplo:

- es la historia de un hombre que bromea cuando no debería;
- es la historia de un hombre que bromea pero que, en realidad, está emitiendo una amenaza;
- es la historia de una trágica situación política en la que incluso bromas inocentes pueden tomarse en serio;
- es la historia de cómo el mismo enunciado chistoso puede adoptar diferentes significados según quién lo enuncie.

¿Esta historia tendría un único sentido, todos los sentidos enumerados, o sólo algunos, privilegiados con respecto a su interpretación «correcta»?

En 1984 Derrida me escribió, comunicándome que estaba instituyendo con algunos amigos un Collège International de Philosophie y pidiéndome una carta de apoyo. Apuesto a que Derrida suponía que:

- yo debía suponer que él decía la verdad;
- yo debía leer su programa como un mensaje unívoco tanto por lo que concernía al presente (estado de hecho) como por lo que concernía al futuro (propósitos del escritor);
- la firma requerida al pie de mi carta habría de ser tomada más en serio que la firma de Derrida al final de «Signature, événement, contexte» (Derrida, 1972).

Es obvio que la carta de Derrida habría podido adoptar para mí otros significados, estimulándome a hacer sospechosas conjeturas sobre lo que su autor quería «darme a entender». Pero cualquier otra inferencia interpretativa (aunque paranoica) habría estado basada en el reconocimiento del primer nivel de significado del mensaje, el literal.

Por otra parte, Derrida mismo, en la *Grammatologie*, recuerda que, sin todos los instrumentos de la crítica tradicional, la lectura corre el riesgo de desarrollarse en todas las direcciones y de autorizar toda interpretación posible. Naturalmente Derrida, después de haber hablado de este necesario «gard-rail» de la interpretación, añade que protege la lectura pero no la abre.

Nadie está más a favor de abrir las lecturas que yo, pero el problema es, aun así, establecer *lo que se debe proteger para abrir, no lo que se debe abrir para proteger*. Mi opinión es que, para interpretar la historia de Reagan, aunque sea en su versión narrativa, y para estar autorizados a extrapolar todos los sentidos posibles, es necesario ante todo captar el hecho de que el presidente de Estados Unidos dijo —gramaticalmente hablando— que tenía la intención de bombardear la URSS. Si no se comprende esto, ni siquiera se comprendería que (no teniendo la intención de hacerlo por admisión propia) hubiera bromeado.

Admito que este principio puede sonar, si no conservador, por lo menos trivial, pero no tengo la menor intención de renunciar a él. Y sobre esta firme intención se desarrolla hoy gran parte del debate sobre el sentido, sobre la pluralidad de los sentidos, sobre la libertad del intérprete, sobre la naturaleza del texto, en una palabra, sobre la naturaleza de la semiósis.

#### 1.4. Lector semántico y lector crítico

Antes de seguir adelante es necesario, sin embargo, aclarar una distinción, que debería ser consecuencia implícita de mis escritos anteriores pero que quizá sea conveniente delinear con mayor precisión. Debemos distinguir entre interpretación *semántica* e interpretación *crítica* (o si se prefiere, entre interpretación *semiósica* e interpretación *semiótica*).

La interpretación semántica o semiósica es el resultado del proceso por el cual el destinatario, ante la manifestación lineal del texto, la llena de significado. La interpretación crítica o semiótica es, en cambio, aquella por la que intenta explicar por qué razones estructurales el texto puede producir esas (u otras, alternativas) interpretaciones semánticas.

Un texto puede ser interpretado tanto semántica como críticamente, pero sólo algunos textos (en general aquellos con función estética) prevén ambos tipos de interpretación. Si yo contesto *el gato está sobre la alfombra* a quien me pregunta dónde está el gato, preveo sólo una interpretación semántica. Si quien lo dice es Searle, quiere llamar la atención sobre la naturaleza ambigua de ese enunciado, prevé también una interpretación crítica.

Por lo tanto, decir que todo texto prevé un lector modelo significa decir que en teoría, y en ciertos casos explícitamente, prevé dos: el lector modelo ingenuo (semántico) y el lector modelo crítico. Cuando Agatha Christie, en *The Murder of Roger Ackroyd*, cuenta la historia a través de la voz de un narrador que, en el desenlace, confiesa ser el asesino, primero intenta inducir al lector ingenuo a sospechar de otros, pero cuando el narrador, al final, invita a releer su texto para descubrir que, en el fondo, no había escondido su delito, sino que el lector ingenuo no había prestado atención a sus palabras, entonces la autora invita al lector crítico a admirar la

habilidad con la que el texto ha inducido a error al lector ingenuo (un procedimiento no disímil lo encontramos en el cuento de Allais analizado en *Lector in fabula*).

Ahora quisiera reflexionar sobre algunas observaciones de Richard Rorty (1982) cuando dice que en nuestro siglo hay personas que escriben como si no existieran más que textos y distingue entre dos tipos de textualismo. El primero es el de aquellos que no se ocupan de la intención del autor y tratan el texto trabajándolo como si contuviera un principio privilegiado de coherencia interna, causa suficiente de los efectos que provoca en su presunto lector ideal. La segunda tendencia estaría ejemplificada por aquellos críticos que consideran cada «reading» como una «misreading» y que, dice Rorty, no se dirigen ni al autor ni al texto para preguntar cuáles son sus intenciones, sino que normalmente «modelan el texto para adaptarlo a sus propósitos».<sup>2</sup>

Rorty sugiere que su modelo «no es el coleccionista de extraños objetos, que los desmonta para ver cómo funcionan e ignora sistemáticamente su finalidad extrínseca, sino el psicoanalista que interpreta libremente un sueño o un chiste como síntoma de la manía homicida» (1982: 151). Rorty piensa que ambas posiciones representan una forma de pragmatismo (entendiendo por pragmatismo el rechazo de creer en la verdad como correspondencia de la realidad, y entendiendo por realidad, creo, tanto el referente como la intención de su autor empírico), y sugiere que el primer tipo de teórico es un pragmatista débil, porque piensa que existe un secreto que, una vez aprehendido, permite entender el texto correctamente, así pues, para él la crítica es más descubrimiento que creación. Por el contrario, el pragmatista fuerte no diferencia descubrimiento de producción.

Esta distinción me parece demasiado lineal. Ante todo, no es seguro que un pragmatista débil, cuando busca el secreto de un texto, quiera interpretar el texto «correctamente». Se trata de entender si se habla de interpretación semántica o crítica. Aquellos lectores que, según la metáfora propuesta por Iser (1976: 1, trad. esp.: 19), buscan en el texto «la imagen en la alfombra», un único secreto aún desconocido, están buscando una interpretación semántica escondida. Pero el crítico que busca un código secreto probablemente intenta definir la estrategia que produce modos infinitos de aprehender el texto de forma semánticamente correcta. Analizar críticamente el *Ulises* significa mostrar cómo se las ingenió Joyce para crear muchas figuras alternativas en su alfombra, sin decir cuál era la mejor. Naturalmente también una lectura crítica es siempre conjetural o abductiva, por lo que tampoco la definición de un «ideolecto abierto» de la obra joyceana (es decir, la determinación de la matriz estratégica que lo hace susceptible de muchas interpretaciones semánticas) podrá ser única y definitiva. Pero debemos distinguir entre utopía de la interpretación semántica única y teoría de la interpretación crítica (que se propone conjeturalmente como la mejor, pero no necesariamente la única) como explicación de por qué un texto consiente o estimula interpretaciones semánticas múltiples.<sup>3</sup>

Así pues, no creo que el primer tipo de textualista especificado por Rorty sea necesariamente un pragmatista «débil»: su concepción de «lo que es el caso» resulta

2. Literalmente Rorty es más brutal: el textualista «beats the text into a shape which will serve his own purpose», es decir, que lo sacude, lo trabaja como a la masa de pizza...

3. Véase, a este propósito, mi discusión sobre ideolecto estético, en respuesta a Luciano Nanni, en este mismo libro (sección 3.2.).

bastante flexible (nótese que para Rorty el pragmatista débil es aquel que tiene una idea fuerte del conocimiento, mientras que el pragmatista fuerte es, en el fondo, un partidario del pensamiento débil). Por otra parte, no creo que el pragmatista fuerte de Rorty sea un verdadero pragmatista, porque este *misreader* usa un texto para encontrar en él algo que está fuera del texto, algo más «real» que el texto mismo, es decir, los mecanismos de la cadena signifiante. En cualquier caso, por muy pragmatista que sea, el pragmatista fuerte no es un textualista porque, en el curso de su lectura, parece interesarle todo menos la naturaleza del texto que está leyendo.

### 1.5. Interpretación y uso de los textos

Uno de los campeones más notorios del textualismo fuerte, J. Hillis Miller (1980: 611), ha dicho que «las lecturas de la crítica deconstruccionista no representan la soberbia imposición al texto de una teoría subjetiva, sino que están determinadas por el texto mismo».

En *Lector in fabula* propuse una distinción entre interpretación y uso de los textos, y definí como correcta interpretación la lectura que Derrida dio (en «Le facteur de la vérité») de la «Carta robada» de Poe. Derrida puntualiza, para conducir su lectura psicoanalítica en polémica con la lectura lacaniana, que piensa analizar el subconsciente del texto y no el subconsciente del autor. Ahora bien, la carta se encuentra en un tarjetero que cuelga de una minúscula perilla de bronce colocada en medio de la repisa de la chimenea. No es importante saber qué conclusiones saca Derrida de la posición de la carta. El hecho es que la perilla de bronce y el centro de la chimenea existen como elementos de la decoración del mundo posible dibujado por la historia de Poe y que, para leer la historia, Derrida ha tenido que respetar no sólo el léxico inglés sino también el mundo posible descrito por la historia.

En este sentido he insistido sobre la distinción entre interpretación y uso de un texto, y he dicho que la de Derrida era interpretación mientras que lo de Marie Bonaparte, que usaba el texto para sacar inferencias sobre la vida privada de Poe, introduciendo en el discurso pruebas que obtenía de informaciones biográficas extratextuales, era simple uso. Ahora esta distinción nos resulta cómoda para discutir sobre la diferencia entre búsqueda de la *intention operis* (Derrida) y superposición de la *intention lectoris* (Bonaparte).

La interpretación de Derrida está sostenida por el texto, porque el texto afirma y no excluye que el punto focal de la historia es el centro de la chimenea. Se puede ignorar este centro de la chimenea durante la primera lectura, pero no se puede fingir haberlo ignorado al final de la historia, excepto si se cuenta otra historia. En el *De Doctrina Christiana* decía Agustín que si una interpretación parece plausible en un determinado punto de un texto, sólo puede ser aceptada si es confirmada —o al menos, si no es puesta en tela de juicio— por otro punto del texto. Esto es lo que entiendo por *intention operis*.

Una vez, Borges sugirió que se podría y debería leer *De Imitatione Christi* como si hubiera sido escrito por Céline. Espléndida sugerencia para un juego que incline al uso fantástico y fantástico de los textos. Pero la hipótesis no puede ser sostenida por la *intention operis*. Yo he intentado seguir la sugerencia borgesiana y he encontra-

do en Tomás de Kempis páginas que podrían haber sido escritas por el autor del *Voyage au bout de la nuit*: «La gracia ama lo sencillo y de bajo nivel, no le disgusta ni lo duro ni lo espinoso y ama las vestiduras sórdidas». Basta con leer Gracia como Desgracia (una gracia diferida). Pero lo que no funciona en esta lectura es que no se pueden leer con la misma óptica otros pasajes del *De Imitatione*. Aun cuando no me ocupe de la *intentio auctoris* e ignore quién es Tomás de Kempis, hay siempre una *intentio operis* que se manifiesta a los lectores dotados de sentido común.

## 1.6. Interpretación y conjetura

La iniciativa del lector consiste en formular una conjetura sobre la *intentio operis*. Esta conjetura debe ser aprobada por el conjunto del texto como un todo orgánico. Esto no significa que sobre un texto se pueda formular una y sólo una conjetura interpretativa. En principio se pueden formular infinitas. Pero, al final, las conjeturas deberán ser probadas sobre la coherencia del texto, y la coherencia textual no podrá sino desaprobar algunas conjeturas aventuradas.

Un texto es un artificio cuya finalidad es la construcción de su propio lector modelo. El lector empírico es aquel que formula una conjetura sobre el tipo de lector modelo postulado por el texto. Lo que significa que el lector empírico es aquel que intenta conjeturas, no sobre las intenciones del autor empírico, sino sobre las del autor modelo. El autor modelo es aquel que, como estrategia textual, tiende a producir un determinado lector modelo.

Y he aquí entonces que la investigación sobre la intención del autor y sobre la de la obra coinciden. Coinciden, al menos, en el sentido de que autor (modelo) y obra (como coherencia del texto) son el punto virtual al que apunta la conjetura. Más que parámetro para convalidar la interpretación, el texto es un objeto que la interpretación construye en el intento circular de convalidarse a través de lo que la constituye. Círculo hermenéutico por excelencia, sin duda. Existe el lector modelo del horario de trenes y existe el lector modelo del *Finnegans Wake*. Pero que *Finnegans Wake* prevea un lector modelo capaz de encontrar infinitas lecturas posibles, no significa que la obra no tenga un código secreto. Su código secreto está en esa voluntad oculta suya —evidente cuando se la traduce en términos de estrategias textuales— de producir ese lector, libre de aventurar todas las interpretaciones que quiera, pero obligado a rendirse cuando el texto no aprueba sus atrevimientos más libidinosos.

## 1.7. La falsación de las tergiversaciones

En este punto, quisiera establecer una especie de principio popperiano, no para legitimar las buenas interpretaciones sino para deslegitimizar las malas. J. Hillis Miller (1970: IX) dice: «No es verdad que... todas las lecturas sean igualmente válidas... ciertas lecturas están, sin duda, equivocadas... A menudo revelar un aspecto de la obra de un autor significa ignorar o dejar en la penumbra otros aspectos. Algunas interpretaciones profundizan más en la estructura del texto que otras». Por lo tanto, un texto debe tomarse como parámetro de las propias interpretaciones

(aunque cada nueva interpretación enriquezca nuestra comprensión de ese texto, es decir, aunque cada texto sea siempre la suma de la propia manifestación lineal y de las interpretaciones que de él se han dado). Pero para tomar un texto como parámetro de las propias interpretaciones, debemos admitir, al menos un instante, que existe un lenguaje crítico que actúa como metalenguaje y que permite la comparación entre el texto, con toda su historia, y la nueva interpretación.

Entiendo que esta posición pueda parecer ofensivamente neopositivista. De hecho, la idea derridiana de deconstrucción y deriva se opone a la noción misma de metalenguaje interpretativo. Pero yo no estoy diciendo que haya un metalenguaje diferente del lenguaje corriente. Estoy diciendo que la noción de interpretación requiere que una parte del lenguaje pueda ser usada como interpretante de otra parte del mismo lenguaje. Éste es, en el fondo, el principio peirceano de interpretancia y de semiosis ilimitada.

Un metalenguaje crítico no es un lenguaje diferente del propio lenguaje objeto. Es una porción del mismo lenguaje objeto, y, en este sentido, es una función que cualquier lenguaje desempeña cuando habla de sí mismo.

La única prueba de validez de la posición que sostengo es la de la contradicción interna de la posición alternativa.

Supongamos que haya una teoría que afirme que toda interpretación de un texto es una tergiversación. Supongamos que haya dos textos, Alfa y Beta, y que se proponga Alfa a un lector que le dé una interpretación errónea y la exprese en un texto Sigma. Suministramos Alfa, Beta y Sigma a un sujeto X normalmente alfabetizado. Instruimos a X diciéndole que toda interpretación es una tergiversación. Preguntémosle ahora si Sigma es una tergiversación de Alfa o de Beta.

Ahora supongamos que X diga que Sigma es una tergiversación de Alfa. ¿Diremos que no tiene razón?

Supongamos, en cambio, que diga que Sigma es una tergiversación de Beta. ¿Diremos que no tiene razón?

En ambos casos, quien aprobara o desaprobara la respuesta de X mostraría creer, no sólo que un texto controla y selecciona las propias interpretaciones, sino también las propias tergiversaciones. Quien aprobara o desaprobara las respuestas se comportaría, pues, como alguien que no considerara en absoluto que toda interpretación es una tergiversación, porque usaría el texto original como parámetro para definir sus buenas y correctas tergiversaciones. Cualquier atisbo de aprobación o desaprobación respecto de la respuesta de X presupondría, por nuestra parte, ya sea una interpretación previa de Alfa, considerada la única correcta, ya sea la confianza en un metalenguaje crítico, que usaríamos para decir por qué Sigma es una tergiversación de Alfa y no de Beta.

Se vería en un compromiso quien sostuviera que de un texto se dan sólo tergiversaciones excepto en el caso de la única interpretación (buena) del garante de las tergiversaciones de otros. Pero de esta contradicción no se escapa: así el partidario de una teoría de la tergiversación se arriesga, paradójicamente, a presentarse como aquel que, más que nadie, cree que un texto estimula una interpretación mejor que las demás.

En efecto, escaparíamos de la contradicción sólo a través de una versión mitigada de la teoría de la tergiversación, es decir, admitiendo que el término «tergiversación» debe ser tomado en sentido metafórico. Si no, habría una manera de salir

radicalmente de la contradicción. Deberíamos admitir que cualquier respuesta de X es buena. Sigma podrá ser tanto una tergiversación de Alfa como una tergiversación de Beta, a placer. En este caso, sería también la tergiversación de cualquier otro texto posible. Entonces Sigma sería indudablemente un texto, y muy autónomo, pero ¿por qué definirlo tergiversación de otro texto? Si es la tergiversación de cualquier texto, no lo es de ninguno: Sigma existiría por sí mismo y no exigiría ningún otro texto como propio parámetro.

Solución elegante, que comportaría un inconveniente: caería cualquier teoría de la interpretación textual. Existen textos, pero de ellos ningún otro texto puede hablar. Lo que equivale a decir que alguien habla, pero nadie puede atreverse a decir qué dice.

Esta posición sería muy coherente, pero coincidiría con la liquidación de los conceptos de interpretación e interpretabilidad. A lo sumo se podría decir que alguien usa, de alguna manera, otros textos para producir un nuevo texto, pero, una vez que el nuevo texto hubiera aparecido, de los otros textos ya no se podría hablar, excepto como de estímulos imprecisos que hasta cierto punto habrían influido en la producción del nuevo texto, tanto como otros acontecimientos fisiológicos y psicológicos que sin duda están en la raíz de la producción de un texto, pero sobre los que la crítica normalmente no interviene por defecto de pruebas; salvo, precisamente, los casos en que degenera en cotilleos biográficos o en conjeturas clínico-psiquiátricas.

## 1.8. Conclusiones

Defender un principio de interpretancia, y su dependencia de la *intentio operis*, no significa, desde luego, excluir la colaboración del destinatario. El hecho mismo de que, por parte del intérprete, se haya puesto la construcción del objeto textual bajo el signo de la conjetura, muestra cómo intención del objeto textual bajo el signo de la conjetura e intención del lector están estrechamente vinculadas. Defender la interpretación contra el uso del texto no significa que los textos no puedan ser usados. Pero su libre uso no tiene nada que ver con su interpretación, por más que tanto interpretación como uso presupongan siempre una referencia al texto-fuente, al menos como pretexto.

Uso e interpretación son, sin duda, dos modelos abstractos. Cada lectura resulta siempre de una combinación de estas dos actitudes. A veces sucede que un juego iniciado como uso acaba por producir lúcida y creativa interpretación, o viceversa. A veces tergiversar un texto significa desincrustarlo de muchas interpretaciones canónicas previas, revelar nuevos aspectos, y en este proceso el texto resulta mejor y más productivamente interpretado, según la propia *intentio operis*, atenuada y oscurecida por tantas precedentes *intentiones lectoris* camufladas de descubrimientos de la *intentio auctoris*. ..

Hay, por fin, una lectura *pretextual*, que adopta los modos del uso libre de prejuicios, para mostrar cuánto puede producir el lenguaje de semiosis ilimitada o deriva. En ese caso, la lectura *pretextual* tiene funciones filosóficas, y tales me parecen los ejemplos de deconstrucción suministrados por Derrida. Pero «deconstrucción no significa moverse de un concepto a otro, sino poner del revés y desplazar un

orden conceptual o el no-orden conceptual en que el texto está articulado» (Derrida, 1972). Derrida es más lúcido que el derridismo. Creo que existe una diferencia entre este juego filosófico (cuya apuesta no es un texto individual, sino el horizonte especulativo que revela o traiciona) y la decisión de aplicar ese método a la crítica literaria, o de hacer de ese método el criterio de todo acto de interpretación.

## Referencias bibliográficas

- BONAPARTE, Marie (1952): *Psychanalyse et anthropologie*, París, PUF.
- CARUSO, Paolo (1969): *Conversación con Lévi-Strauss, Foucault, Lacan*, Milán, Mursia (trad. esp.: *Conversaciones con Lévi-Strauss, Foucault y Lacan*, Barcelona, Anagrama, 1969).
- CULLER, Jonathan (1982): *On deconstruction*, Ithaca, Cornell UP (trad. esp.: *Sobre la deconstrucción*, Madrid, Cátedra, 1984).
- DERRIDA, Jacques (1972): «Signature événement contexte», en *Marges de la philosophie*, París, Minuit, pp. 365-393 (trad. esp.: *Márgenes de la filosofía*, Madrid, Cátedra, 1989).
- (1977): *Limited Inc. Supplement to Glyph Two*, Baltimore, Johns Hopkins Press.
- ECO, Umberto (1962): *Opera aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*, Milán, Bompiani (trad. esp.: *Obra abierta*, Barcelona, Seix Barral, 1963; 2.ª ed.: Barcelona, Ariel, 1979).
- (1985): *Sugli specchi e altri saggi*, Milán, Bompiani (trad. esp.: *De los espejos y otros ensayos*, Barcelona, Lumen, 1987).
- FERRARESI, Mauro y Paola PUGLIATTI (eds.) (1989): «Il lettore: modelli ed effetti dell'interpretazione», en *VS* 52-53.
- FERRARI BRAVO, Donatella (1986): «La ricezione tra teoria e prassi poetica», en *Carte Semiotiche* 2, octubre.
- FERRARIS, Maurizio (1984): *La svolta testuale*, Pavía, Unicopli.
- FRANCI, Giovanna (1989): *L'ansia dell'interpretazione*, Módena, Mucchi.
- ISER, Wolfgang (1972): *Der implizite Leser*, Munich, Fink.
- (1976): *Der Akt des Lesens*, Munich, Fink (trad. esp.: *El proceso de lectura*, Madrid, Taurus, 1987).
- JAUSS, Hans Robert (1969): «Paradigmawechsel in der Literaturwissenschaft», en *Linguistische Berichte* 3.
- (1988): «La teoría della ricezione. Identificazione retrospettiva dei suoi antecedenti storici», en *Carte Semiotiche* 4-5.
- MILLER, Joseph Hillis (1970): *Thomas Hardy: Distance and Desire*, Cambridge, Harvard UP.
- (1980): «Theory and Practice», en *Critical Inquiry* VI, 4.
- POUILLON, Jean (1946): *Temps et roman*, París, Gallimard.
- PRATT, Mary Louise (1977): *Toward a Speech Act Theory of Literary Discourse*, Bloomington, Indiana UP.
- PUGLIATTI, Paola (1985): *Lo sguardo nel racconto*, Bolonia, Zanichelli.
- RORTY, Richard (1982): «Idealism and Textualism», en *Consequences of Pragmatism*, Minneapolis, Minnesota UP.
- VIOLI, Patrizia (1982): «Du coté du lecteur», en *VS* 31-32, enero-agosto, pp. 3-34.

Gloria Watkins de verdadero nombre, esta escritora y profesora (de inglés, de estudios afroamericanos, de literatura negra) en el City College de Nueva York, graduada de Stanford y de la Universidad de California en Santa Cruz, ha acumulado una audaz obra de análisis —desde el feminismo y los estudios culturales— sobre la problemática de la cultura afroamericana en Estados Unidos. Sus áreas de interés fundamentales son: la conciencia crítica individual y social; la crítica de lo que denomina «el patriarcado blanco, suprematista y capitalista» (en Estados Unidos); el análisis de la situación de las mujeres afroamericanas desde una perspectiva que incluye la raza, la clase social y el género.

Autora de libros de ensayo, autobiografías y poesía, bell hooks toma el pseudónimo del nombre de su bisabuela, como acto simbólico de dar voz a las mujeres negras silenciadas. Escribirlo con minúsculas supone un intento de discusión con el valor tradicionalmente atribuido a las individualidades autorales, y una forma de llamar la atención sobre el contenido del libro más que sobre su nombre. En sus once libros de ensayo, hooks analiza la relación entre el feminismo afroamericano, el movimiento de los derechos civiles, el racismo, el sexismo, el capitalismo y la teoría crítica.

hooks se propone la búsqueda de la palabra de las mujeres negras dentro del feminismo y desarrolla la idea de un feminismo negro a la hora de examinar los problemas de raza, sexo y clase que afectan a las mujeres afroamericanas, y a sus relaciones ambivalentes con las mujeres blancas. hooks se ocupa del nexo entre feminismo y raza negra, la escritura, la enseñanza, la pornografía, las actitudes del suprematismo blanco —independientes del color de la persona—, el racismo como sistema institucionalizado de dominación que privilegia a los blancos.

En su texto «Devorar al Otro: deseo y resistencia», parte de su libro *Black Looks: Race and Representation*, 1992 [Miradas negras: raza y representación], hooks discute la problemática de la cultura de masas y la cultura comercial como aquellas en las que la Otredad, como mercancía, funciona en cuanto objeto de deseo. Desarma los mecanismos mediante los cuales raza y etnicidad se comercializan, se «instrumentalizan»; cómo el cuerpo del Otro se constituye en espacio que permite la supremacía de la corriente dominante, que ya no busca «conquistar» sino «alimentarse de lo primitivo del Otro», al tiempo que el Otro puede considerarse privilegiado por ocupar esta posición.

Desde la perspectiva de los estudios culturales, hooks utiliza, para esta operación desmitificadora, ejemplos de la literatura, la publicidad, el cine y la música. La relación entre el deseo, el placer, lo primitivo y el Otro se articula como un discurso narrativo, como un relato que se narra en la cultura y es expresión de la «comercialización de la diferencia», del «canibalismo consumista». hooks desmonta la ilusión de que este encuentro con el Otro, el hecho de sobrepasar el «límite cultural», así como el «pluralismo racial», suponen una eliminación de las barreras ideológicas y sociales del racismo, y pone de manifiesto cómo la cultura popular producida por artistas negros puede engranar una proyección estereotipada y esencialista (sobre los negros).

En esta discusión de raza, Otredad y diferencia en la cultura de masas, cuyo contexto es la producción cultural en la sociedad estadounidense de los noventa, resulta útil la estrategia del análisis demostrativo de que entre el deseo (incluidos los anhelos eróticos) y la política hay una estrecha relación, así como entre ese deseo y la resistencia. En el amplio marco que permiten los estudios culturales se implementa una productiva lectura desde la raza, la clase y el género.

«Devorar al Otro: deseo y resistencia» (1992) ha sido tomado de *Debate Feminista*, n.º 13, traducción de Mónica Mansour, México, 1995, pp. 17-39.

Éste es el dilema agudo de la teoría: que el deseo se expresa más plenamente sólo donde están presentes aquellos inmersos en sus deleites y tormentos, que éste triunfa más completamente sobre otras preocupaciones humanas en los lugares resguardados de la vista. Así, paradójicamente, sólo cuando están ocultos salen a la luz los secretos del deseo, son más honestas y activas las imposiciones hegemónicas y sus inversos, las evasiones y subversiones, y se exhiben más intensamente las identidades y disyuntivas entre la pasión sentida y la cultura establecida.

JOAN COCKS, *The Oppositional Imagination*

En los debates actuales acerca de raza y diferencia, la cultura de masas es la que declara públicamente y perpetúa la idea de que puede ser placentero reconocer y disfrutar las diferencias raciales. Convertir la Otredad en mercancía ha tenido mucho éxito porque se ofrece como un nuevo deleite, más intenso, y más satisfactorio que los modos comunes de hacer y sentir. En la cultura comercial, la etnicidad se convierte en especia, condimento que puede animar el platillo aburrido que es la cultura blanca dominante. Se transgreden y se hacen explícitos los tabúes culturales en torno a la sexualidad y el deseo cuando los medios de información bombardean a la gente con un mensaje de diferencia que ya no se basa en la suposición de que «las rubias se divierten más», según proclamaba la supremacía blanca. La «diversión real» se logra al traer a la superficie todas esas «molestas» fantasías y anhelos inconscientes acerca del contacto con el Otro, insertados en la estructura profunda secreta (no tan secreta) de la supremacía blanca. De muchas maneras es un renacimiento contemporáneo del interés por lo «primitivo», con un matiz claramente postmoderno. Como dice Marianna Torgovnick en *Gone Primitive: Savage Intellectuals, Modern Lives*:

Lo que ahora queda claro es que la fascinación de Occidente por lo primitivo tiene que ver con sus propias crisis de identidad, con su propia necesidad de delimitar claramente sujeto y objeto, aun cuando coquetea con otras maneras de vivir el universo.

Desde luego, según la perspectiva del patriarcado capitalista de la supremacía blanca, la esperanza es que los deseos de lo «primitivo» o las fantasías sobre el Otro puedan explotarse continuamente, y que tal explotación ocurra de una manera que reinscriba y mantenga el *statu quo*. La posibilidad de que el deseo de contacto con el Otro, de una conexión arraigada en el anhelo del placer, funcione o no como una intervención crítica que desafíe y subvierta la dominación racista, que invite y permita la resistencia crítica, es una posibilidad política aún no realizada. Explorar cómo se expresa, manipula y transforma el deseo del Otro a través de encuentros

---

<sup>a</sup> Tomado de *Black Looks: Race and Representation*, Boston, Mass., South End Press, 1992.

con la diferencia y lo diferente es un terreno crítico que puede indicar si alguna vez se cumplirán estos anhelos potencialmente revolucionarios.

La jerga contemporánea de la clase obrera inglesa juguetonamente hace converger el discurso del deseo, de la sexualidad y del Otro, al evocar la frase de tomar «un pedacito del Otro» como una manera de hablar del encuentro sexual. Coger es el Otro [*Fucking is the Other*]. Al desplazar la noción de Otredad de la raza, la etnicidad y el color de la piel, el cuerpo surge como un sitio de controversia en que la sexualidad es el Otro metafórico que amenaza con controlar, consumir y transformar mediante la experiencia del placer. Deseado y buscado, el placer sexual altera al sujeto que lo acepta, y deconstruye las nociones de voluntad, control y dominación coercitiva. La cultura comercial en Estados Unidos explota las ideas convencionales acerca de raza, género y deseo sexual al «trabajar» la idea de que la diferencia racial marca a la persona como Otro y la suposición de que la acción sexual expresada dentro del contexto de un encuentro sexual interracial es una experiencia convertidora que altera la posición y la participación de la persona en la política cultural contemporánea. La promesa seductora de este encuentro es que contrarrestará la fuerza aterradora del *statu quo* que hace que la identidad sea fija, estática, una condición de contención y muerte. Y esta voluntad de transgredir los límites raciales dentro del campo de lo sexual es la que erradica el temor de que uno debe ajustarse siempre a la norma de permanecer «seguro». La diferencia puede seducir precisamente porque la imposición dominante de la igualdad es una provocación que aterra. Como sugiere Jean Baudrillard en *Estrategias fatales*:

La provocación —al contrario de la seducción, que permite que entren en juego algunas cosas y aparezcan en secreto, duales y ambiguas— no te permite ser libre; te convoca a revelarte tal como eres. Siempre es un chantaje mediante la identidad (y, por ello, un asesinato simbólico, ya que nunca eres eso, salvo precisamente cuando estás condenado a serlo).

Ser vulnerable a la seducción de la diferencia, buscar un encuentro con el Otro, no requiere renunciar para siempre a la posición dentro de la corriente dominante. Cuando la raza y la etnicidad se comercializan como recursos para el placer, puede considerarse que la cultura de grupos específicos, así como los cuerpos de los individuos, constituyen un parque de recreo distinto en que los miembros de razas, géneros y prácticas sexuales dominantes afirman su poder en las relaciones íntimas con el Otro. Cuando yo daba clases en Yale, un día de primavera fui al centro de New Haven, que está cerca de la universidad e invariablemente lo pone a uno en contacto con mucha gente negra pobre que vive cerca de allí, y me encontré caminando tras un grupo de muchachos muy rubios, muy blancos, muy «galancitos». (Se suele hablar del centro como un sitio en que la dominación racista de los blancos sobre los negros se realiza en las aceras, dado que la gente blanca, por lo general hombres, con frecuencia galancitos, usan sus cuerpos para bajar a los negros de la acera, empujar nuestros cuerpos, sin siquiera mirarnos ni reconocer nuestra presencia.) Aparentemente sin darse cuenta de mi presencia, estos jóvenes hablaban acerca de sus planes para cogerse al mayor número posible de muchachas de otros grupos raciales o étnicos que pudieran «atrapar» antes de graduarse. «Recorrieron» la lista. Las negras estaban bien paradas, no era fácil encontrar a indias norteamer-

ricanas, las asiáticas (todas amontonadas en la misma categoría) se consideraban más fáciles de seducir y eran vistas como «objetivos primordiales». Al comentar con mis alumnos esta conversación, me enteré de que se aceptaba comúnmente que uno «iba de compras» para conseguir compañeros sexuales, de la misma manera en que uno «iba de compras» para conseguir cursos en Yale, y que raza y etnicidad eran una categoría importante en la que se basaba la selección.

Para estos jóvenes y sus amigos, coger era una manera de confrontar al Otro, así como una manera de transformarse, dejar atrás la «inocencia» blanca y entrar al mundo de la «experiencia». Como suele suceder en esta sociedad, estaban convencidos de que la gente no blanca tenía más experiencia de vida, era más mundana, sensual y sexual porque era diferente. Conseguir un pedacito del Otro, en este caso tener encuentros sexuales con mujeres no blancas, se consideraba un ritual de trascendencia, un movimiento hacia un mundo de diferencias que transformaría un rito de transición aceptable. El objetivo directo no era sólo poseer sexualmente al Otro, sino que el encuentro los cambiara de alguna manera. «Naturalmente», se consideraba que la presencia del Otro, el cuerpo del Otro, existía para servir a los fines de los deseos del hombre blanco. Al escribir acerca de cómo se recupera la diferencia en Occidente, en «The "Primitive" Unconscious of Modern Art, or White Skin, Black Masks», Hal Foster recuerda a los lectores que Picasso consideraba los objetos tribales que había adquirido como «testigos» más que como «modelos». Foster critica esta ubicación del Otro y subraya que tal reconocimiento «dependía de la instrumentalidad»: «Así, a través de la afinidad y el uso, lo primitivo se pone al servicio de la tradición occidental (que después se considera en parte como su productor)». Una crítica parecida puede hacerse de las tendencias actuales de deseo sexual interracial y del contacto iniciado por hombres blancos. Se apoderan instrumentalmente del cuerpo del Otro de otra raza, como terreno inexplorado, una frontera simbólica que será terreno fértil para su reconstrucción de la norma masculina, para afirmarse como sujetos deseosos transgresores. Convocan al Otro para que sea tanto testigo como participante en esta transformación.

El hecho de que los muchachos blancos hablen abiertamente acerca de su deseo de muchachas (o muchachos) no blancos anuncia de manera pública su ruptura con un pasado de supremacía blanca que habría articulado ese deseo sólo como tabú, secreto, vergüenza. Ellos consideran que su voluntad de nombrar abiertamente su deseo por el Otro es la afirmación de un pluralismo cultural (su impacto en la preferencia y la elección sexuales). Al contrario de los hombres blancos racistas que a lo largo de la historia violaban los cuerpos de mujeres negras o de color para afirmar su posición como colonizadores/conquistadores, estos jóvenes no se consideran racistas, eligen transgredir los límites raciales dentro del campo sexual no para dominar al Otro, sino más bien para que éste actúe sobre ellos, de modo que experimenten un cambio totalmente radical. Para nada conscientes de los aspectos de sus fantasías sexuales que los vinculan irrevocablemente a la dominación racista colectiva de los blancos, creen que su deseo de contacto representa un cambio positivo en la actitud de los blancos frente a los no blancos. Creen que no están perpetuando el racismo. Para ellos, la indicación más potente de ese cambio es la expresión franca del anhelo, la declaración abierta del deseo, la necesidad de una relación íntima con los Otros más morenos. El asunto es cambiar mediante esta con-

vergencia de placer y Otredad. Uno se atreve —y actúa— de acuerdo con la suposición de que explorar el mundo de la diferencia, el cuerpo del Otro, proporcionará un placer mayor y más intenso que ninguno de los que existen en el mundo común del grupo racial propio y conocido. Y aunque están convencidos de que el mundo conocido permanecerá intacto aunque uno se aventure fuera de él, tienen la esperanza de volver a entrar distintos a ese mundo.

La tendencia actual de «nostalgia imperialista» (definida por Renato Rosaldo en *Culture and Truth* como «nostalgia, que suele encontrarse bajo el imperialismo, en que la gente lamenta la desaparición de lo que ellos mismos han transformado», o como «un proceso de añoranza por lo que uno ha destruido, que es una forma de mistificación») suele oscurecer las estrategias culturales contemporáneas desplegadas no para lamentar, sino para celebrar el sentido de una continuidad del «primitivismo». En la cultura de masas, la nostalgia imperialista toma la forma de volver a realizar y a ritualizar de distintas maneras el viaje colonizador imperialista como una fantasía narrativa de poder y deseo, de seducción por parte del Otro. Esta añoranza se origina en la creencia atávica de que el espíritu de lo «primitivo» reside en los cuerpos de Otros morenos cuyas culturas, tradiciones y estilos de vida, de hecho, pueden cambiar irrevocablemente mediante el imperialismo, la colonización y la dominación racista. Este deseo de hacer contacto con esos cuerpos considerados Otros, sin voluntad aparente de dominar, mitiga la culpa del pasado, y hasta toma la forma de un gesto desafiante en que se niega la responsabilidad y la conexión histórica. De modo más importante, establece una narración contemporánea en que el sufrimiento impuesto por estructuras de dominación sobre los designados como Otros se desvía por un acento sobre la seducción y el anhelo en que el deseo no es rehacer al Otro a nuestra imagen, sino convertirse en el Otro.

Mientras que la triste nostalgia imperialista conforma el mundo traicionado y abandonado del Otro como una acumulación de carencia y pérdida, el anhelo actual por lo «primitivo» se expresa mediante la proyección al Otro de un sentido de abundancia y generosidad, un campo de sueños. Al comentar esta estrategia en «Readings in Cultural Resistance», Hal Foster dice: «Así, la diferencia se usa de manera productiva; de hecho, en un orden social que parece no conocer ningún exterior (y que debe inventar sus propias transgresiones para redefinir sus límites), la diferencia suele fabricarse en favor de los intereses de control social así como de la innovación comercial». Muchos jóvenes, insatisfechos con el imperialismo estadounidense, el desempleo, la falta de oportunidades económicas, que sufren el malestar postmoderno de la enajenación, de no tener ninguna sensación de arraigo, ninguna identidad redentora, pueden ser manipulados por estrategias culturales que ofrecen la Otredad como un lenitivo, en especial mediante la comercialización. Las crisis contemporáneas de identidad en Occidente, sobre todo experimentadas por la juventud blanca, se calman cuando lo «primitivo» se recupera a través de centrarse en la diversidad y el pluralismo que sugiere que el Otro puede proporcionar opciones que nutren la vida. Al mismo tiempo, diversos grupos étnicos/raciales también pueden abrazar esta sensación de ser especiales, en que pueden considerarse con admiración las historias y la experiencia que antes se consideraban sólo dignas de desprecio.

La apropiación cultural del Otro mitiga las sensaciones de privación y carencia que asaltan la psique de la juventud blanca radical cuando ésta elige ser desleal a la

civilización occidental. Al mismo tiempo, los grupos marginados, considerados como Otro, que han sido ignorados, hechos invisibles, pueden quedar seducidos por el acento en la Otredad, por su comercialización, porque ofrece la promesa de reconocimiento y reconciliación. Cuando la cultura dominante exige que el Otro se ofrezca como señal de que se está dando un cambio político progresista, que el sueño norteamericano de hecho puede incluir la diferencia, invita al resurgimiento de un nacionalismo cultural esencialista. El Otro reconocido debe asumir formas reconocibles. Por lo tanto, no sale a la superficie la cultura africanoamericana formada en la resistencia a las situaciones contemporáneas, sino la evocación nostálgica de un pasado «glorioso». Y aunque se suele centrar la visión en las maneras que ese pasado era «superior» al presente, esta narración cultural depende de estereotipos de lo «primitivo», aunque evita el término, para evocar un mundo en que los negros estaban en armonía con la naturaleza y entre sí. Esta narración se vincula con las concepciones occidentales blancas del Otro moreno, no con un cuestionamiento radical de esas representaciones.

Si acaso la juventud de cualquier otro color no supiera cómo acercarse al Otro, o cómo entrar en contacto con lo «primitivo», la cultura consumista promete mostrar el camino. El drama de la Otredad encuentra su expresión dentro del campo comercial de la publicidad. Los encuentros con la Otredad están marcados claramente como más excitantes, más intensos y más amenazadores. El señuelo es la combinación de placer y peligro. En el mercado cultural el Otro está codificado como capaz de estar más vivo, de conocer el secreto que permitirá, a quienes se aventuran y se atreven a romper con la *anhedonia* cultural (definida en *The Passionate Life* de Sam Keen como «la insensibilidad ante el placer, la incapacidad de experimentar la felicidad»), a experimentar una renovación sensual y espiritual. Antes de su muerte prematura, Michel Foucault, la quintaesencia del pensador transgresor en Occidente, confesó que tenía muchas dificultades para experimentar el placer:

Considero que el placer es un comportamiento muy difícil. Disfrutar no es tan sencillo. Y he de decir que ése es mi sueño. Me gustaría y espero morir de una sobredosis de placer de cualquier tipo. Porque creo que es realmente difícil y siempre tengo la sensación de que no siento *el* placer, el placer total y completo y, para mí, está relacionado con la muerte. Porque creo que el tipo de placer que yo consideraría *el* placer real sería tan profundo, tan intenso, tan sobrecogedor que no lo sobreviviría. Me moriría.

Aunque habla desde el punto de vista de su experiencia individual, Foucault expresa un dilema sentido por muchos en Occidente. Es precisamente la añoranza por *el* placer lo que ha llevado al Occidente blanco a mantener una fantasía romántica de lo «primitivo» y la búsqueda concreta de un paraíso primitivo real, ya sea que su ubicación sea un país o un cuerpo, un continente oscuro o piel oscura, percibido como la encarnación perfecta de esa posibilidad.

Dentro de esta fantasía de la Otredad, el anhelo del placer se proyecta como una fuerza que puede perturbar y subvertir la voluntad de dominar. Actúa para mediar y para desafiar. En la obra de teatro *Les Blancs* de Lorraine Hansberry, el deseo de experimentar la cercanía y la comunidad lleva al periodista blanco estadounidense Charles a trabar contacto y establecer una amistad con Tshembe, el revolucionario negro. Charles lucha por despojarse del privilegio de la supremacía

blanca, evita el papel de colonizador y rechaza la exotización racista de los negros. Sin embargo, sigue suponiendo que sólo él puede decidir la naturaleza de su relación con una persona negra. Evocando la idea de un sujeto trascendente universal, cuando repudia el papel de opresor acude a Tshembe y declara: «Soy un hombre que tiene ganas de hablar». Cuando Tshembe se niega a aceptar la relación de confianza que se le ofrece, se niega a satisfacer el anhelo de camaradería y contacto por parte de Charles, se le acusa de que odia a los blancos. Recordando las situaciones en que los blancos han oprimido a otros blancos, Tshembe desafía a Charles, y declara que «la raza es un recurso, ni más ni menos», que «no explica nada». Complacido con este repudio de la importancia de la raza, Charles está de acuerdo y dice que «la raza no tiene nada que ver en esto». Tshembe entonces deconstruye la categoría de «raza» sin minimizar ni ignorar el impacto del racismo, y le dice:

Yo creo en el reconocimiento de los recursos como *recursos*, pero también creo en la realidad de esos recursos. En un siglo los hombres prefieren ocultar sus conquistas bajo la religión, y en otro bajo la raza. Así que tú y yo podemos reconocer el carácter fraudulento del recurso en ambos casos, pero el hecho sigue siendo que un hombre que tiene una espada atravesada porque no quiere convertirse en musulmán o en cristiano, o a quien se ha linchado en Mississippi o Zatembe porque es negro, sufre la realidad total de ese recurso de conquista. Y no tiene caso hacer como que no *existe*, sólo porque es una mentira...

Una y otra vez, Tshembe debe aclararle a Charles que el contacto de sujeto a sujeto entre blancos y negros que señala la ausencia de dominación, de una relación entre opresor y oprimido, debe surgir a través de la elección mutua y la negociación. Al expresar simplemente su deseo de contacto «íntimo» con los negros, los blancos no erradicar la política de dominación racial, ya que se manifiesta en la interacción personal.

El reconocimiento mutuo del racismo, su impacto en quienes están dominados y en quienes dominan, es el único punto de vista que hace posible un encuentro entre razas que no se base en la negación y la fantasía. Porque la realidad siempre presente de la dominación racista, de la supremacía blanca, es la que hace problemático el deseo de los blancos de tener contacto con el Otro. Esta realidad suele ser la más disfrazada cuando aparecen representaciones del contacto entre blancos y no blancos, entre blancos y negros, en la cultura de masas. La publicidad es un campo en que han tenido gran impacto la política de diversidad y su insistencia consiguiente en una representación inclusiva. Ahora que complicados estudios de mercado revelan el grado en que consume productos la gente pobre y materialmente desvalida de todas las razas y grupos étnicos, a veces en una cantidad desproporcionada a sus ingresos, resulta más evidente que se puede recurrir a estos mercados con la publicidad. Los estudios de mercado revelaron que los negros compran más Pepsi que otros refrescos y de pronto vemos más anuncios comerciales de Pepsi con imágenes de negros.

El mundo de la moda también ha llegado a comprender que la venta de productos aumenta con la explotación de la Otredad. El éxito de los anuncios de Benetton, que se han convertido en un modelo para varias estrategias publicitarias con sus imágenes racialmente diversas, resume esta tendencia. Muchos anuncios

que se centran en la Otredad no hacen comentarios explícitos, ni dependen únicamente de mensajes visuales, pero el catálogo de este otoño de *Tweeds* proporciona un ejemplo excelente de la manera en que la cultura contemporánea explota las nociones de Otredad con imágenes visuales y texto. La portada del catálogo muestra un mapa de Egipto. Insertada en el corazón del país, por así decir, está una foto de un hombre blanco (del tipo de *África mía* [*Out of Africa*]) con un niño egipcio en los brazos. Detrás no hay un paisaje de Egipto como ciudad moderna, sino siluetas algo borrosas que parecen chozas y palmeras. En las páginas interiores, el ejemplar cita los comentarios de Gustave Flaubert tomados de *Flaubert in Egypt*. A lo largo de 75 páginas, Egipto se convierte en un paisaje de sueños, con un trasfondo de gente de piel más morena, escenografía para hacer resaltar lo blanco, y la añoranza de los blancos de habitar, aunque sólo sea por una época, el mundo del Otro. La primera página dice:

No quisimos que nuestro viaje estuviera lleno de fotos de una tierra antigua. Más bien queríamos redescubrir nuestra ropa en el contexto de una cultura diferente. ¿Sería posible —nos preguntamos— expresar nuestro estilo de una manera desacostumbrada, rodeado por colores egipcios, texturas egipcias, y bañado en una antigua luz egipcia?

¿No es esto la nostalgia imperialista por excelencia: expresión potente del anhelo de lo «primitivo»? Uno desea «un pedacito del Otro» para realzar el paisaje monótono de lo blanco. No se dice nada en el texto acerca de los egipcios, pero su imagen aparece a lo largo de todas las páginas. Los rostros suelen estar borrosos por efecto de la cámara, estrategia que asegura que los lectores no se entusiasmen más con las imágenes de la Otredad que con las de lo blanco. El objetivo de este intento fotográfico de extrañamiento es distanciarnos de lo blanco, para que regresemos a ello con más fervor.

En la mayoría de las «instantáneas», cuidadosamente escogidas y para las que se posó, no hay una mirada mutua. Uno desea el contacto con el Otro aun cuando se desea que los límites permanezcan intactos. Cuando los cuerpos entran en contacto, cuando se tocan, casi siempre es una mano blanca la que toca, manos blancas que reposan en los cuerpos de gente de color; a menos que el Otro sea un niño. Una foto de contacto «íntimo» muestra a dos mujeres tomadas del brazo, como lo harían unas amigas cercanas. Una es una egipcia identificada con un pie de foto que dice «con su esposo y su bebé, Ahmedio A'boss, 22 años, lleva vida de gitana»; la segunda mujer es una modelo de piel blanca. Las manos entrecruzadas sugieren que estas dos mujeres comparten algo, tienen una base de contacto y, de hecho, sí la tienen: se parecen, tienen más semejanzas que diferencias. Otra vez, el mensaje es que el «primitivismo», aunque más aparente en el Otro, también reside en la persona blanca. Esta foto no afirma el mundo de Egipto, de vida «gitana», sino la capacidad de la gente blanca para vagar por el mundo y hacer contactos. La mujer blanca, que usa pantalones, parada junto a su «hermana» morena que viste una falda tradicional, parece utilizar vestimentas entrecruzadas (un tema actual en *Tweeds*). Visualmente, la imagen sugiere que ella, así como otras mujeres blancas del Primer Mundo, están liberadas, tienen mayor libertad para viajar que las mujeres más morenas que viven estilos de vida peripatéticos.

Es significativo que el catálogo posterior a éste se centrara en Noruega. Allí no se representa a los noruegos, sólo el paisaje. ¿Debemos suponer entonces que los blancos de este país se sienten tan «en casa» en Noruega como en su propio país, de modo que no hay necesidad de fotos y explicaciones? En este texto visual, lo blanco es el rasgo unificador, no la cultura. Desde luego, cuando *Tweeds* explota la Otridad para dramatizar lo «blanco» en Egipto, no puede incluir modelos de piel más oscura, ya que no se daría el juego de contrastes que debe hacer resaltar lo «blanco», ni tampoco la explotación que impulsa el consumo del Otro podría estimular el apetito de la misma manera; igualmente, incluir modelos más morenas en el número dedicado a Noruega insinúa que Occidente no está tan unificado por lo «blanco» como lo sugiere este texto visual. En esencia, ambos catálogos evocan el sentido de que la gente blanca es homogénea y comparte la «cultura del pan blanco».

Los intelectuales blancos progresistas, que critican sobre todo las nociones «esencialistas» de identidad cuando escriben acerca de la cultura de masas, raza y género, aún no han dirigido sus críticas hacia la identidad blanca y la manera en que el esencialismo informa las representaciones de lo blanco. El culpable del esencialismo siempre es el no blanco, y a veces el Otro no heterosexual. Pocos intelectuales blancos han llamado la atención sobre la manera en que la obsesión contemporánea con el consumo del Otro moreno por parte del blanco ha servido como catalizador para el resurgimiento del nacionalismo negro y étnico basado en el esencialismo. El nacionalismo negro, con su acento en el separatismo negro, vuelve a surgir como una respuesta a la suposición de que el imperialismo cultural blanco y el anhelo del blanco por poseer al Otro están invadiendo la vida de los negros, apropiándose de la cultura negra y violándola. Como estrategia de supervivencia, el nacionalismo negro sale a la superficie con más fuerza cuando la apropiación cultural blanca de la cultura negra amenaza con descontextualizar y, con ello, borrar el conocimiento del contexto histórico y social específico de la experiencia de los negros a partir de la cual surgen los productos culturales y estilos distintivos negros. Sin embargo, la mayoría de los intelectuales blancos que escriben críticas respecto de la cultura negra no ven las dimensiones constructivas del nacionalismo negro y más bien tienden a verlo como un esencialismo ingenuo, arraigado en nociones de pureza étnica semejantes a las suposiciones racistas de los blancos.

En el ensayo «Hip, and the Long Front of Color», el crítico blanco Andrew Ross interpreta la declaración de Langston Hughes («Te has llevado mis *blues* y te has ido / Los cantas en Broadway / Y los cantas en Hollywood Bowl / Y los mezclaste con sinfonías / Y los arreglaste / Para que no suenen a mí. Sí, te llevaste mis *blues* y te fuiste») como una «queja» que «celebra... el purismo del folklore». Pero la declaración de Hughes también puede oírse como un comentario crítico respecto de la apropiación (no como una queja). Hay que distinguir entre la añoranza de un reconocimiento cultural continuo de la fuente creativa de productos culturales afroamericanos específicos que surgen de la experiencia negra particular, e inversiones esencialistas en nociones de pureza étnica que apuntalan versiones burdas del nacionalismo negro.

En la actualidad, la comercialización de la diferencia promueve paradigmas de consumo en que se erradica cualquier diferencia habitada por el Otro, a través del intercambio, por un canibalismo consumista que no sólo desplaza al Otro sino que niega la significación de la historia de ese Otro a través de un proceso de descontext-

tualización. Así como el «primitivismo», según afirma Hal Foster, «absorbe lo primitivo, en parte mediante el concepto de afinidad», las nociones contemporáneas de «cruzar el límite» amplían los parámetros de producción cultural para permitir que un público más grande oiga la voz del Otro no blanco aun cuando niegue la especificidad de esa voz o la recupere para su propio uso.

Esta circunstancia aparece en la película *Heart Condition* cuando a Mooney, un policia racista blanco, se le hace un trasplante de corazón y recibe el corazón de Stone, un negro a quien ha intentado destruir porque Stone ha seducido a Chris, la prostituta blanca de quien Mooney está enamorado. Transformado por su nuevo «corazón negro», Mooney aprende a ser más seductor, cambia sus actitudes ante asuntos raciales y, en un estilo perfectamente hollywoodense, al final logra el amor de la muchacha. Dramatizando desvergonzadamente el proceso de «devorar al Otro» (en antiguas prácticas religiosas entre la gente llamada «primitiva», podía extirparse el corazón de una persona, comérselo y así encarnar su espíritu o algunas de sus características), una película como *Heart Condition* se dirige a las fantasías de un público blanco. Al final de la película, Mooney, unido a Chris a través del matrimonio y rodeado, por la familia de Stone, de negros cariñosos, se ha convertido en el «padre» del bebé birracial de Chris y Stone, que es moreno como su padre. Stone, cuyo fantasma rondaba a Mooney, de pronto se hace «historia», se va. Es interesante que esta película de la cultura dominante sugiera que la lucha patriarcal sobre la «propiedad» (o sea, la posesión sexual de los cuerpos de mujeres blancas) es la pieza clave del racismo. Una vez que Mooney puede aceptar y vincularse con Stone sobre la base falocéntrica de su posesión y «deseo» mutuos respecto de Chris, su vínculo homosocial posibilita la hermandad y erradica el racismo que los ha mantenido separados. Es significativo que la vinculación patriarcal funcione como mediadora y como base para erradicar el racismo.

En parte, esta película ofrece una versión del pluralismo racial que desafía al racismo sugiriendo que la vida del hombre blanco será más rica, más placentera, si acepta la diversidad. Pero también ofrece un modelo de cambio que aún deja intacto al patriarcado capitalista de la supremacía blanca, aunque ya no se base en la dominación coercitiva de los negros. Insiste en que el deseo del hombre blanco debe estar sostenido por el «trabajo» (en este caso, el corazón) de un Otro moreno. Desde luego, la fantasía es que este trabajo ya no se exigirá mediante la dominación, sino que se dará voluntariamente. No debe sorprender que muchos negros consideraran que esta película es «racista». El negro joven, deseable, guapo e inteligente (de quien se dice mediante su propio autorretrato que está «muy bien equipado») debe morir para que el hombre blanco más viejo pueda recuperar su potencia (cuando despierta del trasplante encuentra una réplica de un inmenso pene negro entre sus piernas) y ser más sensible y cariñoso. Torgovnick recuerda a los lectores en *Gone Primitive* que un elemento central de la fascinación con el primitivismo es su acento en «superar la enajenación del cuerpo, restituir el cuerpo y, por lo tanto, el yo, en una relación de armonía plena y suave con la naturaleza y el cosmos». Esta conceptualización de lo «primitivo» y el hombre negro como su representante esencial es lo que se escenifica en *Heart Condition*. Un punto débil en el trabajo de Torgovnick es que se niega a reconocer cuán profundamente afianzada está la idea de lo «primitivo» en la mente de la gente común, lo cual modela los estereotipos racistas

contemporáneos y perpetúa el racismo. Cuando sugiere la autora que «nuestra propia cultura rechaza en general la asociación de lo negro con la sexualidad y la irracionalidad desenfrenadas, con decadencia y corrupción, con enfermedad y muerte», sólo podemos preguntarnos cuál es la cultura que ella considera la suya.

Las películas como *Heart Condition* hacen que la cultura y la vida de los negros queden como telón de fondo, escenografía para narraciones que se centran principalmente en gente blanca. Las voces del nacionalismo negro critican este cruce del límite cultural, el desplazamiento de la experiencia negra en relación con los negros, y su insistencia en que es aceptable que los blancos exploren lo negro siempre y cuando su último punto en el programa sea la apropiación. Estas voces, políticamente «ocupadas del caso», no pueden descartarse como ingenuas cuando critican la apropiación de la experiencia negra por parte de la cultura blanca, que la reinscribe en una narración «aliviada» de la supremacía blanca. Se equivocan cuando sugieren que la mejor manera de criticar y resistir al imperialismo cultural blanco es el separatismo negro, o cuando evocan nociones de pureza étnica pasadas de moda que niegan la manera en que existen los negros en Occidente, que son occidentales y que a veces están influidos positivamente por aspectos de la cultura blanca.

El ensayo de Steve Perry, «The Politics of Crossover», desconstruye las nociones de pureza racial al esbozar los diversos intercambios culturales entre músicos negros y blancos, pero parece incapaz de reconocer que esta realidad no cambia el hecho de que la apropiación imperialista cultural blanca de la cultura negra apoya la supremacía blanca y es una amenaza continua para la liberación negra. Aunque Perry acepta que artistas negros exitosos que han cruzado el límite entre las culturas, como Prince, llevan el «impulso del cruce» al grado en que «empieza a ser una negación de lo negro», es incapaz de entender que esto es una amenaza para los negros que combaten cotidianamente al racismo, que abogan porque continúe la descolonización, y necesitan una lucha eficaz de liberación negra.

Bajo la condescendencia de Perry, y a veces su actitud despectiva ante todas las expresiones de nacionalismo negro, hay una insistencia tradicionalmente izquierdista en la precedencia de clase sobre raza. Este punto de vista inhibe su capacidad para comprender las necesidades políticas específicas de los negros a las que atiende, aunque de manera poco adecuada, el separatismo negro basado en el esencialismo. Como aclara Howard Winant en «Postmodern Racial Politics in the United States: Difference and Inequality», debe comprenderse la raza para comprender la clase porque «en el marco político postmoderno actual de Estados Unidos, la hegemonía se determina por la articulación de raza y clase». Y, más importante aún, «La capacidad de la derecha de representar problemas de clase en términos raciales» es un elemento «central para la pauta actual de la hegemonía conservadora». Desde luego, un nacionalismo negro basado en el esencialismo, imbuido con muchos estereotipos raciales y que los perpetúa, es una respuesta inadecuada e ineficaz a la demanda urgente de una lucha de liberación negra revolucionaria viable que tuviera como objetivos centrales la politización radical de los negros, estrategias de descolonización, críticas del capitalismo y la continuación del combate a la dominación racista.

El resurgimiento del nacionalismo negro como una expresión del deseo de los negros de defenderse de la apropiación cultural blanca indica el grado hasta el que la comercialización de lo negro (incluido el programa nacionalista) se ha reinscrito y

comercializado con una narración atávica, una fantasía de Otridad que reduce la protesta al espectáculo y estimula una añoranza aún mayor por lo «primitivo». Dado este contexto cultural, el nacionalismo negro es más bien un gesto de impotencia que una señal de resistencia crítica. ¿Quién podría tomar en serio la insistencia de Public Enemy de que los dominados y sus aliados «luchan contra el poder», cuando esa declaración no está vinculada de ningún modo a una lucha colectiva organizada? Cuando los jóvenes negros hablan con la retórica del nacionalismo negro de la década de 1960, visten telas kente, medallones de oro, se esponjan el cabello y platican con los blancos con quienes se juntan, muestran cómo la comercialización sin sentido desnuda a estos signos de su integridad y significado político, negando la posibilidad de que pudieran servir como catalizadores para una acción política concreta. Como signos, su poder para impulsar la conciencia crítica se diluye cuando se comercializa. Las comunidades de resistencia se sustituyen con comunidades de consumo. Como subrayan Stuart y Elizabeth Ewen en *Channels of Desire*:

La política del consumo debe entenderse como algo más que lo que se comprará, o incluso lo que se boicoteará. El consumo es una relación social, la relación dominante en nuestra sociedad: una que dificulta cada vez más que la gente permanezca unida, que forme una comunidad. En una época en que para muchos de nosotros la posibilidad de cambio significativo parece estar fuera de nuestro alcance, éste es un asunto de inmensas proporciones sociales y políticas. Para establecer la iniciativa popular, debe trascenderse el consumismo, tarea difícil pero fundamental que enfrenta toda la gente que busca una vida mejor.

Las obras abiertamente políticas y radicales de artistas negros rara vez se vinculan con una cultura política opositora. Cuando se comercializa es fácil que los consumidores pasen por alto los mensajes políticos. Y aunque un producto como el *rap* articula narraciones acerca de cómo lograr una conciencia política crítica, también explota estereotipos y nociones esencialistas de lo negro (como decir que los negros tienen un ritmo natural y son más sexuales). El programa de televisión *In Living Color* se inicia con una canción cuya letra dice al oyente: «haz lo que quieras hacer». En lo positivo, este programa aboga por la transgresión, pero en lo negativo promueve estereotipos sexuales, sexismo y homofobia. La cultura de la juventud negra representa el límite máximo de «estar en onda». El nexo comercial explota el deseo de la cultura (expresado por blancos y negros) de inscribir lo negro como un signo «primitivo», como lo salvaje, y con ello la sugerencia de que los negros tienen un acceso secreto al placer intenso, sobre todo a los placeres del cuerpo. El cuerpo del hombre negro joven se ve como el epítome de esta promesa de salvajismo, de proeza física ilimitada y erotismo desenfrenado. Este cuerpo negro fue el más «deseado» por su trabajo durante la esclavitud, y este cuerpo es el más representado en la cultura popular contemporánea como el cuerpo que se debe observar, imitar, desear y poseer. Más que un signo de placer en la vida cotidiana fuera del campo del consumo, el cuerpo de un joven negro debería representarse más gráficamente como el cuerpo dolorido.

Desde un punto de vista fetichista en la imaginación racial psicosexual de la cultura juvenil, los cuerpos reales de jóvenes negros son asaltados ferozmente todos los días por la violencia racista blanca, la violencia de negros contra negros,

la violencia del trabajo excesivo y la violencia de adicciones y enfermedades. En la introducción a *The Body in Pain*, Elaine Scarry afirma que «por lo general no hay un lenguaje para el dolor», que «el dolor físico es difícil de expresar; y esta falta de lenguaje tiene consecuencias políticas». Esto, desde luego, es cierto respecto del dolor de los hombres negros. Los hombres negros son incapaces de articular y reconocer plenamente el dolor en sus vidas. No tienen un discurso y un público dentro de la sociedad racista que les permita que alguien escuche su dolor. Lamentablemente, los hombres negros suelen evocar la retórica racista que identifica al hombre negro como un animal, y hablan de sí mismos como «especie en peligro» o «primitivos», para conseguir que se reconozca su sufrimiento.

Cuando los jóvenes negros adquieren una voz pública y una presencia poderosas a través de la producción cultural, como ha sucedido con la explosión de música *rap*, no significa que tienen un vehículo que les permita articular ese dolor. El *rap* niega este dolor al presentar narraciones que tratan sobre todo del poder y el placer, que abogan por la resistencia contra el racismo pero apoyan el falocentrismo. Es cierto que las condiciones de sufrimiento y supervivencia, pobreza, privación y carencias caracterizaban los sitios marginales de donde surgieron el *breakdance* y el *rap*. Descritos como «rituales» por los participantes en las comunidades urbanas pobres de no blancos donde primero se dieron, estas prácticas ofrecían un medio para que los individuos consiguieran reconocimiento y voz públicos. Gran parte del dolor psíquico que experimentan los negros todos los días en un contexto de supremacía blanca es provocado por fuerzas opresoras deshumanizadoras, fuerzas que nos hacen invisibles y se niegan a reconocernos. Michael H. (al comentar el estilo del libro de Stuart Ewen, *All Consuming Images*) también habla de este deseo de atención, diciendo que el *breakdance* y el *rap* son una manera de decir «escuchen mi historia, mi vida, mis romances». La música *rap* proporciona una voz pública para los jóvenes negros a quienes se suele acallar y a quienes no se hace ningún caso. Surgió en las calles, fuera de los límites de una domesticidad conformada e informada por la pobreza fuera de los espacios cerrados en que el cuerpo de los jóvenes negros debía ser contenido y controlado.

En sus primeras etapas, el *rap* era «cosa de hombres». Los jóvenes negros y morenos no podían bailar *breakdance* ni cantar *rap* en conjuntos habitacionales apretados. La creatividad masculina, expresada en el *rap* y el baile, requerían espacios amplios y abiertos, fronteras simbólicas donde el cuerpo podía hacer lo suyo, expandirse, crecer y moverse, rodeado por una multitud de espectadores. El espacio doméstico, igualado a la represión y la contención, así como a lo «femenino», se combatía y se rechazaba para que surgiera un paradigma patriarcal afirmador de la masculinidad competitiva y su acento en la proeza física. Como resultado, mucha música *rap* está llena de sexismo y misoginia. El relato público de vidas de hombres negros narrado por la música *rap* habla directamente a la dominación racista blanca y contra ella, pero sólo sugiere indirectamente la enormidad del dolor del hombre negro. Al construir el cuerpo masculino negro como sitio de placer y poder, el *rap* y los bailes asociados con esa música sugieren vibración, intensidad y una alegría insuperable de vivir. Bien podría ser que vivir al borde, tan cerca de la posibilidad de ser «exterminado» (eso sienten muchos jóvenes negros) aumente la capacidad de riesgo y de intensificar el placer propio. Esta carga, generada por la tensión

entre placer y peligro, muerte y deseo, es la que evoca Foucault cuando habla del *placer total y completo* relacionado con la muerte. Aunque Foucault habla como individuo, sus palabras resuenan en una cultura afectada por la *anhedonia*, la incapacidad de sentir el placer. En Estados Unidos, donde cotidianamente asaltan y bombardean nuestros sentidos hasta tal grado que se instala un entumecimiento emotivo, tal vez se necesita estar «al borde» para que los individuos puedan sentir intensamente. De ahí la tendencia general en la cultura de considerar a los jóvenes negros como peligrosos y deseables a la vez.

Desde luego, la relación entre la experiencia de la Otredad, de placer y muerte, se explora en la película *El cocinero, el ladrón, su esposa y su amante* [*The Cook, the Thief, His Wife and Her Lover*], que critica la dominación imperialista masculina blanca, aunque rara vez se menciona esta dimensión de la película cuando se ha analizado en este país. Quienes hicieron reseñas de esta película no hablaron acerca de la representación de los personajes, negros; a partir de las reseñas se podría suponer que todos los actores son blancos e ingleses. Pero hay hombres negros que forman parte de la comunidad de los subordinados, dominados por un hombre blanco que controla todo. La mujer rubia y blanca, después de que su marido mata al amante, habla con el cocinero moreno, que claramente representa a los inmigrantes no blancos, acerca de los vínculos entre muerte y placer. El cocinero le explica cómo se concibe lo negro en la imaginación blanca. Le dice que los alimentos de negros son deseados porque recuerdan la muerte a quienes los comen, y por eso son tan caros. Cuando se comen (en la película siempre sólo por blancos), nos dice el cocinero como informante nativo, es una manera de coquetear con la muerte, de ostentar el poder que uno tiene. Dice que comer comida de negros es una manera de decir «muerte, te estoy devorando», y así conquistar el temor y reconocer el poder. El racismo blanco, el imperialismo y la dominación sexista prevalecen mediante ese consumo valiente. Al devorar al Otro (en este caso, la muerte) uno afirma el poder y el privilegio.

Una confrontación parecida puede estar sucediendo dentro de la cultura popular en esta sociedad ahora que los jóvenes blancos buscan contacto con los Otros morenos. Tal vez añoran conquistar su temor a la oscuridad y la muerte. En la derecha reaccionaria, tal vez la juventud blanca sólo intenta afirmar el «poder blanco» cuando coquetea con tener contacto con el Otro. Pero hay muchos jóvenes blancos que desean ir más allá de lo blanco. Críticos del imperialismo blanco y «partidarios» de la diferencia, desean espacios culturales donde puedan transgredirse los límites, donde puedan formarse relaciones nuevas y distintas. Estos deseos se escenifican en dos películas contemporáneas: *Hairspray* de John Waters y la más reciente *Mystery Train* de Jim Jarmusch. En *Hairspray*, los blancos «aliviados», que son Tracy, de la clase obrera, y su novio, de la clase media, transgreden los límites de clase y de raza cuando bailan con los negros. Ella le dice en un callejón lleno de ratas y vagabundos borrachos: «Ojalá fuera morena». Y él contesta: «Tracy, nuestras almas son negras aunque nuestra piel sea blanca». Una vez más, lo negro —la cultura, la música, la gente— se asocia con el placer así como con la muerte y el deterioro. Sin embargo, su reconocimiento de los placeres y pesares específicos que experimentan los negros no lleva a una apropiación cultural, sino a una apreciación que se extiende hasta el campo de lo político: Tracy se atreve a apoyar la integra-

ción racial. En esta película, el anhelo y el deseo de contacto con la cultura negra que expresan los blancos se acompaña de reconocimiento del valor de la cultura. No se transgreden los límites para permanecer igual, para reafirmar la dominación blanca. *Hairspray* es casi única en su intento de construir un universo ficticio en que los «indeseables» blancos de la clase obrera son solidarios con los negros. Cuando Tracy dice que quiere ser negra, lo negro se convierte en una metáfora de la libertad, la terminación de los límites. Lo negro es vital no porque represente lo «primitivo» sino porque invita a comprometerse con un espíritu revolucionario que se atreve a desafiar y perturbar el *statu quo*. Al igual que los raperos blancos MC Search y Prime Minister Pete Nice, que dicen «querer presentar algún tipo de mensaje positivo a los negros de que por ahí hay unos blancos que entienden de qué se trata todo esto, que entienden que tenemos que ir más allá de todo el odio», Tracy cambia su posición para solidarizarse con los negros. Está preocupada por su libertad y cree que su liberación está ligada a la liberación de los negros y a un esfuerzo por terminar la dominación racista.

En su nueva película *Without You I'm Nothing*, Sandra Bernhard expresa una solidaridad parecida con los temas de «liberación», que incluyen la libertad para transgredir, y asocia lo negro con esta lucha. En el número de marzo de *Interview* dice que la película tiene «todo un tema negro, que es como una metáfora personal de estar fuera de juego». Esta afirmación muestra que el sentido de lo negro en Bernhard es problemático y complejo. La película se inicia con ella aparentando ser negra. Vestida con ropa africana, complica la cuestión de raza e identidad, ya que esta representación sugiere que la identidad racial puede construirse socialmente, aun cuando implica que la apropiación cultural se queda corta porque siempre es una imitación, es falsa. Al contrario, hace un contraste entre su intento de ser una mujer negra travestida y el intento de la mujer negra de imitar el aspecto de una blanca. La película de Bernhard sugiere que hay una cultura blanca que deriva su posición y su ímpetu de la cultura negra. Si bien se identifica con los Otros marginados, la herencia judía de Bernhard, así como sus prácticas eróticas sexualmente ambiguas, son experiencias que en sí la ubican fuera de la corriente dominante. Sin embargo, la película no aclara el carácter de su identificación con la cultura negra. A lo largo de la película, ella se coloca en una relación de comparación y competencia con las mujeres negras, aparentemente mostrando la envidia de la mujer blanca por la mujer negra y su deseo de «ser» una imitación de la mujer negra; pero también se burla de las negras. La negra no identificada que aparece en la película como un fantasma, mirándose en el espejo, no tiene ni nombre ni voz. Pero su imagen siempre contrasta con la de Bernhard. ¿Será ella el Otro de fantasía en quien desea convertirse Bernhard? ¿Será ella el Otro de fantasía que Bernhard desea? La última escena de la película parece confirmar que las mujeres negras son la vara con que se mide Bernhard. Aunque juguetonamente sugiere en la película que el trabajo de cantantes negras como Nina Simone y Diana Ross es derivado, «robado» de su propia obra, esta inversión de la realidad irónicamente llama la atención sobre la manera en que algunas mujeres blancas han tomado «prestado» de mujeres negras sin reconocer su deuda. De muchas maneras, la película critica la apropiación cultural blanca de «lo negro» que no deja huella. De hecho, Bernhard especifica que inició su trabajo artístico en clubes nocturnos de negros, entre gente

negra. Aunque reconoce de dónde proviene, la película muestra cómo Bernhard define claramente un espacio de espectáculo artístico que sólo ella como blanca puede habitar. Las negras no tenemos un público amplio que pague por ver nuestras imitaciones cómicas de muchachas blancas. De hecho, es difícil imaginar algún espacio que no sea únicamente entre negros en que las mujeres negras pudieran usar la comedia para criticar y ridiculizar a las blancas de la misma manera en que Bernhard se burla de las negras.

Bernhard cierra la escena envuelta en una capa que se parece a la bandera de Estados Unidos, y luego descubre su cuerpo casi desnudo. La película termina con la figura de la mujer negra, que hasta entonces sólo había estado en segundo plano, ahora en primer plano como la única espectadora que queda para ver este espectáculo seductor. Como si buscara un reconocimiento de su identidad y su poder, Bernhard mira fijamente a la negra, quien devuelve la mirada con un gesto de desprecio. Como si esta mirada de desinterés y desgana no fuese suficiente para comunicar su indiferencia, saca de su bolsa un lápiz de labios rojo y escribe sobre la mesa «a la chingada [fuck] Sandra Bernhard». Su mensaje parece ser: «Tal vez necesites la cultura negra porque sin nosotros no eres nada, pero las mujeres negras no te necesitamos a ti». En la película, todas las mujeres blancas se desnudan, ostentan su sexualidad, y parecen dirigir su atención a la mirada de un hombre negro. La película sugiere que esta perspectiva puede llevarlas a no fijarse en las negras y sólo advertir lo que las negras piensan de ellas cuando estamos «justo en sus narices».

La película de Bernhard camina por una cuerda floja crítica. Por una parte, se burla de la apropiación blanca de la cultura negra, el deseo de los blancos por los negros (como en la escena en que se ve que Bernhard, en el personaje de una muchacha blanca rubia, es «inspeccionada» por un negro a quien, según vemos después, sólo le importa su pelo, es decir, su propia imagen), aun cuando la película funciona como espectáculo sobre todo por el hábil modo en que Bernhard «utiliza» la cultura negra y los estereotipos raciales comunes. Dado que tantas representaciones de lo negro en la película son estereotipos, en realidad no se opone al estilo cinematográfico de Hollywood. Y, al igual que el catálogo de Egipto, de *Tweeds*, a fin de cuentas los negros quedan reducidos —como declara Bernhard en *Interview*— a «una metáfora personal». Lo negro es el telón de fondo de la Otredad que ella usa para aclarar su posición como Otro e insistir en su carácter aliviado, en onda y transgresor. Aunque informa a su público que como «novata» del espectáculo empezó trabajando de manera muy cercana con negros, el asunto es definir cuándo empieza a subrayar hasta dónde ha llegado. Cuando Bernhard «llega», capaz de explotar la Otredad en grande, llega sola, no acompañada por sus socios negros. Ellos son la escenografía, el telón de fondo. Sin embargo, el final de la película complica este adiós. ¿Bernhard está dejando a los negros o ha sido rechazada y despedida? Tal vez ambas cosas. Al igual que Madonna, su pareja del espectáculo, Bernhard abandona sus encuentros con el Otro más rica que cuando los inició. No tenemos idea de cómo se va el Otro.

Cuando empecé a pensar en este ensayo y a hacer la investigación, pregunté a gente de diversos lugares si pensaba que centrarse en la raza, la Otredad y la diferencia en la cultura de masas sería un desafío para el racismo. Hubo un acuerdo general en que el mensaje de que el reconocimiento y la exploración de la diferencia

racial puedan provocar placer representa un adelanto, un desafío a la supremacía blanca y a diversos sistemas de dominación. El temor principal es que las diferencias culturales, étnicas y raciales serán continuamente comercializadas y ofrecidas como nuevos platillos para estimular el paladar blanco, que el Otro será devorado, consumido y olvidado. Después de semanas de discutir acerca de la distinción entre apropiación cultural y apreciación cultural, los estudiantes en mi curso de introducción a la literatura negra quedaron convencidos de que algo radical estaba sucediendo, porque estos asuntos estaban «saliendo a la luz». Dentro de un contexto en que el deseo de contacto con quienes son diferentes o son vistos como el Otro no se considera malo, políticamente incorrecto o equivocado, podemos empezar a conceptualizar e identificar maneras en que el deseo informa nuestras elecciones y afiliaciones políticas. Reconocer las maneras en que el deseo de placer, incluidos los anhelos eróticos, informa nuestra política, nuestra comprensión de la diferencia; sabremos mejor cómo el deseo perturba, subvierte y hace posible la resistencia. No obstante, no podemos aceptar estas imágenes nuevas sin una actitud crítica.

### Bibliografía<sup>b</sup>

- COCKS, Joan. *The Oppositional Imagination*, Nueva York, Routledge, 1989.
- EWEN, Stuart y Elizabeth EWEN. *Channels of Desire: Mass Images and the Shaping of American Consciousness*, Nueva York, McGraw Hill, 1982.
- FOSTER, Hal. *Recoding: Art, Spectacle, Cultural Politics*, Seattle, Bay Press, 1985.
- FOUCAULT, Michel. *Language, Counter-Memory, Practice: Selected Essays and Interviews*, editado por Donald F. Bouchard, traducido por Bouchard y Sherry Simon, Ithaca, N.Y., Cornell University Press, 1977.
- . *Power/Knowledge: Selected Interviews and Other Writings*, editado por Colin Gordon, traducido por Colin Gordon et al., Nueva York, Pantheon, 1980.
- HANSBERRY, Lorraine. *Les Blancs: The Collected Last Plays of Lorraine Hansberry*, editado por Robert Nemiroff, Nueva York, Random House, 1972.
- KEEN, Sam. *The Passionate Life*, San Francisco, Harper, 1983.
- ROSALDO, Renato. *Culture & Truth: The Remaking of Social Analysis*, Boston, Beacon, 1989.
- ROSS, Andrew. *No Respect: Intellectuals and Popular Culture*, Nueva York, Routledge, 1989.
- TORGOVNICK, Marianna. *Gone Primitive: Savage Intellectuals, Modern Lives*, Chicago, University of Chicago Press, 1990.

<sup>b</sup> La autora cita textos que no están en la bibliografía.

# Gayatri Chakravorty Spivak

(India, 1942)

Especialista en letras inglesas, Spivak se forma en las instituciones de alto nivel de su Calcuta natal y de Estados Unidos, donde reside. Actualmente ejerce como profesora en la Universidad de Columbia. Teórica, crítica literaria y cultural, se vale de la deconstrucción, el marxismo y el feminismo; y se ha autocalificado como una «filósofa ética y paradisciplinaria». Traductora de *De la grammatologie* (Derrida, 1967) al inglés, la obra de Spivak incluye textos sobre autores de la tradición literaria en habla inglesa, ensayos de teoría feminista e imperialismo, división internacional del trabajo, raza y nación, mujeres del Tercer Mundo, racismo y capitalismo, migración, subalternidad, políticas culturales, crítica postcolonial y pedagogía.

Su escritura es de particular complejidad por la amplitud de su registro discursivo: filosofía, historia, ética, economía política, teoría social, teoría y crítica literarias, y su relectura de Marx, Derrida, Foucault y Deleuze. Considerada (junto a Edward Said y Homi K. Bhabha) como una autoridad en los estudios postcoloniales y en relación con el Grupo de Estudios Subalternos (Ranjit Guha), su discurso ha tenido una repercusión polémica tanto en Estados Unidos como en el extranjero.

Responsabilidad ética, centro y márgenes y el subalterno han sido algunos de los focos recurrentes de sus propuestas dentro de la esfera de su crítica al colonialismo, de su llamada de atención sobre el hecho de que las narrativas anticolonialistas están permeadas por los paradigmas de la modernidad. En su criterio, a pesar de que algunos intelectuales expresan una auténtica preocupación por los daños del neocolonialismo, no siempre están bien informados sobre la «violencia epistémica que constituyó/borró a un sujeto, obligándolo a ocupar (en respuesta a un deseo) el espacio del otro autoconsolidante del imperialismo» («Subaltern Studies: Deconstructing Historiography», 1985 / «Estudios de la subalternidad. Desconstruyendo la historiografía», 1997).

Spivak ha sido conocida sobre todo por su texto «Can the Subaltern Speak?», 1985 [¿Puede hablar el subalterno?], el cual, según la autora, se movía de una crítica de los esfuerzos occidentales por problematizar al sujeto, a la cuestión de cómo el sujeto del Tercer Mundo es representado por el discurso occidental, para así, a partir del sacrificio de las viudas en la India, y del suicidio de una joven comprometida con la lucha independentista en ese país, concluir la imposibilidad de hablar por parte de la mujer subalterna (o en nombre de ella). Las críticas a lo que se interpretó

como una negativa rotunda a la posibilidad de que la subalterna hablara, han sido respondidas en el reciente libro de Spivak, *A Critique of Postcolonial Reason: Toward a History of the Vanishing Present*, 1999 [Una crítica de la razón postcolonial. Hacia una historia del presente que se desvanece], en cuyo capítulo tercero, «History» [Historia], Spivak resume el texto de 1985.

En esta segunda versión, Spivak conserva la mayoría de sus argumentos iniciales: retoma la discusión con Foucault y Deleuze, ahora más matizada, y, sobre todo, explica la causa de su enfática declaración del texto de 1985, a la cual califica ahora como «desaconsejable». Su respuesta en esta segunda versión es que el subalterno (en particular, la mujer) sí puede ser escuchado o leído. La significación del texto de Spivak radica en su intento de discutir la problemática del subalterno, del sujeto colonial, de su representación y su voz, con el postestructuralismo y desde el marxismo y el feminismo. La cuestión del subalterno deviene central en las últimas décadas del siglo XX (Guha/Grupo de Estudios Subalternos; Beverly/Grupo de Estudios Subalternos Latinoamericanos), cuando la alteridad y el Otro han sido foco de interés en el debate teórico, en la nueva historiografía y en los estudios literarios (el testimonio).

«Historia» (1999) ha sido tomado, editado y traducido de G.Ch. Spivak, *A Critique of Postcolonial Reason: Toward a History of the Vanishing Present*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, copyright © 1999 by the president and fellows of Harvard College, pp. 198-311. La traducción fue realizada especialmente para la presente edición por Sebastián Patiño y Gabriel Astey.

[...] Parte de la crítica más radical que surge en Occidente durante los años ochenta es el resultado de un interés en conservar al sujeto de Occidente, o al Occidente como Sujeto. La teoría de hacer plurales los «efectos de sujeto» le creó con frecuencia una cubierta a este sujeto del conocimiento. A pesar de que la historia de Europa como Sujeto se ha hecho narrativa en la ley, la economía política y la ideología de Occidente, este Sujeto oculto pretende «no tener determinaciones geopolíticas». De este modo, la crítica al sujeto soberano, a la cual se le ha hecho tanta publicidad, en realidad inauguraba un Sujeto. Argumentaré en favor de la conclusión anterior, al considerar un texto producido por dos grandes practicantes de esa crítica: «Intellectuals and Power: A Conversation between Michel Foucault and Gilles Deleuze» [Los intelectuales y el poder: una conversación entre Michel Foucault y Gilles Deleuze].<sup>1</sup> En este caso, así como cierta crítica de «mujeres del Tercer Mundo» romantiza la lucha unida de las mujeres de la clase trabajadora, estos radicales hegemónicos también les conceden una subjetividad indivisa a las luchas de los obreros. Mi ejemplo está fuera de estos dos circuitos. Debo dedicar algún tiempo, por tanto, a los radicales hegemónicos.

He elegido este intercambio amistoso entre dos filósofos activistas de la historia, ya que rompe con la oposición entre la producción teórica autoritaria y la práctica de conversar sin vigilancia, lo cual hace posible que uno pueda ver, de reojo, el camino que sigue la ideología. [...]

---

<sup>a</sup> Reproducción, por cortesía del presidente y los miembros de Harvard College, del título de Gayatri Spivak, *A Critique of Postcolonial Reason: Toward a History of the Vanishing Present*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1999. [N. de la P.E.]

1. Michel Foucault, *Language, Counter-Memory, Practice: Selected Essays and Interviews*, trad. de Donald F. Bouchard y Sherry Simon, Ithaca, Cornell University Press, 1977, pp. 205-217 (en adelante citado como FD). He modificado la versión en inglés, a partir de otras traducciones al inglés, en donde la fidelidad al original parecía demandarlo. Es importante hacer notar que la mayor «influencia» de los intelectuales de Europa Occidental en los profesores y estudiantes estadounidenses se da por medio de colecciones de ensayos, y no de largos libros traducidos. Además, es comprensible que en esas colecciones sean las piezas más tópicas las que se hacen vigentes. («Structure, Sign, and Play» es un ejemplo.) Por lo tanto, desde la perspectiva de la reproducción teórica e ideológica, la conversación que aquí se trata no ha sido, necesariamente, invalidada. En mi propia escasa producción, las entrevistas, el género menos considerado, ha mostrado ser embarazosamente popular. Ni que decir tiene que uno no produce un Samuel P. Huntington (*The Clash of Civilizations and the Remaking of World Order*, Nueva York, Simon & Schuster, 1996) para calcular esto.

Los participantes en esa conversación enfatizan las contribuciones teóricas más importantes del postestructuralismo francés: primero, que las redes del poder / el deseo / el interés son tan heterogéneas que reducirlas a una narrativa coherente es contraproducente; se requiere una crítica persistente; y, segundo, que los intelectuales deben realizar el intento de sacar a la luz y conocer el discurso del Otro en la sociedad. No obstante, ambos filósofos ignoran, sistemática y asombrosamente, la ideología y la forma en que ellos mismos están implicados en la historia intelectual y económica.

Aunque uno de los principales presupuestos sea la crítica al sujeto soberano, la conversación entre Foucault y Deleuze está enmarcada por dos sujetos monolíticos y anónimos en revolución: «un maoísta» (FD, 205) y «la lucha de los trabajadores» (FD, 217). Sin embargo, los intelectuales tienen nombre y están diferenciados; además, el maoísmo chino ya no es operativo en ninguna parte. El maoísmo tan sólo crea en esta discusión un aura de especificidad narrativa, que resultaría una banalidad retórica inofensiva, si no fuera porque la inocente apropiación del nombre «maoísmo» para el extravagante fenómeno del «maoísmo» intelectual francés y, por tanto, para la «nueva filosofía», vuelve a «Asia», sintomáticamente, transparente.<sup>2</sup>

La referencia por parte de Deleuze a la lucha de los trabajadores resulta, de igual modo, problemática; se trata, evidentemente, de una genuflexión: «Somos incapaces de tocarlo (al poder) en cualquier punto de su aplicación sin vernos confrontados con esta masa difusa; así que nos vemos forzosamente llevados [...] a desear destruirlo por completo. Toda defensa o ataque revolucionario parcial está ligado, de este modo, a la lucha de los trabajadores» (FD, 217). La aparente trivialidad es muestra de una falta de reconocimiento. La declaración ignora la división internacional del trabajo, un gesto que, con frecuencia, caracteriza a la teoría política del postestructuralismo. (El actual feminismo universal post-soviético —«género y desarrollo» al estilo de las Naciones Unidas— lo disimula.)<sup>3</sup>

A pesar de su inocencia, invocar a la lucha de los trabajadores resulta desafortunado, por cuanto con ello no se puede contender con el capitalismo global: el productor, del trabajador y del desempleado, un sujeto dentro de las ideologías de la nación-Estado en su centro; la disminución, cada vez mayor, para la clase trabajadora en la periferia, del acceso a la plusvalía y, por tanto, a una formación humanística, dentro del consumismo; y la presencia en gran escala del trabajo paracapitalista, así como del estatus estructural heterogéneo de la agricultura en la periferia. Ignorar la división internacional del trabajo, presentar a «Asia» (y, a veces, a «África») como transparente (a menos que el sujeto sea de forma ostensible el «Tercer Mundo»), y restablecer al sujeto legal del capital socializado, son problemas comu-

2. Hay una referencia implícita a la ola de maoísmo posterior a 1968 en Francia. Ver Michel Foucault, «On Popular Justice: A Discussion with Maoists», *Power/Knowledge: Selected Interviews and Other Writings 1972-1977*, trad. de Golin Gordon et al., Nueva York, Pantheon, p. 134 (en adelante citado como PK). La explicación a la referencia enfatiza mi punto, al presentar aquí la mecánica de la apropiación. El estatus de China en esta discusión sirve como ejemplo. Si bien Foucault se lava las manos de manera persistente diciendo «No sé nada de China», sus interlocutores muestran hacia China lo que Derrida llama el «prejuicio chino».

3. Esto es parte de un síntoma mucho más grave, como argumenta Eric Wolf en *Europe and the People without History*, Berkeley, University of California Press, 1982.

nes tanto de la teoría postestructuralista como de la «común y corriente». (La invocación de la «mujer» es igual de problemática en la presente coyuntura.) ¿Por qué oclusiones de esa índole deben sancionarse en, precisamente, aquellos intelectuales que han sido nuestros mejores profetas de la heterogeneidad y el Otro?

El vínculo con la lucha de los trabajadores se localiza en el deseo de acabar con el poder en cualquier punto donde éste se aplique. Se interpreta demasiado como una valoración simple de *cualquier* deseo por destruir *cualquier* poder. Utilizando citas de Marx, Walter Benjamin comenta sobre una política semejante en Baudelaire:

Marx continúa con su descripción de los *conspirateurs de profession*, de la siguiente manera: «[...] No tienen otro objetivo más que el inmediato de derrocar al gobierno existente, y desprecian profundamente la ilustración más teórica de los trabajadores en lo que respecta a sus intereses de clase. De ese modo, dirigen su furia —no la proletaria, sino la plebeya— a las *habits noirs* (gabardinas negras), las personas más o menos cultas, quienes representan (*vertreten*) esa parte del movimiento y de quienes no se pueden independizar por completo, de la misma forma que no lo pueden hacer de los representantes oficiales (*Repräsentanten*) del partido. Las reflexiones políticas de Baudelaire, en el fondo, no van más allá de las reflexiones de estos conspiradores profesionales [...]. Él tal vez pudo haber enunciado lo dicho por Flaubert: “De toda la política, sólo soy capaz de entender una cosa: la revuelta”, es decir, la propia». <sup>4</sup>

Esto también es una reescritura de la responsabilidad comprensible, como narcicismo, en el menor de los casos; tal vez no podamos hacerlo de otro modo, pero uno puede intentar. O si no, por qué hablar en absoluto del «don». <sup>5</sup>

La relación con la lucha de los trabajadores se ubica, simplemente, en el deseo. Éste no es el «deseo» del *Anti-Edipo*, que constituye un deliberado mal-nombre para un flujo general (en el que el sujeto es un «residuo»), y para el que ningún nombre adecuado puede hallarse: una catacresis nominalista. Admiro ese valiente esfuerzo, especialmente por las formas en que se vincula con esa otra catacresis nominalista: el valor. Para contrarrestar al psicologismo, el *Anti-Edipo* usa el concepto-metáfora de las máquinas: «Al deseo no le falta nada; no le falta su objeto. Más bien, es al sujeto a quien le falta el deseo, o al deseo a quien le falta un sujeto fijo; no existe el sujeto fijo, si no hay represión. El deseo y su objeto forman una unidad: se trata de la máquina, como máquina de una máquina. El deseo es la máquina; el objeto del deseo es también una máquina conectada, de tal modo, que el producto se genera a partir del proceso de producir; y algo se separa del camino que va de la producción al producto, con lo cual se deja un sobrante para el vagabundo, o sea, el sujeto nómada». <sup>6</sup>

Uno de los momentos más sagaces en la desconstrucción es su advertencia, desde sus primeros días hasta los actuales, de que lo relativo a la catacresis está

4. Walter Benjamin, *Charles Baudelaire: A Lyric Poet in the Era of High Capitalism*, trad. de Harry Zohn, Londres, Verso, 1983, p.12. Foucault halla en Baudelaire el caso típico de la modernidad (Foucault, «What Is Enlightenment?», en Paul Rabinow [ed.], *The Foucault Reader*, Nueva York, Pantheon, 1984, pp. 39-42).

5. «Incluso si el don no fuera otra cosa que un simulacro, aún uno debe *dar una explicación* de la posibilidad de este simulacro. Y también una explicación del deseo de dar una explicación. Esto no puede hacerse en contra de o sin el *principio de razón* (*principium reddendae rationis*), incluso si éste encuentra ahí tanto su límite como su fuente» (Derrida, *Given Time*, p. 31).

6. Gilles Deleuze y Felix Guattari, *Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia*, trad. de Richard Hurley et al., Nueva York, Viking Press, 1977, pp. 40-41 y *passim*, p. 26.

enlazado con lo «empírico».<sup>7</sup> A falta de esta precaución práctica, el filósofo oscila entre la catacresis teórica y el realismo ingenuo práctico, como en una contradicción que *podría* ser inofensiva en un contexto donde quizá se pudiera aceptar la buena voluntad, por supuesto. Como observamos a diario, esa contradicción entre la teoría y su juicio es deplorable si se la «aplica» globalmente.

Así, el deseo como catacresis en el *Anti-Edipo* no altera la especificidad del sujeto deseante (o del efecto de sujeto residual), que se adhiere a instancias específicas del deseo «empírico». El efecto de sujeto que surge subrepticamente, se parece demasiado al generalizado sujeto ideológico del teórico. Éste quizá sea el sujeto legal del capital socializado: ni la clase obrera, ni la dirigente, poseen un pasaporte «fuerte», o utilizan una moneda «fuerte» o «estable», con acceso incuestionable a procesos correctos. De nuevo, los lineamientos del *aparatchik* feminista estilo ONU son casi idénticos: su lucha contra las medidas patriarcales son completamente admirables por su localización; pero deplorables cuando se «aplican» globalmente. En la era del capital globalizante, las catacresis «deseo» y «globo» —la corteza global como cuerpo sin órganos— están contaminadas por paleonomía empírica en varios sentidos. Es un corte (euro-norteamericano) en un flujo (del Grupo de los Siete).

Deleuze y Guattari consideran las relaciones entre el deseo, el poder y la subjetividad en el nivel «empírico», o constituido, en forma ligeramente fuera de sincronía: contra la familia y contra el colonialismo. Esto los hace incapaces de articular una teoría general o global de los intereses, textualizada en la actual conjunción. En un contexto así, su indiferencia ante la ideología (una teoría necesaria para la comprensión de los intereses constituidos dentro de los sistemas de representación) es sorprendente, pero consistente. La obra de Foucault no puede trabajar en el registro formador-de-sujeto de la ideología, a causa de su tenaz compromiso con lo subindividual y, en el otro extremo, con los grandes aparatos colectivos (*dispositifs*). Aun así, como lo muestra este registro conversacional, el sujeto empírico, el sujeto intencional, el yo inclusive, deben asumirse constantemente en cálculos radicales. Así, en su influyente ensayo «Ideología y aparatos estatales ideológicos (Notas para una investigación)», Louis Althusser debe colocarse en ese insoslayable terreno medio, y asumir un sujeto, incluso si emplea un «lenguaje más científico», para describir el trabajo abstracto promedio o la fuerza de trabajo: «La reproducción de la fuerza de trabajo no sólo requiere una reproducción de las habilidades con las cuales cuenta, sino además, y al mismo tiempo, una reproducción de su sumisión a la ideología gobernante para los trabajadores, y una reproducción de la habilidad de manipular la ideología gobernante de manera correcta, para que los agentes de la explotación y la represión puedan proveer el dominio necesario a la clase dominante “en y a través de las palabras” (*par la parole*)».<sup>8</sup>

7. «¿Qué es la escritura? ¿Cómo se la puede identificar? ¿Qué certidumbre de esencia ha de guiar la investigación empírica...? Sin aventurarse a la peligrosa necesidad de la pregunta o archipregunta “¿qué es?”, permítasenos refugiarnos en el campo del conocimiento gramatológico» (Jacques Derrida, *Of Grammatology*, trad. de Gayatri Chakravorty Spivak, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1976, p. 75, en adelante citado como *OG*). En «Desistance», Derrida apunta que lo crítico está siempre contaminado por lo dogmático y hace, así, la distinción de Kant, «especulativa». En *Glas* los filosofemas están «reproducidos» tipográficamente, más que «ex-teriorizados» en comportamiento intencional, como en la conversación que estamos discutiendo.

8. Althusser, *Lenin and Philosophy*, pp. 132-133; traducción modificada.

Cuando Foucault considera la heterogeneidad penetrante del poder, no ignora la inmensa heterogeneidad institucional que Althusser trata de esquematizar aquí. De modo similar, al hablar de alianzas y sistemas de signos, del Estado y las máquinas de guerra, en *A Thousand Plateaus*, Deleuze y Guattari están poniendo al descubierto ese campo, precisamente.<sup>9</sup> No obstante, Foucault no es capaz de admitir que una teoría desarrollada de la ideología pueda reconocer la producción material que ella misma genera dentro de lo institucional, así como en «los instrumentos efectivos para la formación y la acumulación del conocimiento» (PK, 102).<sup>10</sup> Ya que estos filósofos parecen estar obligados a rechazar todos los argumentos que nombren el concepto de ideología, al considerarlos esquemáticos más que textuales, de igual manera se ven obligados a establecer una oposición mecánicamente esquemática entre el interés y el deseo, cuando su catacrexis inevitablemente trasmina hacia el terreno «empírico». Por tanto, estos pensadores se alinean con los sociólogos burgueses que llenan el lugar de la ideología con un «inconsciente» continuista o con una «cultura» parasubjetiva (o activistas de Bretton Woods que hablan de la «cultura» aisladamente). La relación mecánica entre el deseo y el interés es clara en enunciados tales como: «Nunca deseamos en contraposición con nuestros intereses, ya que el interés siempre se sigue y se encuentra a sí mismo en donde el deseo lo ha ubicado» (FD, 215). Un deseo indiferenciado es el vector, y el poder interviene para producir los efectos del deseo: «el poder [...] produce efectos positivos al nivel del deseo, pero además al nivel del conocimiento» (PK, 59).<sup>11</sup>

Esta matriz parasubjetiva, entrecruzada con la heterogeneidad, subrepticamente se introduce en el Sujeto innominado, por lo menos para aquellos trabajadores intelectuales influidos por la nueva hegemonía de la pura catacrexis. La carrera por «la última instancia» se libra ahora entre la economía y el poder. Ya que, a causa de la no reconocida e inevitable contaminación empírica de la catacrexis, el deseo se define en forma tácita y repetida sobre la base de un modelo ortodoxo, en su unidad el deseo puede ser opuesto al «objeto del engaño». Althusser ha puesto en tela de juicio que la ideología pueda ser vista como una «falsa conciencia» (objeto del engaño). Incluso Reich presenta, de manera implícita, la idea de una voluntad colectiva, en vez de una dicotomía entre el deseo objeto del engaño y aquel que no es objeto del engaño: «Tenemos que aceptar lo que Reich decía a voces: no, las masas no fueron objeto del engaño; en un momento dado, en verdad desearon vivir dentro de un régimen fascista» (FD, 215).

Estos filósofos jamás aceptarán la idea de una contradicción constitutiva; es, precisamente, a partir de esto, como de manera abierta se separan de la izquierda. En nombre del deseo, vuelven a incorporar el sujeto indivisible al discurso del poder. En el registro de la práctica, Foucault con frecuencia parece fusionar al «individuo» con el «sujeto»;<sup>12</sup> y el impacto producido por ello en sus metáforas resulta tal

9. Deleuze y Guattari, *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*, trad. de Brian Massumi, Minneapolis, Univ. of Minnesota Press, 1987, pp. 351-423.

10. Sobre esto, consúltese también Stuart Hall, «The Problem of Ideology-Marxism without Guarantees», en Betty Matthews (ed.), *Marx: A Hundred Years On*, Londres, Lawrence and Wishart, 1983, pp. 57-84.

11. Para una interpretación más dedicada que intenta sobrepasar este riesgo, aunque nunca, por supuesto, completamente, véase Spivak, «More on Power/Knowledge».

12. Para un ejemplo, entre muchos posibles, véase PK, p. 98.

vez aún mayor en sus seguidores que en el mismo Foucault. Debido a la fuerza de la palabra «poder», Foucault admite estar utilizando la «metáfora de un punto que, de manera progresiva, irradia sus alrededores». Esos desvíos son la regla y no la excepción en manos menos cuidadosas. Asimismo, el punto que irradia, al dar pie a un discurso efectivamente heliocéntrico, llena el lugar vacío del vector con el sol histórico de la teoría: el Sujeto europeo.<sup>13</sup>

No es sorprendente entonces que, sobre el registro empírico del habla-de-resistencia, Foucault articule otro corolario para desautorizar el papel de la ideología al reproducir las relaciones sociales de la producción: una valorización incuestionable del oprimido, del «ser objeto», como afirma de manera tan admirable Deleuze, «para establecer las condiciones en las cuales los prisioneros mismos sean capaces de hablar». Foucault añade que «las masas saben perfecta y claramente» —una vez más, la temática de no ser objeto del engaño—, «saben mucho más [que el intelectual] y lo dicen muy bien» (FD, 206, 207). La ventriloquía del subalterno hablante es el artículo de venta del intelectual de izquierda.

¿Qué pasa con la crítica al sujeto soberano en estos pronunciamientos? Los límites de este realismo representacional se alcanzan con Deleuze: «La realidad es lo que, en verdad, sucede en una fábrica, en una escuela, en el cuartel, en una prisión, en una estación de policía» (FD, 212). Excluir la necesidad de la difícil tarea de producir un aparato ideológico contrahegemónico no ha sido benéfico. Ha contribuido a que el positivismo empírico —el fundamento que justifica al neocolonialismo capitalista avanzado— defina su propia arena como «experiencia concreta», «lo que, en verdad, sucede». (Como en el caso del colonialismo capitalista, y *mutatis mutandis*, de la explotación-como-«desarrollo». Diariamente aparece la evidencia cuando se calcula al sujeto nacional del Sur global en esta forma no problemática. Y se le crea una coartada a la globalización apelando al testimonio de la mujer.) De hecho, la experiencia concreta, que funciona como garante del atractivo político de los prisioneros, los soldados y los niños de escuela, se revela por medio de la experiencia concreta del intelectual, aquel que diagnostica la episteme.<sup>14</sup> Ni Deleuze ni Foucault parecen ser

13. Entonces, no es sorprendente que la obra de Foucault, la temprana y la más reciente, esté apoyada por una idea de represión demasiado simple. En este caso, el antagonista es Freud y no Marx. «Tengo la impresión de que [la idea de represión] es por completo inadecuada para el análisis de los mecanismos y efectos del poder, en la forma en que ésta se utiliza hoy de modo tan predominante». La tibieza de la propuesta de Freud —de que bajo ra represión la identidad fenomenológica de los afectos resulta indeterminada porque un *displacer* puede ser deseado como *placer*, reformulando así, de manera radical, la relación entre el deseo y el «interés»— se desinfla aquí. Para un análisis de esta idea de la represión, véase *OG*, pp. 88, 333-334; y Derrida, *Limited Inc.: abc*, Evanston, Northwestern Univ. Press, 1988, pp. 74-75. De nuevo, el problema es el rechazo a considerar el nivel del sujeto constituido (en nombre de la catacresis no contaminada).

14. La versión de Althusser sobre esta situación en particular quizá sea demasiado esquemática; sin embargo, parece estar programada de manera mucho más cuidadosa que el argumento que aquí se analiza. «El instinto de clase», escribe Althusser, «es subjetivo a la vez que espontáneo. La postura es objetiva y racional. Para alcanzar posturas por parte del proletariado, el instinto de clase que éste tiene sólo necesita ser educado; el instinto de clase de la pequeña burguesía, y, por tanto, de los intelectuales, tiene, al contrario, que ser revolucionado» (*Lenin and Philosophy*, p. 13.) El esforzado doble bloque, la ya siempre cruzada aporía, de este cuidadoso programa, es lo que uno podría estar leyendo en la corriente insistencia de Derrida sobre la justicia como experiencia de lo imposible, sobre las decisiones como siempre categóricamente insuficientes para sus supuestas premisas.

conscientes de que el intelectual, dentro del capital socializado, al blandir la espada de la experiencia concreta, puede contribuir a consolidar la división internacional del trabajo, haciendo, de un modelo de «experiencia concreta», el modelo. Estamos presenciando esto en nuestra disciplina a diario, mientras vemos cómo el *migrante* postcolonial se convierte en la norma y esto ocluye lo nativo una vez más.<sup>15</sup>

La contradicción no reconocida, en el seno de una postura que valora la experiencia concreta del oprimido, al mismo tiempo que no es crítica con el papel histórico del intelectual, se conserva gracias a una falla verbal. Así, Deleuze pronuncia este sorprendente enunciado: «Una teoría es como una caja de herramientas. No tiene nada que ver con el significante» (FD, 208). Al considerar que el verbalismo del mundo teórico es irreductible a su acceso a cualquier obra definida como «práctica» en contraposición con aquél, entonces ese enunciado *sólo* le es útil al intelectual, quien ansía demostrar que el trabajo intelectual no es más que trabajo manual.

Cuando se permite que los significantes hagan lo que quieran, es cuando las fallas verbales tienen lugar. La «representación» por parte del significante no resulta un buen ejemplo. En el mismo tono excluyente, que rompe con la relación entre la teoría y el significante, Deleuze declara: «Ya no hay representación; no hay más que acción: acción de la teoría y acción de la práctica, que se relacionan la una con la otra como relevos y constituyen redes» (FD, 206-207).

No obstante, en lo anterior se está señalando algo importante: que la producción teórica es también una práctica; la oposición entre teoría abstracta, «pura», y práctica concreta, «aplicada», es por demás inmediata y fácil.<sup>16</sup> Pero la manera en que Deleuze articula el argumento resulta problemática. Dos sentidos de representación se están proporcionando de manera paralela: representación como «la voz de algo», como en la política, y representación como una «nueva presentación», como en el arte o la filosofía. En tanto que la teoría es también acción, el teórico no representa a (es la voz de) un grupo oprimido. En sí, el sujeto no es visto como una conciencia representativa (una que presenta de nuevo a la realidad de manera adecuada). Estos dos sentidos de representación, dentro de la formación del Estado y la ley, por un lado, y en la predicación del sujeto, por el otro, están relacionados, pero son, irreductiblemente, discontinuos. Cubrir dicha discontinuidad con una analogía, que se presenta como prueba, refleja, de nuevo, una forma paradójica de privilegiar a un sujeto.<sup>17</sup> Ya que «la

15. «¿Es útil la repetición aquí?», se pregunta mi anónimo lector. Cito uno entre cientos de ejemplos al azar: una conferencia sobre «Disciplinary and Interdisciplinary: Negotiating the Margin», en la Universidad de Columbia el 7 de noviembre de 1997. La conferencia toda despertó simpatía entre diversas minorías en Estados Unidos (léase Nueva York), entendida como el fin del feminismo radical, un fin que parecía enteramente saludable frente al viciado conflicto identitario que se libraba bajo la superficie. Un sujeto norteamericano multicultural fortalecido, el rostro más nuevo de lo postcolonial, aún no hace nada por la globalidad y puede causar daño. El punto vale la repetición, lamentablemente.

16. La explicación subsiguiente de Foucault (PK, 145) de esta declaración hecha por Deleuze se acerca más al concepto derridiano de que la teoría no puede ser una taxonomía exhaustiva y siempre está constituida por la práctica.

17. Cf. las nociones totalmente acrílicas de representación expuestas en PK, pp. 141, 188. Lo que expongo al concluir este párrafo, para criticar las representaciones que hacen los intelectuales de los grupos subalternos, debería distinguirse con rigor de una coalición política que toma en cuenta su contextualización dentro de un capital socializado y agrupa a la gente no porque esté oprimida, sino porque es víctima de la explotación. Ese modelo funciona mejor dentro de una democracia parlamentaria, donde la representación no sólo no se ha expulsado, sino que se orquesta de manera muy elaborada.

persona que habla y actúa [...] es siempre una multiplicidad», ningún «intelectual teórico [...] [o] partido o [...] sindicato» puede representar a «aquellos que actúan y luchan» (FD, 206). ¿Están mudos aquellos que actúan y luchan, a diferencia de aquellos que actúan y hablan (FD, 206)? Estos problemas inmensos están sepultados en las diferencias entre unas «mismas» palabras: *consciousness* y *conscience* (ambas *conscience* en francés), y representación. La crítica a la constitución del sujeto ideológico en el seno de las formaciones del Estado y la economía política puede, ahora, borrarse, del mismo modo que la práctica teórica activa de la «transformación de la *consciousness*». Se evidencia la banalidad de las listas de subalternos políticamente autocognoscentes y sagaces hechas por intelectuales de izquierda; al representarlos, los intelectuales se representan a sí mismos como transparentes.

Si una crítica y un proyecto así no han de abandonarse por completo, las distinciones cambiantes entre representación dentro del Estado y de la economía política, por una parte, y dentro de la teoría del Sujeto, por la otra, no deben dejarse a un lado. Hay que considerar el juego de *vertreten* («representar», en el primer sentido) y *darstellen* («representar», en el segundo sentido) en un famoso pasaje de *The Eighteenth Brumaire of Louis Bonaparte* [El dieciocho brumario de Luis Bonaparte], en donde Marx trata la «clase» como un concepto descriptivo y transformador, de una manera, hasta cierto punto, más compleja que lo que permitiría la distinción, por parte de Althusser, entre instinto de clase y posición de clase. Esto es importante en el contexto tanto del argumento de la clase obrera, como en el de nuestros dos filósofos, y también en el del feminismo «político» del Tercer Mundo metropolitano.

Lo que expone Marx aquí es que la definición descriptiva de una clase puede ser una que establezca diferencias; una que defina aquello que separa y distingue a esa clase de las otras: «en tanto que millones de familias vivan bajo condiciones económicas, así como de existencia, que se separan su forma de vida, sus intereses y su formación de otras clases, a la vez que las ubican en una confrontación hostil con estas últimas, las primeras constituyen una clase».<sup>18</sup> Aquí no está en función un «instinto de clase» o algo que se le parezca. De hecho, la colectividad que constituye la existencia de las familias, y que puede considerarse como el espacio del «instinto», no tiene continuidad con el aislamiento diferencial de las clases, aunque este último sea lo que hace funcionar a esa colectividad. Así, mucho más pertinente para la Francia de los setenta que para la periferia internacional, la formación de una clase es artificial y económica, y la agencia<sup>b</sup> económica o interés resulta impersonal, ya que es sistemática y heterogénea. Dicha agencia o interés está vinculada con la crítica hegeliana del sujeto individual, pues marca el espacio vacío del sujeto en ese proceso sin sujeto que son la historia y la economía política. Aquí, el capitalista está definido como el «portador de la *consciousness* [Träger] correspondiente al ilimitado movimiento del capital». Lo que quiero señalar es que Marx no busca crear un sujeto indivisible en quien coinciden el deseo y el interés. La *consciousness* de clase no opera para alcanzar esa meta. Tanto en el área económica (capitalista), como en la política (el agente histórico a nivel mundial), Marx está obligado a cons-

18. Karl Marx, *Surveys from Exile*, trad. de David Fernbach, Nueva York, Vintage Books, 1974, p. 239.

<sup>b</sup> Agencia debe entenderse como un neologismo a partir del término original *agency*, que se refiere a la capacidad de actuar, al sujeto actuante. [N. del T.]

truir modelos de un sujeto dividido y dislocado, cuyas partes no son continuas o coherentes unas con las otras. Un muy buen ejemplo es un celebrado pasaje en el cual se describe al capital como el monstruo fáustico.<sup>19</sup>

El pasaje siguiente, continuando con la cita de *El dieciocho brumario*, también trabaja sobre el principio estructural de un sujeto disperso y dislocado: la *consciousness* (colectivo ausente) de la clase a la que pertenece un pequeño propietario campesino encuentra su «portador» en un «representante» que parece trabajar en favor de los intereses de otro. Aquí la palabra «representante» no deriva de *darstellen*; esto aumenta el contraste que tanto Foucault como Deleuze pasan por alto, el contraste, por decirlo así, entre un apoderado y un retrato pintado. Desde luego, existe cierta relación entre ellos, una que ha sido objeto de exacerbación política e ideológica en la tradición occidental, por lo menos desde que el poeta y el sofista, el actor y el orador, han sido vistos, todos, como dañinos. Con la apariencia de una descripción postmarxista de la escena del poder, nos encontramos con un debate mucho más antiguo: el de la representación o retórica como tropología y como persuasión. *Darstellen* pertenece a la primera categoría; *vertreten* —con sugerencias mucho más fuertes de sustitución—, a la segunda. De nuevo ambas están relacionadas, pero aparejarlas, en especial para decir que más allá de ellas es donde los sujetos oprimidos hablan, actúan y tienen conocimientos por ellos mismos, conduce a una política utópica y esencialista que, transferida a un género de un solo asunto, más que a una clase, puede dar apoyo incuestionado a la financiarización del globo, la cual implacablemente construye una voluntad general en la mujer rural, incluso si lo hace con el «formato» de los «planes de acción» de la ONU para que ella se «desarrolle». Más allá de esta concatenación, tan transparente como la ha vuelto la retórica al servicio de la «verdad», está el ultra-invocado sujeto oprimido (como Mujer), hablando, actuando y enterándose de que el desarrollo como género resulta lo mejor para ella. Es bajo la sombra de esta desafortunada marioneta donde la historia del despreciado subalterno se debe desplegar.

He aquí el pasaje de Marx que utiliza *vertreten* donde el inglés usa *represent* (representar), a la hora de discutir al «sujeto» social cuya *consciousness* está dislocada y es incoherente respecto de su *Vertretung* (tanto una sustitución como una representación): los pequeños propietarios campesinos...

[...] no pueden representarse a sí mismos; alguien debe representarlos. Su representante debe aparecer de manera simultánea como su amo, como una autoridad ejercida sobre ellos, como un poder gubernamental sin restricciones que los protege de otras clases y les procura lluvia y sol desde las alturas. La influencia política [en lugar del interés de clase, ya que no existe un sujeto de clase unificado] de los pequeños propietarios campesinos encuentra, de este modo, su expresión última [aquí se implica en gran medida una cadena de sustituciones: *Vertretungen*] en la fuerza ejecutiva [*Exekutivgewalt*, menos personal en alemán; Derrida traduce *Gewalt* como violencia en otro contexto, en «Force of Law»] que subordina la sociedad a sí.<sup>20</sup>

19. Karl Marx, *Capital: A Critique of Political Economy*, v. 1, trad. de Ben Fowkes, Nueva York, Vintage Books, 1977, pp. 254, 302.

20. Éste es un pasaje altamente irónico de Marx, escrito en el contexto de una fraudulenta «representación» por Luis Napoleón y la regular supresión de los «campesinos revolucionarios» por parte de los intereses burgueses (*Surveys*, p. 239). ¡Muchos lectores apresurados piensan que Marx está proponiendo esto como su propia opinión acerca de todo el campesinado!

Un modelo así, con falta de dirección social, es decir, brechas, entre la fuente de «influencia» (en este caso, los pequeños propietarios campesinos), el «representante» (Luis Napoleón), y el fenómeno histórico-político (el control ejecutivo), no sólo implica una crítica al sujeto como agente individual, sino una crítica, incluso, a la subjetividad de una agencia colectiva. La necesariamente dislocada máquina de la historia se mueve porque «la identidad de los intereses» de estos propietarios «es incapaz de producir la sensación de ser parte de una comunidad, de tener vínculos nacionales o de pertenecer a una organización política». El hecho de la representación como *Vertretung* (en la categoría de retórica como persuasión) se comporta como una *Darstellung* (o retórica como un tropo), ocupando su lugar en la brecha que existe entre la formación de una clase (descriptiva) y la falta de formación de una clase (transformadora): «En tanto que millones de familias vivan bajo condiciones económicas, así como de existencia que separan su forma de vida [...] *constituyen una clase*. En tanto [...] la identidad de sus intereses sea incapaz de producir la sensación de ser parte de una comunidad [...] *no forman una clase*». <sup>21</sup> La complicidad de *vertreten* y *darstellen*, su indiferencia a la identidad como el lugar de la práctica —dado que esa complicidad es precisamente lo que los marxistas están obligados a exponer, como hace el mismo Marx en *El dieciocho brumario*—, sólo pueden apreciarse si a éstas no se las confunde por medio de un juego de palabras.

Sería simplemente tendencioso argumentar que lo anterior torna a Marx demasiado textual, haciéndolo inaccesible para el «hombre» común, quien, víctima del sentido común, está tan profundamente ligado a la herencia del positivismo que el énfasis irreductible que Marx pone en el funcionamiento de lo negativo, en la necesidad de quitarle el carácter de fetiche a lo concreto, le es arrebatado por el adversario más fuerte que existe, «la tradición histórica» que se respira. <sup>22</sup> He estado intentando señalar que el «hombre» no común, el filósofo contemporáneo de la práctica, y la mujer no común, la metropolitana entusiasta de la «resistencia del Tercer Mundo», algunas veces muestran el mismo positivismo.

La gravedad del problema es evidente si se está de acuerdo con que el desarrollo de la *consciousness* perteneciente a una clase transformadora, a partir de la «postura» que tiene una clase descriptiva, no significa, en Marx, una tarea que involucre el nivel cero de la *consciousness*. La *consciousness* de clase se mantiene con la sensación de pertenecer a una comunidad que posee vínculos nacionales y forma parte de las organizaciones políticas, y no con esa otra sensación de ser parte de una comunidad cuyo modelo estructural es la familia. Aunque no esté identificada con la naturaleza, la familia aquí se encuentra agrupada con lo que Marx llama el «intercambio natural», que resulta, desde un punto de vista filosófico, un «sustituto» del valor de uso. <sup>23</sup> El «intercambio natural» se contrasta con la «interacción con la

21. Marx, *Surveys from Exile*, p. 239. Énfasis mío.

22. Véase la excelente, además de corta, definición y discusión del sentido común en Errol Lawrence, «Just Plain Common Sense: The Roots of Racism», en Hazel V. Carby *et al.*, *The Empire Strikes Back: Race and Racism in 70s Britain*, Londres, Hutchinson, 1982, p. 48. Las nociones gramscianas de «sentido común» y «buen sentido» están extensamente discutidas en Marcia Landy, *Film, Politics and Gramsci*, Minneapolis, Univ. of Minnesota Press, 1994, pp. 73-98.

23. El «valor de uso» en Marx puede mostrar ser una «ficción teórica», tanto como un posible oxímoron, al igual que «intercambio natural». He intentado desarrollar más esto en «Scattered Speculations on the Question of Value», en *In Other Worlds*, pp. 154-175.

sociedad», donde la palabra «interacción» (*Verkehr*) es la que Marx comúnmente utiliza para «comercio». Dicha «interacción», por lo tanto, ocupa el lugar del intercambio que tiene como resultado la producción de la plusvalía, y es en el área de esta interacción donde debe desarrollarse la sensación de formar parte de una comunidad que produzca una agencia de clase. La agencia de clase total (si existiera tal cosa) no constituye una transformación ideológica de la *consciousness* a nivel cero, una identidad deseosa de agentes y los intereses de éstos, o sea, la identidad cuya ausencia preocupa a Foucault y a Deleuze. Es una sustitución contestataria, así como una apropiación (un complemento) de algo que, para empezar, resulta «artificial»: «condiciones económicas, así como de existencia que separan su forma de vida». Las formulaciones de Marx muestran un respeto cauteloso por la naciente crítica al individuo y a la agencia de la subjetividad colectiva. El proyecto para formar una *consciousness* de clase y la transformación de la *consciousness* son, para él, procesos discontinuos. El análogo actual sería la «alfabetización transnacional» como opuesto al potencial movilizador del culturalismo no examinado.<sup>24</sup> De manera contraria, las invocaciones contemporáneas a la «economía de la libido», así como el deseo, al igual que el interés determinante, combinados con la política práctica de los oprimidos (bajo el capital socializado) que hablan por sí mismos, restauran la categoría de un sujeto soberano dentro de la misma teoría que más profundamente parece cuestionarlo.

Sin duda, la exclusión de la familia, incluso de una familia perteneciente a una formación de clase específica, es parte del marco masculino en el interior del cual nace el marxismo.<sup>25</sup> Tanto históricamente como en la economía política global de nuestro tiempo, el rol de la familia en las relaciones sociales patriarcales resulta tan heterogéneo y conflictivo que meramente insertar de nuevo a la familia en esta problemática no va a romper el marco. La solución tampoco reposa en la inclusión positivista de una colectividad monolítica de «mujeres» en la lista de los oprimidos cuya subjetividad no fracturada les permite hablar por sí contra un «mismo sistema» igualmente monolítico.

En el contexto del desarrollo de una *consciousness* de segundo nivel, estratégica y artificial, Marx emplea el concepto de patronímico, y siempre dentro del más amplio concepto de la representación como *Vertretung*: los pequeños propietarios campesinos «son, por lo tanto, incapaces de validar sus intereses de clase en su propio nombre [*im eigenen Namen*], ya sea a través de un parlamento o una convención». La ausencia de un nombre propio para el colectivo artificial no-familiar es suplida con el único nombre propio que la «tradición histórica» puede ofrecer —el patronímico mismo—, el Nombre del Padre (en espíritu similar, Jean Rhys le ha negado ese nombre a su personaje de ficción [Rochester]): «La tradición histórica hizo que los campesinos franceses creyeran que podía ocurrir un milagro, que un hombre lla-

24. Desarrollado en Spivak, «Teaching for the Times», en Bhikhu Parekh y Jan Nederveen Pieterse (eds.), *The Decolonialization of Imagination*, Londres, Zed, 1995, pp. 177-202; «Diasporas Old & New: Women in a Transnational World», en *Textual Practice*, 10.2 (1996), pp. 245-269; y, con referencia específica a la India, en Biju Mathews *et al.*, «Vasudhaiva».

25. «Linguistic Circle of Geneva» de Derrida, especialmente pp. 143 y ss., puede proveer un método para determinar el irreducible lugar de la familia en la morfología de la formación de clase en Marx. En *Margins of Philosophy*, trad. de Alan Bass, Chicago, University of Chicago Press, 1982.

mado Napoleón les restituiría toda su gloria. Y surgió un individuo» —el intraducible *es fand sich* (¿fue encontrado un individuo?) anula toda pregunta sobre las conexiones entre la acción o el agente y su interés— «que se entregó a sí mismo para ser ese hombre» (esta pretensión es, en contraste, su única acción propia), «puesto que cargaba [*trägt*, la palabra empleada para indicar la relación del capitalista con el capital] el Código Napoleónico, que dispone» que «la averiguación de la paternidad está prohibida». Mientras aquí Marx parece estar operando con metáforas patriarcales, uno debería notar la sutileza textual del pasaje. Es la Ley del Padre (el Código Napoleónico) la que prohíbe, paradójicamente, la búsqueda del padre natural. Así, de acuerdo con una estricta observancia de la histórica Ley del Padre, la aún no bien formada fe de la clase en el padre natural es contradicha.

Me he detenido tanto en este pasaje de Marx porque descifra la dinámica interna de la *Vertretung* o representación en el contexto político. La representación en el contexto económico es *Darstellung*, el concepto filosófico de representación como escenificación o, de hecho, significación, y que se relaciona con el sujeto dividido de manera indirecta. El pasaje más obvio resulta bien conocido: «En la relación de intercambio [*Austauschverhältnis*] de bienes, su valor de cambio se nos mostró como totalmente independiente de su valor de uso. Pero si restamos el valor de uso del producto del trabajo, obtenemos su valor, tal como fue determinado [*bestimmt*]. El elemento común que se representa a sí mismo [*sich darstellt*] en la relación de intercambio, o el valor de cambio del bien, es así su valor».<sup>26</sup>

Según Marx, en el capitalismo, el valor, producido mediante el trabajo necesario y excedente, es calculado como la representación/signo del trabajo objetivado (que se distingue estrictamente de la actividad humana). Por el contrario, en ausencia de una teoría de la explotación como extracción (producción), apropiación y obtención del valor (excedente), y entendida como *representación del poder del trabajo*, la explotación capitalista debe verse como una variante de dominación (la mecánica del poder como tal). «La creencia del marxismo», sugiere Deleuze, «era determinar el problema [que el poder es más difuso que la estructura de explotación y la formación del Estado] esencialmente en términos de intereses [el poder es detentado por una clase dominante que se define por sus intereses]» (FD, 214).

Uno no puede objetar este resumen minimalista del proyecto de Marx, así como tampoco puede ignorar que, en partes del *Anti-Edipo*, Deleuze y Guattari construyen su posición en un brillante aunque «poético» entendimiento de la teoría de Marx sobre la forma del dinero. Podríamos, pues, consolidar nuestra crítica de la siguiente manera: la relación entre el capitalismo global (explotación, en economía) y las alianzas Estado-nación (dominación, en geopolítica) es tan macrológica que no puede explicar la textura micrológica del poder.<sup>27</sup> Las micrologías sub-individuales no pueden entenderse en el terreno «empírico». Para proceder a una explicación de esta índole, uno debe atender a las teorías de la ideología (de formaciones

26. Marx, *Capital*, I, p. 128. Esto es sentido común. Marx después sobrepasa esto para mostrar que el valor implica una abstracción tanto en el uso como en el cambio. Desarrollar esta lectura está fuera de lugar aquí.

27. La situación ha cambiado en el Nuevo Orden Mundial. Permitásenos llamar al Banco Mundial / FM / Organización Mundial del Comercio «lo económico», y a las Naciones Unidas, «lo político». Su interrelación está negociándose en nombre del género («lo cultural»), lo que es, quizá, micrología en sí.

de sujeto que micrológica aunque erráticamente operan los intereses que cuajan en las macrologías). Teorías como éstas no pueden pasar por alto que esta línea es errática y que la categoría de la representación en sus dos sentidos es crucial. Deben observar cómo la escenificación del mundo en la representación —su escena de escritura, su *Darstellung*— disimula la elección y la necesidad de «héroes», de apoderados paternos, agentes de poder, *Vertretung*.

Mi punto de vista es que la práctica radical debería fijarse en esta mancuerna de representaciones en lugar de reintroducir al sujeto individual a través de conceptos totalizantes de poder y deseo. Es también mi punto de vista que, al mantener el ámbito de la práctica de clase en un segundo nivel de abstracción, Marx estaba, de hecho, dejando abierta la crítica hegeliana (y kantiana) del sujeto individual como agente.<sup>28</sup> Esta perspectiva no me hace ignorar que, al definir implícitamente a la familia y a la lengua materna como el nivel básico en que la cultura y la convención parecen la manera propia en que la naturaleza organiza «su» propia subversión, Marx mismo practica un antiguo subterfugio.<sup>29</sup> Sin embargo, en el contexto de las demandas del postestructuralismo a las prácticas críticas, Marx parece más rescatable que la restauración clandestina del esencialismo subjetivo.

La reducción de Marx a una figura benévola pero anticuada casi siempre resulta útil a los intereses de lanzar una nueva teoría de la interpretación. En la conversación Foucault-Deleuze, el tema parece ser que no hay representación, que no hay significante (¿habrá que suponer que el significante ya ha sido despachado?; no hay, pues, experiencia operacional signo-estructura, y entonces, ¿debería uno dejar a la semiótica en reposo?); la teoría es un relevo de la práctica (y de este modo se abandonan los problemas de práctica teórica), y los oprimidos pueden conocer y hablar por sí mismos. Esto reintroduce al sujeto constitutivo en, al menos, dos niveles: el Sujeto del deseo y del poder como una presuposición metodológica irreductible, y el parecido, si no idéntico, sujeto de los oprimidos. Más aún, los intelectuales, que no son ninguno de estos S/sujetos, se vuelven transparentes en la carrera de relevos, pues meramente informan acerca del sujeto no representado y analizan (sin analizar) los procedimientos del poder y del deseo (con el Sujeto innombrado irreductiblemente presupuesto por ellos). La «transparencia» resultante indica el lugar del «interés»; éste se mantiene mediante una vehemente denegación: «Ahora este papel de árbitro, juez y testigo universal es uno que *rehúso absolutamente* adoptar». Una de las responsabilidades del crítico debería ser leer y escribir de tal manera que la imposibilidad de estos rechazos individualistas e interesados de los privilegios institucionales del poder otorgados al sujeto fueran tomados en serio. El rechazo del sistema de signos obstruye el camino a una teoría desarrollada de la ideología en lo «empírico». Aquí, también, el peculiar tono de denegación se escucha. A la sugerencia de Jacques-Alain Miller de que «la institución resulta, ella mis-

28. Estoy al tanto de que la relación entre marxismo y neo-kantismo está políticamente cargada. Yo misma no veo cómo pueda establecerse una línea continua entre los textos del propio Marx y el momento ético kantiano. Me parece, no obstante, que el cuestionamiento de Marx al individuo como agente de la historia debería leerse en el contexto de la ruptura del sujeto individual inaugurada por la crítica de Kant a Descartes.

29. Karl Marx, *Grundrisse: Foundations of the Critique of Political Economy*, trad. de Martin Nicolaus, Nueva York, Viking Press, 1973, pp. 162-163.

ma, discursiva», Foucault responde: «Sí, si usted quiere, pero no resulta muy importante para mi noción de aparato poder decir que esto es discursivo y aquello no [...] dado que mi problema no es lingüístico» (PK, 198). ¿Por qué este empalme de lenguaje y discurso en el maestro del análisis del discurso?

La crítica de Edward W. Said al poder en Foucault, como una categoría seductora y desconcertante que le permite «cancelar el papel de las clases, el de la economía y el de la insurgencia y la rebelión», es pertinente aquí, aunque la importancia del nombre «poder» en lo sub-individual no ha de ser ignorada.<sup>30</sup> Añadido, al análisis de Said, la noción de sujeto subrepticio del poder y del deseo, marcado por la transparencia del intelectual.

Este S/sujeto, curiosamente cosido con una transparencia mediante negaciones, pertenece al lado explotador de la división internacional del trabajo. Es imposible para los intelectuales franceses contemporáneos imaginar el tipo de Poder y Deseo que residiría en el sujeto innombrado del Otro de Europa. No se trata sólo de que todo lo que leen, crítico o acrítico, esté atrapado dentro del debate de la producción de ese Otro, apoyando o criticando la constitución del Sujeto como Europa. Se trata también de que, en la constitución de ese Otro de Europa, se tuvo mucho cuidado en cancelar los ingredientes textuales con los que semejante sujeto pudiera cargar, ocupar (¿emplear?) su itinerario, no sólo mediante la producción ideológica y científica, sino también mediante la institución de la ley. Por muy reduccionista que un análisis económico pueda parecer, los intelectuales franceses olvidan, a riesgo propio, que esta completa empresa sobredeterminada estaba en el interés de una situación económica dinámica que requería que los intereses, los motivos (deseos) y el poder (de conocimiento) fueran cruelmente dislocados. Invocar ahora esta dislocación como un descubrimiento radical que nos haría diagnosticar la economía (las condiciones de existencia que separan a las «clases» descriptivamente) como una pieza de maquinaria analítica anticuada, bien podría significar la continuación de la obra de esa dislocación e, inconscientemente, una forma de ayuda para asegurar «un nuevo balance de las relaciones hegemónicas».<sup>31</sup> [...] Frente a la posibilidad de que el intelectual sea cómplice en la persistente constitución del Otro como la propia sombra, una posibilidad de práctica política para el intelectual sería poner lo económico «bajo tachadura», ver el factor económico como irreductible en la medida en que reinscribe el texto social, incluso mientras es tachado, si bien imperfectamente, cuando intenta ser el determinante final del significado trascendental.<sup>32</sup>

Hasta hace muy poco, el más claro ejemplo disponible de esta violencia epistémica era el remotamente orquestado, extenso y heterogéneo proyecto de constituir al sujeto colonial como Otro. Este proyecto es también la cancelación asimétrica de la huella de ese Otro en su precaria subjetividad. Resulta bien sabido que Foucault localiza la violencia epistémica, una completa revisión de la episteme, en la redefi-

30. Edward W. Said, *The World, the Text, the Critic*, Cambridge, Harvard University Press, 1983, p. 243.

31. Carby, *Empire*, p. 34.

32. Este argumento está más desarrollado en Spivak, «Scattered Speculations». Una vez más, el *Anti-Edipo* no ignoró el texto económico, aunque su tratamiento fue tal vez demasiado alegórico. A este respecto, el cambio del esquizo-análisis al rizo-análisis en *A Thousand Plateaus* no fue, quizá, saludable.

nición de la locura a finales del siglo XVIII europeo.<sup>33</sup> Pero, ¿qué pasaría si esta particular redefinición fuera sólo una parte de la narrativa de la historia tanto en Europa como en las colonias? ¿Qué tal si los dos proyectos de redefinición epistémica funcionaran como partes dislocadas y no reconocidas de un motor doble? Tal vez no sea más que pedir que el subtexto de la narrativa tipo palimpsesto del imperialismo sea reconocido como «conocimiento subyugado», «un conjunto completo de conocimientos que ha sido descalificado como inadecuado a su propósito o como insuficientemente elaborado: conocimientos ingenuos, colocados muy abajo en la jerarquía, debajo del nivel requerido de cognición o científicidad» (PK, 82).

Esto no es describir «la forma en que las cosas son realmente» o privilegiar la narrativa de la historia como imperialismo, como la mejor versión de la historia.<sup>34</sup> Es, más bien, rendir cuenta de cómo una explicación y narrativa de la realidad fue establecida como la normativa.

[...]

Séanos permitido ahora considerar los márgenes (uno podría decir también el silencioso, silenciado centro), del circuito marcado por esta violencia epistémica, los hombres y mujeres entre el campesinado iletrado, los aborígenes, los más bajos estratos del subproletariado urbano. De acuerdo con Deleuze y Foucault (en el Primer Mundo, bajo la estandarización y reglamentación del capital socializado, aunque no parezcan reconocer esto), y, *mutatis mutandis*, la «feminista del Tercer Mundo» metropolitana, sólo interesada en la resistencia dentro de la lógica del capital, los oprimidos, si se les da la oportunidad (el problema de la representación no puede aquí evadirse), y en camino hacia la solidaridad mediante alianzas políticas (una temática marxista está en funcionamiento aquí), *pueden hablar y conocer sus condiciones*. Debemos enfrentar ahora la siguiente pregunta: en el otro lado de la división internacional del trabajo respecto del capital socializado, dentro y fuera del circuito de la violencia epistémica de la ley y la educación imperialistas que proporcionan un temprano texto económico, *¿puede hablar el subalterno?*

[...]

La primera parte de mi propuesta —que el desarrollo por fases del subalterno se complica con el proyecto imperialista— está afrontada por el grupo de «Estudios Subalternos». Ellos *deben* preguntar: *¿puede hablar el subalterno?* Estamos aquí en el interior de la disciplina de la historia propia de Foucault y con personas que reconocen su influencia. Su proyecto es repensar la historiografía colonial hindú desde el punto de vista de la cadena discontinua de las insurrecciones campesinas durante la ocupación colonial. Éste es, de hecho, el problema del «permiso para narrar» discutido por Said.<sup>35</sup> Como indica el editor fundador del colectivo, Ranajit Guha:

33. Véase Foucault, *Madness and Civilization: A History of Insanity in the Age of Reason*, trad. de Richard Howard, Nueva York, Pantheon, 1965, pp. 251, 262, 269.

34. Aunque considero el *Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*, Ithaca, Cornell Univ. Press, 1981, de Fredric Jameson, como un texto de gran peso crítico, o quizá *porque* así lo hago, quisiera distinguir aquí mi programa de uno sobre la restauración de las reliquias de una narrativa privilegiada: «Es en detectar las huellas de esa narrativa ininterrumpida, en restaurar en la superficie del texto la realidad reprimida y enterrada de esta historia fundamental, en donde la doctrina de un inconsciente político encuentra su función y su necesidad» (p. 20).

35. Edward Said, «Permission to Narrate», *London Review of Books* (16 de febrero de 1984).

La historiografía del nacionalismo hindú ha sido dominada largo tiempo por un elitismo —elitismo colonial y elitismo burgués-nacionalista [...] compart[iendo] el prejuicio de que la construcción de la nación hindú y el desarrollo de la conciencia nacionalista que confirmaron este proceso fueron exclusiva o predominantemente logros de élite. En las historiografías colonialista y neo-colonialista estos logros le son acreditados a los gobernantes, administradores, políticos, instituciones y cultura británicos coloniales; en las escrituras nacionalistas y neo-nacionalistas, a personalidades, instituciones, actividades e ideas de la élite hindú.<sup>36</sup>

Algunos miembros de la élite hindú son, por supuesto, informantes nativos para intelectuales del Primer Mundo interesados en la voz del Otro. Pero, no obstante, uno debe insistir en que el *sujeto* subalterno colonizado es irremediablemente heterogéneo.

Contra la élite indígena podríamos establecer lo que Guha llama «la política de la gente», tanto fuera («éste era un dominio autónomo, pues, ni se originó a partir de políticas de élite, ni su existencia depende de éstas») como dentro («continuó funcionando vigorosamente a pesar del [colonialismo], ajustándose a las condiciones prevalecientes bajo el Raj y en muchos aspectos desarrollando impulsos enteramente nuevos de forma y contenido») del circuito de la producción colonial. No puedo respaldar por completo esta insistencia en el vigor resuelto y la total autonomía, pues las exigencias de la historiografía práctica no permitirán que esos respaldos privilegien la conciencia subalterna. Contra el posible reclamo de que su aproximación es esencialista, Guha construye una definición de la gente (el lugar de esa esencia) que sólo puede ser la de una identidad-en-la-diferencia. Propone una red dinámica de estratificación que describe la producción social colonial en gran escala. Inclusive el tercer grupo en la lista, el grupo bisagra, como lo era, entre la gente y los grandes grupos dominantes macroestructurales, está él mismo definido como un lugar de entremedias. La clasificación procede así: «grupos dominantes extranjeros» y «grupos dominantes indígenas en los niveles de la India toda, y en los regionales y locales», que representan la élite; y «los grupos sociales y los elementos incluidos en los términos “gente” y “clases subalternas”, que representan la diferencia demográfica entre el total de la población de la India y todos aquellos que hemos descrito como la élite».<sup>37</sup>

«La meta de investigación» aquí proyectada es «indagar, identificar y medir la naturaleza específica y el grado de desviación de [los] elementos [constituyentes del tercer rubro] a partir del ideal, y situarlo históricamente». «Indagar, identificar y medir lo específico»: un programa difícilmente podría ser más esencialista y taxo-

36. Guha, *Subaltern Studies*, Dheli, Oxford Univ. Press, 1982, p. 1.

37. *Ibid.*, pp. 4, 8. La utilidad de este estrictamente definido término se había perdido ya antaño cuando *Selected Subaltern Studies* apareció en Estados Unidos bajo la iniciativa de Spivak (Nueva York, Oxford Univ. Press, 1988). Guha (ed.), *A Subaltern Studies Reader* (Minneapolis, Univ. of Minnesota Press, 1997) resulta ahora un correctivo. En el uso, ahora generalizado, es precisamente esta noción del subalterno al ocupar un espacio de diferencia la que se ha perdido en declaraciones como éstas: «El subalterno es forzado a la apropiación de la cultura del amo» (Emily Apter, «French Colonial Studies and Postcolonial Theory», *Sub-Stance* 76/77, v. 24, n.º 1-2 [1995], p. 178); o peor aún, la curiosa definición en Jameson de subalternidad como «la experiencia de la inferioridad» («Marx's Purloined Letter», *New Left Review*, 209 [1994], p. 95).

nómico. Incluso un curioso imperativo metodológico opera aquí. He señalado que, en la conversación Foucault-Deleuze, un vocabulario post-representacional esconde una agenda esencialista. En los estudios sobre el subalterno, a causa de la violencia en la inscripción imperialista, epistémica, social y disciplinaria, un proyecto entendido en términos esencialistas debe circular en una radical práctica textual de las diferencias. El objeto de la investigación del grupo, ni siquiera en el caso de la gente como tal, sino en el de la flotante zona intermedia de la élite-subalterna regional, es una *desviación* de un *ideal* —la gente o subalterno— que está, él mismo, definido como una diferencia de la élite. La investigación se orienta hacia esta estructura, un predicamento bastante diferente de la autodiagnosticada transparencia del intelectual radical del Primer Mundo. ¿Qué taxonomía podría ordenar semejante espacio? Lo perciban ellos mismos o no —de hecho Guha ve su definición de «la gente» dentro de la dialéctica amo-esclavo—, su texto articula el difícil propósito de reescribir sus propias condiciones de imposibilidad como las condiciones de su posibilidad. «En los niveles regional y local [los grupos indígenas dominantes] [...] si pertenecían a estratos sociales jerárquicamente inferiores a aquellos de los grupos dominantes de la India toda, *actuaban en interés de éstos y no en conformidad con los intereses correspondientes verdaderamente a su propio estado social*». <sup>38</sup> Cuando estos escritores hablan, en su lenguaje esencializante, de un vacío entre interés y acción en el grupo intermedio, sus conclusiones están más cerca de Marx que de la autoconsciente ingenuidad de los pronunciamientos de Deleuze al respecto. Guha, como Marx, habla de interés en términos del ser social más que del libidinal. La imagería del Nombre-del-Padre en *El dieciocho brumario* puede ayudar a enfatizar que, en el nivel de la acción de grupo o clase, la «verdadera correspondencia con el propio ser» es tan artificial o social como el patronímico.

[...]

Para el (sin determinación de género) «verdadero» grupo subalterno, cuya identidad es su diferencia, no hay sujeto subalterno irrepresentable que pueda conocer y hablar por sí mismo; la solución del intelectual es no abstenerse de la representación. El problema es que el itinerario del sujeto no ha sido trazado como para ofrecer un objeto de seducción al intelectual representante. En el ligeramente anticuado lenguaje del grupo hindú, la pregunta se convierte en: ¿cómo podemos tocar la *consciousness* de la gente incluso si investigamos su política? ¿Con qué *voz-consciousness* puede hablar el subalterno?

[...]

En el itinerario desfasado del sujeto subalterno, la ruta de la diferencia sexual está dos veces tachada. <sup>39</sup> No es cuestión de participación femenina en la insurrección, o de las reglas básicas de la división sexual del trabajo, para las cuales hay «evidencias». Es, más bien, que, tanto objeto de la historiografía colonialista como sujeto de la insurrección, la construcción ideológica de género conserva el dominio masculino. Si, en el contexto de la producción colonial, el subalterno no tiene historia y no puede hablar, el subalterno como femenino está aún más profundamente en la sombra.

[...]

38. Guha, *Subaltern Studies*, 1, p. 1.

39. No creo que la reciente tendencia de romantizar cualquier cosa escrita por los intelectuales aborígenes o descastados (*dalit* = oprimidos) haya levantado la tachadura.

Una joven de 16 o 17 años, Bhubaneswari Bhaduri, se ahorcó en el modesto apartamento de su padre en el norte de Calcuta, en 1926. El suicidio fue un enigma, pues, dado que Bhubaneswari menstruaba en ese momento, estaba claro que no se trataba de un caso de embarazo ilícito. Aproximadamente una década después, se descubrió, en una carta que le había dejado a su hermana mayor, que pertenecía a uno de los muchos grupos envueltos en la lucha armada por la independencia de la India. Le habían encargado un asesinato político. Incapaz de enfrentar la tarea aunque consciente de la necesidad práctica de ofrecer confianza, se mató.

Bhubaneswari supo que su muerte sería diagnosticada como el resultado de una pasión ilegítima. Esperó, entonces, la llegada de la menstruación. Mientras aguardaba, Bhubaneswari, la *brahmacharin* que sin duda esperaba convertirse en una buena esposa, tal vez reescribió el texto social del suicidio *sati* de un modo intervencionista. (Una explicación tentativa de su inexplicable acto ha sido la de una posible melancolía causada por la muerte de su padre, y por los repetidos sarcasmos de su cuñado sobre la incongruencia entre su edad y su larga soltería.) Ella generalizó la razón autorizada del suicidio femenino al tomarse tan inmenso trabajo para desplazar (no sólo denegar), en la inscripción fisiológica de su cuerpo, su encarcelamiento en el interior de la pasión legítima por un solo varón. En el contexto inmediato, su acto resultó absurdo, un caso de delirio más que de cordura. El gesto desplazante —esperar la menstruación— es, en primera instancia, una revocación del interdicto contra el derecho de una viuda menstruante al auto-sacrificio; la viuda impura debe esperar, públicamente, hasta el baño purificador del cuarto día, cuando ya no está menstruando, para reclamar su dudoso privilegio.

En esta lectura, el suicidio de Bhubaneswari Bhaduri constituye una no enfática reescritura subalterna *ad hoc* del texto social del suicidio *sati*, así como el recuento hegemónico de la llameante y combativa *Durga* familiar. Las posibilidades emergentes de disentir en ese recuento hegemónico de la madre combativa están bien documentadas y popularmente bien recordadas a través del discurso de los líderes y participantes masculinos en el movimiento de independencia. El subalterno como mujer no puede ser escuchado o leído.

Yo sé de la vida y muerte de Bhubaneswari a través de conexiones familiares. Antes de investigarlas más ampliamente, le pedí a una mujer bengalí, una filósofa y especialista en sánscrito cuya temprana producción intelectual es casi idéntica a la mía, que empezáramos el proceso. Dos respuestas: a) ¿por qué, si sus dos hermanas, Saileswari y Raseswari, llevaron vidas tan plenas y maravillosas, estás interesada en la desventurada Bhubaneswari?; b) les pregunté a sus sobrinas. Les parecía que había sido un caso de amor prohibido.

Estaba tan enervada por este fracaso en la comunicación, que en la primera versión de este texto escribí, con los acentos del lamento apasionado: ¡el subalterno no puede hablar! Fue una observación desaconsejable.

En los años transcurridos entre la publicación de este texto como ensayo y la presente revisión, he aprovechado mucho de las varias respuestas publicadas que suscitó. Me referiré a dos de ellas: «Can the Subaltern Vote?» y «Silencing Sycorax».<sup>40</sup>

---

40. Leerom Medovoi *et al.*, «Can the Subaltern Vote?», *Socialist Review*, 20.3 (julio-septiembre de 1990), pp. 133-149; y Abena Busia, «Silencing Sycorax: On African Colonial Discourse and the Unvoiced Female», *Cultural Critique*, 14 (invierno de 1989-1990), pp. 81-104.

Como he venido diciendo, Bhubaneswari Bhaduri no fue un «verdadero» subalterno. Era una mujer de la clase media, con acceso, no obstante clandestino, al movimiento burgués por la independencia. De hecho, el Rani de Sirmur, con sus proclamas sobre la alta cuna, no era un subalterno en absoluto. Parte de lo que parece que he argüido en ese texto es que la interceptación de la mujer en la pretensión de ser subalterno puede exponerse a lo largo de estrictas líneas de definición en virtud de su enmudecimiento por circunstancias heterogéneas. Gulari no puede hablarnos porque la «historia» indígena patriarcal sólo conservaría registro de su funeral y su historia colonial si la necesitara como instrumento incidental. Bhubaneswari trató de «hablar» convirtiendo su cuerpo en el texto de una mujer/escritura. La inmediata pasión de mi dicerio «el subalterno no puede hablar», surgió de la desesperación de que, en su propia familia, entre mujeres, en no más de cincuenta años, su intento había fracasado. No estoy culpando aquí a las autoridades *coloniales* del enmudecimiento, como Busia parece pensar: «“Can the Subaltern Speak?”», de Gayatri Spivak, cuya cuarta sección es una explicación apremiante de este *rol* de desaparición en el caso de mujeres hindúes en la historia legal británica». <sup>41</sup>

Estoy señalando, por el contrario, su silenciamiento a manos de las más emancipadas de sus propias nietas: un nuevo caudal. A éste pueden añadirse dos grupos: uno, la academia metropolitana multiculturalista liberal, las bisnietas de Susan Barton; de la siguiente forma: como he venido diciendo, creo que es importante reconocer nuestra complicidad en el enmudecimiento, con miras, precisamente, a que seamos más efectivos a la larga. Nuestro trabajo no puede tener éxito si siempre tenemos un chivo expiatorio. El migrante investigador postcolonial se ve alcanzado por las formaciones sociales coloniales. Busia apunta una nota positiva para trabajos futuros cuando señala que, después de todo, soy capaz de leer el caso de Bhubaneswari, y que por lo tanto ella *ha* hablado de cierta manera. Busia tiene razón, desde luego. Todo hablar, hasta el aparentemente más inmediato, implica un desciframiento a distancia por otro, que constituye, en el mejor caso, una interceptación. Eso es lo que es hablar.

Reconozco este punto teórico, y también reconozco la importancia, para uno y los demás, de estar entusiasmado con el trabajo futuro. Aun así, el desciframiento crítico por otro en una institución académica (más o menos una fábrica de producción de conocimientos) muchos años después, no debe identificarse tan pronto con el «hablar» del subalterno. No resulta una simple tautología decir que el subalterno colonial o postcolonial es definido como un ser del otro lado de la diferencia, o como una fractura epistémica incluso de otros grupos colonizados. ¿Qué está en juego cuando insistimos en que el subalterno habla?

En «Can the Subaltern Vote?», los tres autores aplican la pregunta sobre los riesgos del «hablar político». Ésta me parece una vía muy fructífera de extender mi lectura del discurso subalterno a una arena colectiva. El acceso a la «ciudadanía» (la sociedad civil), a convertirse en votante (en la nación), es, de hecho, el circuito simbólico de movilización de la subalternidad a la hegemonía. Este terreno, siempre negociando entre la liberación nacional y la globalización, permite el examen de la emisión del voto mismo como una convención performativa entendida como

41. Busia, «Silencing», p. 102.

«discurso» del sujeto subalterno. Parte de mis preocupaciones corrientes es ver cómo se manipula este conjunto para legitimar la globalización; pero rebasa las miras de este texto. Déjenos permanecer confinados al campo de la prosa académica, y proponer tres señalamientos:

1. Simplemente por ser postcolonial o miembro de una minoría étnica, no somos «subalternos». Esa palabra está reservada para la heterogeneidad consumada del espacio descolonizado.

2. Cuando una línea de comunicación se establece entre un miembro de grupos subalternos y los circuitos de la ciudadanía o la institucionalidad, el subalterno se inserta en la larga carrera hacia la hegemonía. A menos que queramos ser puristas románticos o primitivistas acerca de «preservar la subalternidad» —una contradicción de términos—, esto es absolutamente deseable. (Ni qué decir que el acceso museizado o curricularizado a los orígenes étnicos —otra batalla por pelear— no es idéntico a una preservación de la subalternidad.) Recordar esto nos permite enorgullecernos de nuestro trabajo sin hacer proclamas misionarias.

3. Esta estructura-de-huella (tachadura en la apertura) surge como las trágicas emociones de la activista política, y no de un utopismo superficial, sino de lo que Bimal Krishna Matilal ha llamado «amor moral». Mahasweta Devi, ella misma infatigable activista, documenta esta emoción con exquisito cuidado en «Pterodactyl, Puran Sahay, and Pirtha».

Y finalmente, el tercer grupo: la sobrina-bisnieta de Bhubaneswari por parte de su hermana mayor es una reciente inmigrante estadounidense y hace poco fue promovida a un puesto de ejecutivo en una transnacional con base en Estados Unidos. Será útil en el surgimiento del nuevo mercado sudasiático precisamente porque es un miembro bien colocado de la diáspora del sur.

Para Europa, la época en que el nuevo capitalismo *definitivamente* superó al antiguo puede establecerse con justa precisión: fue a comienzos del siglo XX [...] Con el *boom* de finales del XIX y la crisis de 1900-1903 [...] los sindicatos se convirtieron en uno de los fundamentos de toda la vida económica. El capitalismo se había convertido en imperialismo.<sup>42</sup>

El actual programa de financialización global lleva consigo ese relevo. Bhubaneswari peleó por la liberación nacional. Su sobrina-bisnieta trabaja para el nuevo imperio. Esto, también, es un silenciamiento histórico del subalterno. Cuando las noticias de la promoción de esta joven fueron difundidas en la familia, entre el júbilo general, no pude evitar recalcarle a la más vieja de las mujeres sobrevivientes: «Bhubaneswari» —su apodo había sido *Talu*— «se ahorcó en vano», pero no lo hice en voz tan alta. ¿Es acaso una sorpresa que esta joven mujer sea una fiel multiculturalista, crea en el parto natural y sólo vista ropas de algodón?

---

42. V.I. Lenin, *Imperialism: The Highest Stage of Capitalism. A Popular Outline*, Londres, Pluto Press, 1996, pp. 15, 17.

- ASENSI, Manuel (comp.). *Teoría literaria y deconstrucción*, Madrid, Arco/Libros, 1990.
- BAJTIĆ, Mijail. *Estética de la creación verbal*, trad. de Tatiana Bubnova, México, Siglo XXI, 1982.
- BARTHES, Roland. *La aventura semiológica*, Barcelona, Paidós, 1990.
- *Crítica y verdad*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1972.
- *El grado cero de la escritura*, México, Siglo XXI, 1973.
- *El placer del texto*, México, Siglo XXI, 1974.
- *S/Z*, trad. de Nicolás Rosa, Madrid, Siglo XXI, 1980.
- BLOOM, Harold. *Agon: Towards a Theory of Revisionism*, Nueva York, Oxford University Press, 1982.
- *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry*, Nueva York, Oxford University Press, 1973; *La angustia de las influencias*, Caracas, Monte Ávila, 1977.
- y William GOLDING. *A Map of Misreading*, Nueva York, Oxford University Press, 1980.
- *The Western Canon: The Books and School of the Ages*, Harcourt Brace & Co., 1994.
- BOURDIEU, Pierre. *Choses dites*, París, Minuit-Le Sens Commun, s.f.; *Cosas dichas*, trad. de Margarita Mizraji, Barcelona, Gedisa, 1997.
- *La distinction, critique sociale du jugement*, París, Minuit-Le Sens Commun, s.f.; *La distinción, criterios y bases sociales del gusto*, trad. de M.ª del Carmen Ruiz de Elvira, Madrid, Taurus, 1988.
- *La domination masculine*, París, Le Seuil-Libre, 1998.
- *Méditations pascaliennes: éléments pour une philosophie négative*, París, Le Seuil-Libre, 1992.
- *Les règles de l'art: genèse et structure du champ littéraire*, París, Le Seuil-Libre Examen, 1992.
- *Sociología y cultura*, trad. de Martha Pou, México, Grijalbo, 1990.
- BRIOSCHI, F. y C. DI GIROLAMO (con la colaboración de A. Blecua, A. Gargano y C. Vaíllo). *Introducción al estudio de la literatura*, trad. y ed. de Carlos Vaíllo, 2.ª ed., Barcelona, Ariel, 1992.
- CIXOUS, Hélène. *Angst*, París, Des Femmes, 1998.
- *La*, París, Gallimard-Blanche, 1999.
- y Jacques DERRIDA. *Voiles*, París, Galilée, 1998.
- *et al. Du féminin*, Grenoble, PUG-Trait d'Union, 1993.
- CULLER, Jonathan. *On Deconstruction. Theory and Criticism after Structuralism*, Ithaca, Cornell University Press, 1982; *Sobre la deconstrucción*, trad. de L. Cremades, Madrid, Cátedra, 1984.
- DE MAN, Paul. *La ideología estética*, introd. de Andrzej Warminski, trad. de Manuel Asensi y Mabel Richart, Madrid, Cátedra, 1998.
- *La resistencia a la teoría*, trad. de Elena Elorriaga y Oriol Francés, Madrid, Visor, 1990.
- *Visión y ceguera. Ensayos sobre la retórica de la crítica contemporánea*, ed. y trad. de Hugo Rodríguez Vecchini y Jacques Lezra, Río Piedras, Universidad de Puerto Rico, 1991.
- DERRIDA, Jacques. *La carte postale, de Socrate à Freud et au-delà*, París, Flammarion-Philosophie, 1985.

<sup>a</sup> Ivette Silva Corona tuvo a su cargo la investigación bibliográfica y la elaboración de esta bibliografía. [N. de la P.E.]

- *Cómo no hablar y otros textos*, Barcelona, Proyectos A, 1997.
- *De la grammatologie*, París, Minuit-Critique, 1999; *De la gramatología*, trad. de Oscar del Barco y Conrado Ceretti, Buenos Aires, Siglo XXI, 1971.
- *La deconstrucción en las fronteras de la filosofía. La retirada de la metáfora*, introd. y trad. de Patricio Peñalver, Barcelona, Paidós, 1993.
- *La dissémination*, París, Le Seuil-Points Essais, 1983.
- *L'écriture et la différence*, París, Le Seuil-Points Essais, 1979; *La escritura y la diferencia*, trad. de Patricio Peñalver, Barcelona, Anthropos, 1989.
- *Éperons, les styles de Nietzsche*, París, Flammarion-Champs, 1978; *Espolones, los estilos de Nietzsche*, versión castellana de Manuel Arranz Lázaro, Valencia, Pre-Textos, 1997.
- *Glas*, París, Galilée, 1995.
- *Glas*, t. 2, París, Denoel-Médiations, 1982.
- *Mal d'archive, une impression freudienne*, París, Galilée, 1995.
- *Marges de la philosophie*, París, Minuit-Critique, 1999; *Márgenes de la filosofía*, Madrid, Cátedra, 1989.
- *Las muertes de Roland Barthes*, trad. y prólogo de Raymundo Mier, México, Taurus, 1999.
- *Sobre un tono apocalíptico adoptado recientemente en filosofía*, trad. de Ana María Palos, México, Siglo XXI, 1994.
- *Spectres de Marx*, París, Galilée, 1993; *Espetros de Marx. El estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva internacional*, trad. de José Miguel Alarcón y Cristina de Peretti, Madrid, Trotta, 1995.
- *El tiempo de una tesis: deconstrucción e implicaciones conceptuales*, Barcelona, Proyectos A, 1997.
- *La voix et le phénomène: introduction au problème du signe dans la phénoménologie de Husserl*, París, PUF-Quadrige, 1993; *La voz y el fenómeno: introducción al problema del signo en la fenomenología de Husserl*, versión castellana de Patricio Peñalver, Valencia, 1995.
- EAGLETON, Terry. *Criticism and Ideology: A Study in Marxist Literary Theory*, Londres, Verso / New Left Books, 1976.
- *The Function of Criticism: From the Spectator to Post-Structuralism*, Londres, Verso / New Left Books, 1984.
- *Ideology: An Introduction*, Londres, Verso, 1991; *Ideología: una introducción*, trad. de Jorge Vigil Rubio, Barcelona, Paidós, 1997.
- *The Ideology of the Aesthetic*, Cambridge, Mass., Basil Blackwell, 1990.
- *Literary Theory: An Introduction*, Oxford, Basil Blackwell Publishers Limited, 1983; *Una introducción a la teoría literaria*, trad. de José Esteban Calderón, México, FCE, 1998.
- *Marxism and Literary Criticism*. Berkeley y Los Ángeles, University of California Press, 1976.
- , Fredric JAMESON et al. *Nationalism, Colonialism, and Literature*, introd. de Seamus Deane, Minneapolis, University of Minnesota, 1990.
- EASTHOPE, Antony y Kate MCGOWAN (eds.). *A Critical and Cultural Theory Reader*, Toronto-Buffalo, University of Toronto Press, 1992.
- ECO, Umberto. *Apocalittici e integrati*, Milán, Bompiani, 1964 (ed. revisada, Milán, Bompiani, 1977); *Apocalípticos e integrados ante la cultura de masas*, trad. de Andrés Boglar, Barcelona, Lumen, 1975.
- *Come si fa una tesi di laurea*, Milán, Bompiani, 1977; *Cómo se hace una tesis, técnicas y procedimientos de investigación, estudio y escritura*, versión castellana de Lucía Baranda y Alberto Clavería Ibáñez, México, Gedisa, 1982.
- *Conceito de texto*, São Paulo, Queroiroz, 1984.
- *Interpretación y sobreinterpretación*, trad. de Juan Gabriel López Guix, Nueva York, Cambridge University Press, 1995.
- *Lector in fabula*, Milán, Bompiani, 1979.
- *I limiti dell'interpretazione*, Milán, Bompiani, 1990; *Los límites de la interpretación*, trad. de Helena Lozano Miralles, México, Lumen, 1992.
- *Opera aperta*, Milán, Bompiani, 1962 (1995); *Obra abierta*, México, Origen-Planeta, 1985; *Obra abierta*, trad. de Roser Berdagué, Barcelona, Ariel, 1985; *Obra abierta: forma e indeterminación en el arte contemporáneo*, trad. de Francisca Perujo, Barcelona, Seix Barral, 1965.

- . *La struttura assente*, trad. de Francisco Serra Cantarell, Milán, Bompiani, 1968; *La estructura ausente*, Barcelona, Lumen, 1972.
- . *Trattato di semiotica generale*, Milán, Bompiani, 1975; *Tratado de semiótica general*, trad. de Carlos Manzano, 4.ª ed., Barcelona, Lumen, 1988.
- Encyclopedia of Contemporary Literary Theory*. Toronto-Buffalo-Londres, University of Toronto Press, 1995; ed. general y comp. de Irena R. Makaryk.
- FISH, Stanley. *Is There a Text in This Class? The Authority of Interpretive Communities*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1980.
- . *The Stanley Fish Reader*, ed. de H. Aram Veiser, Malden, Mass., Blackwell Publisher, 1999.
- FOKKEMA, Downe W. *Teorías de la literatura del siglo xx*, Madrid, Cátedra, 1984.
- FOUCAULT, Michel. *El orden del discurso*, trad. de Alberto González Troyano, Barcelona, Tusquets, 1987.
- . *Las palabras y las cosas*, México, Siglo XXI, 1968.
- FRYE, Northrop. *Anatomía de la crítica*, trad. de Edison Simons, Caracas, Monte Ávila, 1991.
- . *El camino crítico. Ensayo sobre el contexto social de la crítica literaria*, trad. de Miguel Mac-Veigh, Madrid, Taurus, 1986.
- GENETTE, Gérard. *Esthétique et poétique*, París, Le Seuil-Points Essais, 1992.
- . *Fiction et diction*, París, Le Seuil-Poétique, 1991; *Ficción y dicción*, trad. de Carlos Manzano, Barcelona, Lumen, 1993.
- . *Figuras: retórica y estructuralismo*, trad. de Nora Rosenfeld y María Cristina Mata, revisión técnica de Alfredo Paiva, Córdoba, Argentina, Nagelkop, 1970.
- . *Figures I*, París, Le Seuil-Tel Quel, 1966.
- . *Figures II*, París, Le Seuil-Points Essais, 1969.
- . *Figures III*, París, Le Seuil-Points Essais, 1972.
- . *Figures IV*, París, Le Seuil-Poétique, 1999.
- . *Introduction à l'architexte*, París, Le Seuil-Poétique, 1979.
- . *Nouveau discours du récit*, París, Le Seuil-Poétique, 1983; *Nuevo discurso del relato*, trad. de Marisa Rodríguez Tapia, Madrid, Cátedra, 1998.
- . *L'oeuvre de l'art*, t. 1: *Immanence et transcendence*, París, Le Seuil-Poétique, 1994.
- . *L'oeuvre de l'art*, t. 2: *La relation esthétique*, París, Le Seuil-Poétique, 1997.
- . *Palimpsestes, la littérature au second degré*, París, Le Seuil-Points Essais, 1992; *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*, trad. de Celia Fernández Prieto, Madrid, Taurus, 1989.
- . *Seuils*, París, Le Seuil-Poétique, 1987.
- GREIMAS, A.J. *La semiótica del texto (ejercicios prácticos)*, Barcelona, Paidós Comunicación, 1993.
- GUIMÓN, José. *Psicoanálisis y literatura*, Barcelona, Kairós, 1993.
- HALL, Stuart (ed.). *Representations and Signifying Practices*, Londres, Thousand Oaks, Cal., Sage, 1997.
- y Paddy WHANNEL. *The Popular Arts*, Nueva York, Pantheon Books, 1965.
- y Tony JEFFERSON (eds.). *Resistance Through Rituals: Youth Subcultures in Post-War Britain*, Londres, Unwin Hyman, 1989.
- et al. (eds.). *Culture, Media, Language: Working Papers in Cultural Studies, 1972-79*, Londres, Hutchinson [Birmingham, West Midlas], Centre for Contemporary Cultural Studies, University of Birmingham, 1980.
- HOOBS, bell. *Ain't I a Woman? Black Women and Feminism*, Boston, South End Press, 1981.
- . *Black Looks: Race and Representation*, Boston, South End Press, 1992.
- . *Feminist Theory from Margin to Center*, Boston, South End Press, 1984.
- . *Outlaw Culture: Resisting Representations*, Nueva York, Routledge, 1994.
- . *Talking Back Thinking Feminist, Thinking Black*, Boston, South End Press, 1989.
- . *Yearning: Race, Gender, and Cultural Politics*, Boston, South End Press, 1990.
- ISER, Wolfgang. *Der Akt des Lesens*, Munich, Fink, 1976; *El acto de leer: teoría del efecto estético*, trad. del alemán por J.A. Gimbernat, trad. del inglés por Manuel Barbeito, Madrid, Taurus, 1988.
- . *Der implizite Leser*, Munich, Fink, 1972.

- JAMESON, Fredric. *La cárcel del lenguaje (perspectiva crítica del estructuralismo y el formalismo ruso)*, Barcelona, Ariel, 1980.
- . *Marxism and Form*, Princeton, Princeton University Press, 1971.
- JAUSS, Hans Robert. *Ästhetische Erfahrung und Literarische Hermeneutik*, Frankfurt, Suhrkamp, 1997; *Experiencia estética y hermenéutica literaria. Ensayos en el campo de la experiencia estética*, trad. de Jaime Siles y Ela M.<sup>a</sup> Fernández-Palacios, Madrid, Taurus, 1986.
- . *Probleme des Verstehens*, Frankfurt, Suhrkamp, 1999.
- . *Studien zum Epochenwandel der ästhetischen Moderne*, Munich, Fink, 1990.
- KRIEGER, Murray. *Teoría de la crítica*, trad. de Ramón Buenaventura, Madrid, Visor, 1992.
- LODGE, David. *20<sup>th</sup> Century Literary Criticism*, Londres-Nueva York, Longman, 1986.
- LOTMAN, Yuri M. *Analiz poeticheskogo teksta: struktura stija*, Leningrado, 1972.
- . *La estructura del texto artístico*, trad. de Victoriano Imbert, 2.<sup>a</sup> ed., Madrid, Istmo, 1982.
- . *Lektsii po struktural'noi poetike: Vvedenie. Teoriia stija*, Tartu, 1964.
- . *Stat'i po tipologii kultury*, Tartu, 1970.
- . *Struktura judozhestvennogo teksta*, Moscú, Iskusstvo, 1970.
- MAYORAL, José Antonio (comp.). *Estética de la recepción*, Madrid, Arco/Libros, 1987.
- MOI, Toril. *Teoría literaria feminista*, Madrid, Cátedra, 1988.
- RALL, Dietrich (comp.). *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*, México, UNAM, 1987.
- RICOEUR, Paul. *De l'interprétation: Essais sur Freud*, París, Le Seuil-L'Ordre Philosophique, 1974.
- . *De l'interprétation*, París, Le Seuil-Points Essais, 1995; *Teoría de la interpretación: discurso y excedente de sentido*, trad. de Graciela Monges Nicolau, México, Siglo XXI, 1996.
- . *La méthaphore vive*, París, Le Seuil-L'Ordre Philosophique, 1975.
- . *La quête du sens*, La Tour d'Aigues, De l'Aube-Monde en Cours, 1999.
- . *Recherches sur la philosophie et le langage*, t. 2, París, VRIN, 1998.
- . *Temps et récit*, t. 3: *Le temps raconté*, París, Le Seuil-Points Essais, 1998.
- . *Temps raconté et récit*, t. 3, París, Le Seuil-L'Ordre Philosophique, 1998.
- . *Tiempo y narración*, trad. de Agustín Neira, México, Siglo XXI, 1995.
- SAID, Edward. *Covering Islam: How the Media and the Experts Determine How We See the Rest of the World*, Nueva York, Pantheon Books, 1981.
- . *Orientalism*, Nueva York, Pantheon Books, 1978.
- . *Representations of the Intellectual: The 1993 Reith Lectures*, Nueva York, Pantheon Books, 1994.
- . *The World, the Text, and the Critic*, Cambridge, Harvard University Press, 1983.
- SALLENAVE, Daniele et al. *Psicoanálisis y crítica literaria*, selección y trad. de Juan M. Azpitarte Almagro, Madrid, Akal, 1981.
- SHOWALTER, Elaine. *The New Feminist Criticism: Essays on Women, Literature and Theory*, Londres, Virago, 1986.
- . *Speaking of Gender*, Nueva York, Routledge, 1989.
- SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *A Critique of Postcolonial Reason: Toward a History of the Vanishing Present*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1999.
- . *In Other Worlds. Essays in Cultural Politics*, Nueva York, Routledge, 1988.
- . *The Spivak Reader. Selected Works of Gayatri Chakravorty Spivak*, ed. de Donna Landry y Gerald MacLean, Nueva York, Routledge, 1996.
- TODOROV, Tzvetan (comp.). *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, trad. de Ana María Nethol, 4.<sup>a</sup> ed., México, Siglo XXI, 1980.
- et al. *La crisis de la literariedad*, Madrid, Taurus, 1987.
- TOMACHEVSKI, Boris. *Teoría de la literatura*, trad. de Marcial Suárez, Madrid, Akal, 1982.
- VOLEK, Emil. *Antología del formalismo ruso y el grupo de Bajtín. Polémica, historia y teoría literaria*, Madrid, Fundamentos, 1972.
- WILLIAMS, Raymond. *Marxismo y literatura*, Barcelona, Península, 1980.
- . *Problems in Materialism and Culture. Selected Essays*, Londres, Verso, 1980.
- ZIMA, Pierre V. *Manuel de sociocritique*, París, Picard, 1985.

# ÍNDICE TEMÁTICO

## —FORMALISMO

V. SHKLOVSKI, El arte como artificio .....	19
B. EIJENBAUM, La teoría del «método formal» .....	33
R. JAKOBSON, Lingüística y poética .....	121

## —ESTRUCTURALISMO

J. MUKAROVSKY, El arte como hecho semiológico .....	65
J. LACAN, El seminario sobre <i>La carta robada</i> .....	73
P. BOURDIEU, Campo intelectual y proyecto creador .....	157
N. FRYE, Introducción polémica .....	97
R. JAKOBSON, Lingüística y poética .....	121
G. GENETTE, Estructuralismo y crítica literaria .....	139
R. BARTHES, La muerte del autor .....	221
Y. LOTMAN, El concepto de texto .....	251
M. FOUCAULT, ¿Qué es un autor? .....	227

## —POSTESTRUCTURALISMO

J. LACAN, El seminario sobre <i>La carta robada</i> .....	73
J. DERRIDA, La <i>différance</i> .....	285
M. FOUCAULT, ¿Qué es un autor? .....	227
H. BLOOM, Un manifiesto de la crítica antitética .....	307
H. CIXOUS, La joven nacida .....	331
E. SAID, Crisis [en el orientalismo] .....	363
P. DE MAN, La resistencia a la teoría .....	407
G.CH. SPIVAK, Historia .....	479
BELL HOOKS, Devorar al Otro: deseo y resistencia .....	461

## —SEMIÓTICA

J. MUKAROVSKY, El arte como hecho semiológico .....	65
R. JAKOBSON, Lingüística y poética .....	121
Y. LOTMAN, El concepto de texto .....	251
U. ECO, <i>Intentio lectoris</i> . Apuntes sobre la semiótica de la recepción .....	443

## —TEORÍA DE LA RECEPCIÓN Y CRÍTICA DE LA RESPUESTA DEL LECTOR

S. FISH, La literatura en el lector: estilística «afectiva» .....	261
H.R. JAUSS, Historia de la literatura como una provocación a la ciencia literaria .....	187

W. ISER, El proceso de lectura .....	311
U. ECO, <i>Intentio lectoris</i> . Apuntes sobre la semiótica de la recepción .....	443
—CRÍTICA CULTURAL MARXISTA	
M. BAJTÍN, De la prehistoria de la palabra en la novela .....	193
T. EAGLETON, Hacia una ciencia del texto .....	357
E. SAID, Crisis [en el orientalismo] .....	363
P. BOURDIEU, Campo intelectual y proyecto creador .....	157
E. CROS, Sociología de la literatura .....	425
G.CH. SPIVAK, Historia .....	479
—ESTUDIOS CULTURALES. ESTUDIOS DE GÉNERO.	
ESTUDIOS POSCOLONIALES	
H. CIXOUS, La joven nacida .....	331
E. SHOWALTER, La crítica feminista en el desierto .....	381
BELL HOOKS, Devorar al Otro: deseo y resistencia .....	461
E. SAID, Crisis [en el orientalismo] .....	363
G.CH. SPIVAK, Historia .....	479

# ÍNDICE ONOMÁSTICO<sup>a</sup>

- Abdel Malek, A.: 366, 367, 373, 376  
Abel, E.: 396, 397  
Adorno, Th.: 435  
Agustín, san: 153  
Alonso, A.: 410  
Althusser, L.: 12, 164, 180, 243, 411, 423, 431, 482, 483, 486  
Angenot, M.: 423, 436, 437  
Annenski, I.F.: 20  
Ardener, E. y S.: 399, 400, 401, 404  
Aristóteles: 12, 13, 29, 104, 105, 137, 149, 153, 232, 237, 246  
Arnold, M.: 97, 101, 102, 103, 111, 112, 381  
Atwood, M.: 401  
Auerbach, E.: 410, 432, 433  
Auerbach, N.: 383, 388  
Austin, J.L.: 445  
Avenarius, R.: 21  
  
Bachelard, G.: 138, 150, 178  
Bachofen, J.J.: 339  
Bacon, F.: 106, 232  
Bajtín, M.: 9, 31, 48, 191, 423, 428, 429  
Balibar, R.: 428, 432, 433  
Balujaty, S.: 60  
Barbut, M.: 156  
Barthes, R.: 9, 140, 165, 176, 185, 219, 220, 226, 243, 249, 411, 412, 413, 425, 443, 446  
Baudrillard, J.: 462  
Baym, N.: 386, 402  
Beardsley, M.: 261, 264, 267  
Beauvoir, S. de: 386  
Becker, C.: 372, 373  
Béguin, A.: 370  
Benjamin, W.: 481  
Bhabha, H.: 477  
Bieli, A.: 20, 21, 36, 39, 40, 49, 50, 51  
Biely, A. *Ver* Bieli, A.  
Blanckenburg, F. von: 193  
Blau DuPlessis, R.: 390  
Bleich, D.: 259  
Bloom, H.: 17, 305, 306, 322, 334, 395, 396, 403, 404, 405  
  
Bloomfield, L.: 412  
Boas, F.: 141  
Bobrov, Y.: 51  
Boileau-Despréaux, N.: 151  
Bonaparte, M.: 453  
Booth, W.: 276, 322, 443, 444  
Bopp, F.: 367  
Bourdieu, P.: 155, 156, 424, 425, 426, 428, 430, 433  
Bradley, F.H.: 101  
Brentano, C.: 437  
Brik, O.: 17, 40, 49, 50, 52  
Briusov, V.: 36, 51  
Brooks, C.: 409  
Brower, R.: 409  
Brunetière, F.: 46  
Brunot, F.: 215  
Buffon, G.L.L.: 228  
Bühler, K.: 65, 125  
Burke, C.: 391  
Burke, K.: 409  
Burnouf, E.: 367, 368  
Busia, A.: 497  
  
Cassirer, E.: 102, 138, 145  
Chatman, S.: 125, 444  
Chawaf, Ch.: 391  
Chlovski, V. *Ver* Shklovski, V.  
Chodorow, N.: 396  
Chomsky, N.: 239, 273, 274, 428  
Christiansen, B.: 46  
Chudovski: 51  
Chukovski, K.: 36  
Cixous, H.: 329, 330, 386, 387, 388, 400  
Cocks, J.: 461  
Coleridge, S.T.: 101, 160  
Cornford: 199  
Corti, M.: 444  
Croce, B.: 410  
Cros, E.: 156, 423, 424, 435  
Culler, J.: 449  
Curtius, E.R.: 410

---

<sup>a</sup> Pablo Argüelles tuvo a su cargo la elaboración del índice onomástico. [*N. de la P.E.*]

- Daly, M.: 382, 401  
 De Man, P.: 283, 405, 406  
 Deleuze, G.: 296, 477, 478, 480, 482, 483, 484, 485, 487, 489, 490, 493, 495  
 Derrida, J.: 12, 72, 243, 244, 283, 284, 329, 361, 405, 449, 450, 451, 453, 456, 477, 487  
 Devi, M.: 498  
 Dibelius, W.: 49  
 Dieterich, A.: 199, 201  
 Diggory, T.: 389  
 Dilthey, W.: 146  
 Donovan, J.: 382  
 Doody, M.A.: 402  
 Douglas, A.: 396, 402  
 Dozy: 368  
 Dryden, J.: 102  
 Dubois, J.: 423, 424, 425  
 Duchet, C.: 423, 431, 435, 436, 437  
 Durand, G.: 150  
 Duras, M.: 382  
 Durkheim, W.: 155, 245  
  
 Eagleton, T.: 355  
 Eco, U.: 441, 442, 446, 448  
 Eichenbaum, B. *Ver* Eijenbaum, B.  
 Eijenbaum, B.: 31, 34, 48  
 Eliot, T.S.: 95, 108, 109, 145, 410  
 Ellmann, M.: 386  
 Empson, W.: 130, 144, 273, 308  
 Engels, F.: 367, 385  
 Ewen, E. y S.: 471, 472  
  
 Fabbri, P.: 445  
 Fanon, F.: 361  
 Fechner, G.: 66  
 Feldman, S.: 392  
 Ferraresi, M.: 443  
 Ferrari Bravo, D.: 445  
 Ferraris, M.: 449  
 Fetterley, J.: 382  
 Feuerbach, L.: 171, 180  
 Fillmore, Ch.: 444  
 Fish, S.: 259, 260, 421  
 Fodor, J.A.: 272  
 Foster, H.: 463, 464, 469  
 Foucault, M.: 9, 12, 225, 226, 227, 242, 243, 244, 248, 361, 364, 430, 465, 473, 476, 477, 478, 479, 480, 482, 483, 484, 487, 489, 492, 493  
 Franci, G.: 449  
 Frazer, J.G.: 95, 102  
 Freud, S.: 12, 73, 76, 86, 90, 102, 226, 237, 239, 240, 245, 246, 247, 248, 296, 297, 298, 299, 300, 329, 337, 338, 341, 348, 350, 353, 367, 394, 395, 404  
 Frye, N.: 305, 319, 409  
 Furman, N.: 391  
  
 Gadamer, H.-G.: 185, 444, 445  
 Gandillac, M. de: 246  
  
 Gauthier, X.: 392  
 Geertz, C.: 404  
 Gelg: 143  
 Genette, G.: 137, 138, 165, 166, 413, 444  
 Gibbs, H.A.R.: 371, 374, 375, 376  
 Gilbert, S.: 384, 386, 388, 395, 396, 397, 403  
 Girard, R.: 434  
 Gobineau, J.A.: 368  
 Goldmann, L.: 226, 423, 434  
 Goldstein: 143  
 Goldziher: 374  
 Gombrich, E.H.: 319, 320  
 Grammont, M.: 53, 143  
 Graves, R.: 158, 392  
 Greimas, A.J.: 411, 417, 420  
 Grimm, J.: 367  
 Guattari, F.: 482, 483, 490  
 Gubar, S.: 386, 388, 395, 396, 397, 403  
 Guha, R.: 477, 478, 493, 494, 495  
  
 Harding, D.W.: 326  
 Hardwick, E.: 390  
 Hartman, G.: 381, 405  
 Hauser, A.: 179  
 Hazlitt, W.: 101  
 Hegel, G.F.W.: 165, 286, 293, 411, 413  
 Heidegger, M.: 12, 80, 290, 295, 296, 300, 301, 302, 304, 411  
 Heilbrun, C.C.: 381  
 Herder, J. von: 368  
 Herzog, G.: 132  
 Hirsch, E.D. Jr.: 444  
 Hollander: 136  
 Holubb, R.: 445  
 Homans, M.: 386  
 hooks, b.: 459, 460  
 Hopkins, G.M.: 122, 129, 132, 135, 144  
 Horkheimer, M.: 435  
 Humboldt, A.: 368  
 Humboldt, W.: 239  
 Husserl, E.: 12, 295, 313  
 Hymes, D.: 127, 131  
  
 Jakubinski, L.P.: 22, 29, 37, 38, 40, 53, 60  
 Ilvonen, E.: 212  
 Ingarden, R.: 309, 311, 313, 314, 315, 444, 445  
 Irigaray, L.: 329, 330, 387  
 Iser, W.: 185, 186, 259, 309, 310, 420, 444, 445, 447, 452  
 Ivanov, V.V.: 30, 36, 249  
  
 Jacobus, M.: 392  
 Jakobson, R.: 10, 37, 52, 53, 60, 63, 71, 119, 137, 142, 143, 144, 152, 249, 277, 281, 411, 412, 413, 444, 445, 446  
 James, W.: 21, 444  
 Jauss, H.R.: 185, 186, 259, 420, 444, 447  
 Jehlen, M.: 401  
 Jerrold, D.: 388

- Jespersen, O.: 143  
 Johnson, B.: 283  
 Johnson, S.: 159  
 Jones, E.: 337, 338, 367  
 Joos, M.: 123  
 Jung, K.G.: 95, 102
- Kant, I.: 243, 411  
 Kaplan, C.: 394  
 Katz, J.J.: 272  
 Kazanski, B.: 45  
 Keen, S.: 465  
 Kierkegaard, S.: 233  
 Knight, W.: 308  
 Kolodny, A.: 383, 384  
 Koyré, A.: 293  
 Kristeva, J.: 329, 330, 387, 444
- La Harpe, J.-F. de: 149, 153  
 Lacan, J.: 9, 12, 71, 226, 338, 385, 394, 404  
 Lamb, Ch.: 101  
 Laporte, D.: 428  
 Lasswell, H.: 376  
 Leclerc, A.: 391  
 Leenhardt, J.: 434, 435  
 Lehmann, P.: 209, 214  
 Lerner, G.: 398, 399  
 Lévinas, E.: 299  
 Lévi-Strauss, C.: 12, 119, 132, 137, 139, 140, 141, 143, 147, 148, 243, 277, 281, 283, 284  
 Lewis, B.: 374, 375  
 Link, J. y U.: 435, 437  
 Lotman, Y.: 249, 250, 444  
 Lovejoy, A.O.: 178  
 Lubbock, P.: 444  
 Lukács, G.: 357, 423, 434  
 Lunacharski, A.: 34
- Macdonald: 374  
 Macherey, P.: 385  
 Makward, Ch.: 385  
 Malinowski, B.: 126  
 Mannheim, K.: 155  
 Marcuse: 435  
 Marty: 124  
 Marx, K.: 12, 164, 180, 226, 228, 237, 240, 245, 246, 367, 371, 414, 477, 481, 486, 487, 488, 489, 490, 491, 495  
 Massignon, L.: 372, 373  
 Matilal, B.K.: 498  
 Mauss, M.: 178  
 Medvedev, P.: 191  
 Meletinski: 249  
 Mereikovski, D. *Ver* Merezhkovski, D.  
 Merezhkovski, D.: 23, 36  
 Merleau-Ponty, M.: 148, 446  
 Meyer Spacks, P.: 386  
 Mill, J.S.: 98  
 Miller, J.-A.: 491
- Miller, J.H.: 283, 405, 453, 454  
 Miller, N.K.: 387, 390, 395, 397, 403  
 Millett, K.: 386  
 Moers, E.: 386, 401  
 Morris, Ch.: 445  
 Muir, E.: 368  
 Mukarovsky, J.: 63, 64, 249, 278, 429, 444, 445
- Navarro, D.: 9  
 Nietzsche, F.: 12, 225, 230, 243, 246, 283, 296, 299, 300, 303, 307, 332, 350, 405, 411  
 Nitsch, K.: 132  
 Novalis: 193  
 Novati, F.: 212
- Ohmann, R.: 274, 421  
 Olsen, T.: 399  
 Ostriker, A.: 389  
 Ovsianiko-Kulikovski, D.: 19, 21
- Palmer: 368  
 Panofsky, E.: 179, 181, 182  
 Pareyson, L.: 444, 446  
 Pater, W.: 212, 214, 266, 267, 268, 269, 321  
 Pêcheux, M.: 430  
 Peirce, Ch.S.: 132, 412  
 Perry, S.: 470  
 Petrayitski: 21  
 Piaget, J.: 446  
 Piatigorski, A.M.: 253  
 Picard, R.: 176  
 Platón: 13, 137, 151, 204, 246, 413  
 Pogodin: 22  
 Poliakov, L.: 368  
 Ponge, F.: 144, 429  
 Porée, G. de la: 182  
 Potebnia, A.: 23, 26, 35, 36, 38, 39, 41, 42, 43, 55  
 Pouillon, J.: 444  
 Poulet, G.: 138, 146, 325, 326  
 Pratt, A.: 396  
 Pratt, M.L.: 445  
 Propp, V.: 132, 144, 147  
 Pugliatti, P.: 443  
 Pypin, A.N.: 56
- Ransom, J.C.: 135, 144  
 Reich: 199, 483  
 Reik, Th.: 394  
 Rémusat: 368  
 Renan, E.: 368, 374  
 Rich, A.: 382, 383, 385, 389, 390, 391, 403  
 Richard, J.-P.: 146  
 Richards, I.A.: 278, 281, 282, 403, 446  
 Ricoeur, P.: 9, 138, 146, 147, 148  
 Riffaterre, M.: 277, 278, 279, 280, 281, 420, 444  
 Rigney, B.H.: 396  
 Ritchie, B.: 321  
 Robin, R.: 423, 436, 437  
 Rohde, E.: 206

- Rorty, R.: 452, 453  
 Rosaldo, R.: 464  
 Ross, A.: 468  
 Rousset, J.: 146  
 Ruskin, J.: 101, 102  
 Ryle, G.: 316, 317
- Said, E.: 10, 361, 362, 365, 403, 477, 492, 493  
 Sainte-Beuve, Ch.A.: 101, 177  
 Sapir, E.: 123, 412  
 Saran, F.: 50  
 Sartre, J.-P.: 163, 410, 425  
 Saussure, F. de: 12, 65, 66, 71, 238, 283, 284, 286, 290, 291, 292, 294, 411, 412, 428  
 Scaliger, J.C.: 179  
 Scarry, E.: 472  
 Schklovski, V. *Ver* Shklovski, V.  
 Schlegel, F.: 193, 368  
 Schmidt, J.: 444  
 Schücking, L.L.: 158, 159, 161  
 Searle, J.R.: 232, 445, 449, 451  
 Serres, M.: 239, 247  
 Shimkovich, K.: 60  
 Shklovski, V.: 10, 17, 38, 39, 41, 42, 44, 45, 46, 47, 48, 55, 57, 152  
 Showalter, E.: 379, 380, 386  
 Sievers, E.: 50  
 Skaftymov, A.R.: 147  
 Smith, B.: 164, 402  
 Sontag, S.: 390  
 Spencer, H.: 21, 30, 102  
 Spitzer, L.: 138, 145, 146, 149, 410  
 Spivak, G.Ch.: 10, 477, 478, 497  
 Stanzel, F.: 444  
 Sterne, L.: 44, 47, 48  
 Stimpson, C.R.: 381  
 Strich, F.: 35
- Tinianov, Y. *Ver* Tynianov, Y.  
 Todorov, Tz.: 17, 137, 444  
 Tomachevski, B.: 51, 59, 152  
 Tomás de Aquino, santo: 182  
 Tomashevski, B. *Ver* Tomachevski, B.  
 Tompkins, J.P.: 402  
 Torgovnick, M.: 461, 469  
 Trotski, L.: 34
- Troubetskoy, N.S. *Ver* Trubetzkoj, N.S.  
 Trubetzkoj, N.S.: 255  
 Tseitlin, A.: 60  
 Tynianov, Y.: 53, 54, 55, 57, 59, 61, 152
- Ullmo, J.: 246  
 Unger, R.: 35  
 Uspenski, B.A.: 249, 444  
 Uspenskij, B.A. *Ver* Uspenski, B.A.
- Valéry, P.: 130, 138, 143, 144, 145, 150, 163, 222, 346, 349, 410, 448  
 Van Dijk, T.: 444  
 Vernant, J.P.: 224  
 Veselovski, A.: 21, 36, 37, 41, 43, 44, 45, 55  
 Vinogradov, V.: 48, 60  
 Violi, P.: 447  
 Voegelin, C.F.: 123  
 Volek, E.: 31  
 Voll, K.: 35  
 Volochinov, V.N. *Ver* Voloshinov, V.N.  
 Voloshinov, V.N.: 191, 428, 429  
 Von Grunebaum: 374
- Wahl, J.: 227, 242, 248  
 Walzel, O.: 35  
 Wardhaugh, R.: 272, 273, 274, 275  
 Warren, A.: 409  
 Warren, R.P.: 409  
 Weber, M.: 155, 175, 423, 434  
 Weil: 368  
 Weinrich, U.: 444  
 Wellek, R.: 409  
 Whitehead, A.N.: 178, 268, 269  
 Whorf, B.L.: 131  
 Wieland, Ch.M.: 193  
 Williams, R.: 160, 355  
 Wimsatt, M.K. Jr.: 261, 264, 267  
 Winant, H.: 470  
 Wölfflin, H.: 35  
 Woolf, V.: 312, 379, 382, 387, 393, 403
- Yakubinski, L.P. *Ver* Iakubinski, L.P.
- Zhirmunski, V.: 50, 52, 60  
 Zima, P.V.: 423, 428, 429, 430, 435

# ÍNDICE GENERAL

Agradecimientos .....	5
Presentación .....	7
Introducción. Límites, fronteras y horizontes de las teorías y la crítica literarias en el siglo XX .....	9

## APUNTES INTRODUCTORIOS Y TEXTOS

Víctor Shklovski (Rusia, 1893 - URSS, 1984) .....	17
El arte como artificio .....	19
Boris Eijenbaum (Rusia, 1886 - URSS, 1959) .....	31
La teoría del «método formal» .....	33
Jan Mukarovsky (Bohemia, 1891 - Checoslovaquia, 1975) .....	63
El arte como hecho semiológico .....	65
Jacques Lacan (Francia, 1901-1981) .....	71
El seminario sobre <i>La carta robada</i> .....	73
Northrop Frye (Canadá, 1912-1991) .....	95
Introducción polémica .....	97
Roman Jakobson (Rusia, 1896 - EE.UU., 1982) .....	119
Lingüística y poética .....	121
Gérard Genette (Francia, 1930) .....	137
Estructuralismo y crítica literaria .....	139
Pierre Bourdieu (Francia, 1930-2003) .....	155
Campo intelectual y proyecto creador .....	157
H.R. Jauss (Alemania, 1921-1997) .....	185
Historia de la literatura como una provocación a la ciencia literaria .....	187
Mijail Bajtín (Rusia, 1895 - URSS, 1975) .....	191
De la prehistoria de la palabra en la novela .....	193
Roland Barthes (Francia, 1915-1980) .....	219
La muerte del autor .....	221
Michel Foucault (Francia, 1926-1984) .....	225
¿Qué es un autor? .....	227

Yuri Lotman (URSS, 1922 - Estonia, 1993) .....	249
El concepto de texto .....	251
Stanley Fish (EE.UU., 1938) .....	259
La literatura en el lector: estilística «afectiva» .....	261
Jacques Derrida (Francia, 1930-2004) .....	283
La <i>différance</i> .....	285
Harold Bloom (EE.UU., 1930) .....	305
Un manifiesto de la crítica antitética .....	307
Wolfgang Iser (Alemania, 1926-2007) .....	309
El proceso de lectura .....	311
Hélène Cixous (Argelia, 1937) .....	329
La joven nacida .....	331
Terry Eagleton (Reino Unido, 1943) .....	355
Hacia una ciencia del texto .....	357
Edward Said (Palestina, 1935 - EE.UU., 2003) .....	361
Crisis [en el orientalismo] .....	363
Elaine Showalter (EE.UU., 1941) .....	379
La crítica feminista en el desierto .....	381
Paul de Man (Bélgica, 1919 - EE.UU., 1983) .....	405
La resistencia a la teoría .....	407
Edmond Cros (Francia, 1931) .....	423
Sociología de la literatura .....	425
Umberto Eco (Italia, 1932) .....	441
<i>Intentio lectoris</i> . Apuntes sobre la semiótica de la recepción .....	443
bell hooks (EE.UU., 1952) .....	459
Devorar al Otro: deseo y resistencia .....	461
Gayatri Chakravorty Spivak (India, 1942) .....	477
Historia .....	479
Bibliografía .....	499
Índice temático .....	503
Índice onomástico .....	505